

Originalni naučni rad
UDK: 316.7:791.236

Ana Banić Grubišić
*Odeljenje za etnologiju i antropologiju i
Institut za etnologiju i antropologiju,
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

IZMEĐU PRIRODE I KULTURE – ANTROPOLOŠKA ANALIZA FILMA „NIČIJE DETE”*

Apstrakt: U radu se analizira srpski dugometražni film „Ničije dete” iz 2014. godine. Radnja filma je zasnovana na priči o „divljem detetu”, fascinantnom tropu folklora, književnosti i popularne kulture. U skladu sa antropološkim pristupom proučavanja dugometražnih filmova, ovaj film se posmatra kao moderni mit koji izražava i istražuje ključna pitanja i kulturne kontradikcije u savremenom društvu. Kroz lik divljeg dečaka kojeg su odgajili vukovi i koji prema tome ne poseduje „kulturu” u ovom radu se ispituje na koji način film „Ničije dete” razrešava problem opozicije između prirode i kulture.

Cljučne reči: divlje dete, film, antropologija, opozicija priroda/kultura, „Ničije dete”

Uvod

Predmet ovog rada je antropološka analiza domaćeg dugometražnog filma „Ničije dete” iz 2014. godine. Radnja filma je posvećena priči o „divljem detetu”, poznatom toposu brojnih folklornih, književnih i filmskih dela. Potreba da se zamisli, zabeleži i ispriča priča o ljudskom detetu koje odgaja životinja stara je koliko i sama civilizacija – Enkidu, lik iz najznačajnijeg dela sumersko-vavilonske književnosti „Epa o Gilgamešu”, je dlakavo stvorenje stepe koje je živelo sa zverima (Šoljan 1968, 1–2); prema rimskoj mitologiji vučica Martia je u

* Rad je saopšten na međunarodnoj naučnoj konferenciji „Sociocultural Dimensions of Childhood”, Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences, October 26–28, 2018, Sofia, Bulgaria. Tekst je rezultat rada na projektu „Antropološko proučavanje Srbije – od kulturnog nasleđa do modernog društva” (br. 177035) koji u celosti finansira Ministarstvo za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

podnožju brda Palatino podojila blizance Romula i Rema, osnivače grada Rima (Nardo 2002, 252–253); u grčkoj mitologiji legenda o Atalanti pripoveda o devojčici koju je u šumi odgajila medvedica (isto, 22). Pekosa Bila, popularnog američkog „fejklor” heroja Divljeg zapada, prema legendi odgajio je čopor kojota (Ashabranner 1952, 22). Ipak, dva najpoznatija primera književnih junaka koje su odgajile životinje su Tarzan i Mogli. Njihove avanture su bile predmet brojnih adaptacija u polju popularne kulture – od romana, preko animiranih i igranih filmova, stripova, TV serija itd. Radjard Kipling je 1894. godine objavio zbirku priča pod nazivom „Knjiga o džungli” o dečaku kojeg su odgajile životinje. Američki pisac Edgard Rajs Barouz je počevši od 1912. godine napisao više nastavaka romana o Tarzanu, dečaku koji je preživeo avionsku nesreću i koga je potom u afričkoj džungli odgajila porodica majmuna. Barouz je inspiraciju za stvaranje lika Tarzana, kako je istakao u jednom intervjuu, pronašao u Kiplingovom Mogliju i legendi o Romolu i Remu (Watson 2014). Kada je reč o filmskim ostvarenjima koja obrađuju ovu temu, treba posebno pomenuti film „Divlje dete” (fr. „L’Enfant sauvage”) iz 1970. godine koji potpisuje poznati francuski režiser Fransoa Trifo, kao i film nemačkog režisera Venera Hercooga „Enigma Kaspara Hauzera” (nem. „Jeder für sich und Gott gegen alle”) iz 1974. godine. Pomenuti filmovi bazirani su na stvarnim istorijskim događajima o otkriću „divlje dece”. Dokumentovani slučajevi otkrića „divlje dece”, odnosno dece koju su odgajile životinje, kroz istoriju su bili predmet brojnih sporenja, posebno kada je reč o savremenim često senzacionalističkim, fabrikovanim izveštajima o otkriću „divlje dece” (spisak otkrića „divlje dece” od VI veka do 2001. godine v. u Strive 2012, 412–425). U ovom radu, na primeru filma „Ničije dete” kao istraživačke građe, biće tumačena značenja predstava o „divljem detetu” u lokalnom kontekstu, te u tom smislu ispitivanje ili dokazivanje istinitosti postojanja „divlje dece” nije od istraživačkog značaja.

Prvi nivo analize filma započinje sažetom etnografijom filma prema postupku koji je predložio i u nekoliko radova uspešno sproveo Ivan Kovačević (Kovačević 2015; Kovačević 2017), zatim se film „Ničije dete” sagledava u kontekstu narativa o divljoj deci i u komparaciji sa drugim filmskim ostvarenjima koji su obrađivali ovu tematiku. Nakon kratkog pregleda specifičnih karakteristika predstavljanja „figure deteta” u igranim filmovima, centralni deo analize posvećen je razmatranju osnovnih opozicija na osnovu kojih se gradi značenje filma. U skladu sa antropološkom perspektivom proučavanja dugometražnih filmova (v. Banić Grubišić 2013; Kovačević i Ilić 2016) ovaj film se posmatra u ključu raširene mitske priče o divljoj deci koju su odgajile životinje i koja pre svega izražava i pokreće stara pitanja vezana za konceptualizaciju granice između ljudskog i životinjskog¹, a samim tim i između kulture i prirode. Rečima Džona Viklanda, iako je reč o posebnom istraživačkom predmetu, antropološka analiza filma usmerena je na istraživanje istih onih pitanja koja su predmet „tradicionalnih” antropoloških interesovanja:

1 O ljudsko-životinjskim odnosima u antropologiji i arheologiji v. Žakula i Živaljević 2018.

„U prikazivanju strukturisanih predstava ljudskog ponašanja, društvene interakcije i prirode sveta, igrani filmovi u savremenim društvima po njihovoj prirodi i kulturnom značaju predstavljaju analogiju pričama, mitovima i ritualima primitivnih društava koje antropolozi proučavaju” (Weakland 2009, 54).

Ukratko, savremeni antropološki pristup popularnom filmu zasniva se na ideji prema kojoj su „filmovi savremeni mitovi u kojima se izražavaju ključne kulturne kontradikcije, odnosno u kojima se ‘nude’ imaginarna rešenja socio-kulturnih tenzija” (v. Banić Grubišić 2013, 143). Kako napominje Krasniewiĉ (Krasniewicz 2006, 12–13) filmovi predstavljaju „bogate i žive demonstracije kulturnog kategorizovanja” – u njima su sadržane kulturne kategorije, interpretativne strategije, simboli i pogled na svet pripadnika društva u kojem je film nastao i koje oni smatraju normalnim i prirodnim. Shodno tome istraživaĉku pažnju treba usmeriti upravo na to kako filmovi definišu, stvaraju ali i izazivaju istrajne kulturne kategorije kojima razlikujemo ideje, predmete i iskustva.

Etnografija filma „Ničije dete”

Interpretacija dugometražnih komercijalnih filmova iz antropološke perspektive, prema Kovaĉeviću, u prvom redu se zasniva na detaljnoj etnografiji filma koja se sastoji od podataka vezanih za produkciju, opisa filmske priĉe i recepcije datog dela (Kovaĉević 2015). Kako isti autor objašnjava, analiza znaĉenja nekog filma zapoĉinje tzv. „metaetnografijom filma”, odnosno, predstavljanjem podataka koji su vezani za produkciju filma – to su svi relevantni podaci o producentskoj kući, izvorima finansiranja filma, ukratko, dosledno sprovedena metaetnografija filma podrazumeva navoĉenje svih podataka i imena koji se nalaze na uvodnoj i odjavnoj špici filma. Drugi središnji deo etnografije filma predstavlja opis dijageze ili dijagetiĉkog univerzuma (isto, 744). Etnografija dijageze filma polazi od shvatanja filmske priĉe kao autonomne, zaokružene logiĉne celine, koja prema Omonu i drugim autorima, „predstavlja simulaciju stvarnog sveta” (Omon et al 2006, 103). Dijageza dakle oznaĉava filmsku priĉu kao nezavisni „pseudo-svet”, „fiktivni univerzum”:

„znaĉenje dijageze je šire od znaĉenja termina priĉa, koju dijageza u stvari obuhvata: dijageza je i sve ono što priĉa evocira ili pobuĉuje kod gledaoca” (Omon et al 2006, 104).

Isti autori, dijegetiĉki univerzum odreĉuju kao „niz radnji, njihov pretpostavljeni okvir (geografski, istorijski ili društveni), tako i oseĉajni i motivacioni ambijent u kojima se te radnje javljaju”. Dijagetiĉki univerzum se shvata kao širi od priĉe zbog toga što u isto vreme predstavlja i ono što priĉu generiše, i ono na ĉemu se priĉa zasniva i ono na šta priĉa upuĉuje (op.cit.). Pod etnografijom recepcije, Kovaĉević podrazumeva celokupni prijem koji film ima u društvu – recepcija filma stoga ne obuhvata samo javnu filmsku kritiku koju o

filmu pišu kako profesionalni filmski kritičari tako i kritičari amateri, već i prijem koji film ima kod šire filmske publike (podaci vezani za prikazivanja filma u bioskopskim salama) i „prijem i etabliranje filma u društvenoj, kulturnoj i jezičkoj sferi” (Kovačević 2015, 744–745). Poslednji nivo etnografije recepcije koji se odnosi na ispitivanje načina na koji se filmovi „šire izvan ekrana” da bi se potom integrirali u kulturu (kroz govor, igračke i druge artefakte) je prema Krasniewič od naročitog značaja za antropološko proučavanje popularnih filmova (Krasniewicz 2006, 11). Predmet ovog rada neće biti celokupna etnografija filma, budući da se, kako Kovačević ističe, u analizi značenja filma ona upotrebljava „vrlo retko ili gotovo nikad” (Kovačević 2015, 744). Stoga će u daljem tekstu metaetnografija i etnografija recepcije filma „Ničije dete” biti obrađene samo u onom obimu koji je neophodan za pružanje osnovnih informacija o produkciji i recepciji filma kod publike.

Metaetnografija filma „Ničije dete”

Film „Ničije dete” snimljen je u koprodukciji nekoliko kompanija: Art & Popcorn (Srbija), Baboon production (Srbija), Kinorama (Hrvatska) i Radio-televizija Srbija (Srbija). Film je režirao Vuk Ršumović kome je ovaj film debitantsko ostvarenje. Scenario potpisuje reditelj Vuk Ršumović u saradnji sa Anom Tomović Ršumović. Scenario je, kako reditelj objašnjava u nekoliko intervju², napisan prema „istinitoj” priči koja se dogodila krajem osamdesetih godina u Republici Bosni i Hercegovini. Glavne uloge u filmu tumače Denis Murić, Miloš Timotijević, Pavle Čemerikić i Isidora Janković. Film je premijerno prikazan 4. septembra 2014. godine na filmskom festivalu u Veneciji, a 9. aprila 2015. je ušao u redovnu bioskopsku distribuciju u Srbiji.³

Etnografija recepcije filma „Ničije dete”⁴

Prvi igrani film Vuka Ršumovića je osvojio brojne nagrade i naišao na veoma dobar odziv domaće i inostrane filmske kritike. Na filmskom festivalu u Veneciji je u okviru programa „Nedelja kritike” osvojio tri nagrade – nagradu publike, nagradu za najbolji scenario i nagradu kritike žirija FIPRESCI za najbolji film izvan glavnog programa. Pored nagrada na ovom festivalu, film je osvojio još dvadesetak nagrada i priznanja na festivalima širom sveta – u Puli, Splitu,

2 <http://2015.fest.rs/Vesti/2118/Intervju-sa-Vukom-Rsumovicem.shtml>; <https://www.beforeafter.rs/kultura/vuk-rsumovic/>; <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1228886>; <http://www.balkaninsight.com/en/article/izgubljeno-dete-na-frontu>; <https://www.danas.rs/kultura/prica-o-jednom-decaku-i-apsurdnom-ratu/>.

3 Film je producirao Miroslav Mogorović u koprodukciji sa Vukom Ršumovićem, Mirkom Bojovićem i Anicom Jurić Tirić. Drugi učesnici u snimanju filma su Damjan Radovanović (kamera), Mirko Bojović (montaža), Jura Ferina i Pavao Miholjević (muzika), Jelena Sopić (scenografija) i Maja Mirković (kostimografija).

4 Podaci o recepciji filma su preuzeti iz Bajić, Janković i Velisavljević 2018, 328–329.

Kairu, Abu Dabiju, Vizbadenu itd. Na 43. Festu je osvojio nagradu „Beogradski pobednik” kao najbolji film u domaćoj selekciji. Kako se navodi u „Kritičkom vodiču kroz srpski film” (Bajić, Janković i Velisavljević 2018, 329), film je u Srbiji pogledalo oko 22.000 gledalaca i bio je na šestom mestu liste gledanosti srpskih filmova u 2015. godini. Prema filmskom kritičaru Đorđu Bajiću film „Ničije dete” pripada novom „mini talasu” domaće kinematografije koji ovaj autor određuje kao „novi srpski emocionalizam” i čija je osnovna karakteristika „insistiranje na autentičnoj emociji” (Bajić 2018, 328).

Etnografija dijageze filma „Ničije dete”

Radnja filma smeštena je u period s kraja osamdesetih godina XX veka. Grupa lovaca pronalazi u jednoj šumi u planinama Bosne i Hercegovine nagog, prljavog i raščupanog dečaka koji živi među vukovima (Denis Murić). On grize lovce koji pokušavaju da mu priđu, hoda četvoronoške, ne ume da govori i oglašava se kricima i režanjem. Jednom rečju, njegovo ponašanje je prikazano kao nalik životinjskom. Lovci hvataju divljeg dečaka i odvođe ga u Centar za socijalni rad u Travniku. U Centru mu socijalna radnica pri upisivanju podataka u matičnu knjigu rođenih nasumično daje bošnjačko ime Haris Pućurica. Taj postupak određuje dečakovu dalju sudbinu. Socijalni radnici dečaka-vuka ubrzo šalju u Dom za nezbrinutu decu u Beogradu. Pri pristizanju u Dom dečak biva podvrgnut medicinskim pregledima i različitim ispitivanjima kojima se utvrđuje da „nema razvijen jezik” i da „nema neke izgleda za razvoj”. On poput uplašene životinje prve dane u Domu provodi šćućuren na podu ili sakriven ispod kreveta. O njemu se brine vaspitač Ilke (Miloš Timotijević). Nakon početnih teškoća prilagođavanja, dečak se polako socijalizuje, uči da govori, hoda, jede i igra se kao ljudsko dete i počinje da sklapa prijateljstva sa štićenicima doma – pre svega sa Žikom (Pavle Čemerikić) i Alisom (Isidora Janković). Dečak dobija nadimak Pućke, kreće u prvi razred i uči obučarski zanat. Rat u Bosni počinje 1992. godine i lokalne vlasti ga šalju nazad u domovinu gde ga protiv njegove volje regrutuje grupa bosanskih muslimanskih vojnika. Na kraju filma dečak beži iz civilizacije (ratišta) i odlazi natrag u divljinu.

Prema „istinitoj” priči na osnovu koje je napisan scenario filma dečaka su „socijalni radnici doveli u Centralno prihvatilište za decu i omladinu u Beogradu 1988. godine sa objašnjenjem da su ga pronašli lovci na tromedi Bosne, Srbije i Crne Gore u vučijoj jazbini. Bio je star između 10 i 12 godina. Prema priči dečak se ponašao čudno, poput životinje:

„Dečak se veoma malo kretao. Uglavnom sedne ili čučne u dvorištu, sklopi ruke oko kolena i posmatra. Jeo je kao da štiti hranu, sa obe ruke obavijene oko tanjira. U početku je izbegavao kuvano. Deca su ga viđala kako kod bureta s pomijama iza zgrade traži kosti sa ostacima sirovog mesa. Ako mu neko priđe u trpezariji otpozadi ili ga dodirne s leđa, ispuštao je čudne zvuke.”

Prema jednoj od verzija priče, dečak je u dobi od 17–18 godina poginuo u ratu devedesetih. Podatak na čijoj strani se u ratu borio nije poznat.⁵ Rečeno navodi na zaključak da prelomni događaj koji će dovesti do zapleta i raspleta filmske priče – davanje muslimanskog imena dečaku predstavlja intervenciju reditelja i scenariste.

Kao što je već istaknuto, osnovna opozicija koja je kroz lik divljeg dečaka-vuka prikazana u filmu „Ničije dete” je ona između životinja i ljudi, i samim tim između prirode i kulture. Budući da su pretpostavke o tome šta čini suštinu ljudske prirode kroz istoriju bile neraskidivo povezane sa reprezentacijom deteta (Schober 2004) u daljem tekstu će ukratko biti prikazane dominantne predstave deteta u zapadnoj kinematografiji, kao i osnovne karakteristike narativa o „divljoj deci” u čijem kontekstu će se posmatrati i domaća filmska verzija priče o dečaku kojeg su odgajili vukovi.

Figura deteta u igranim filmovima

Dominantna predstava deteta u zapadnoj kulturnoj imaginaciji od devetnaestog veka⁶ može se odrediti kao „romantična” (Schober 2004). O detetu se mislilo kao o dobrom, neiskvarenom, nevinom biću. Naglašavanje detetove nevinosti i ranjivosti a samim tim i potrebe za njegovom zaštitom bila je jedna od osnovnih karakteristika kulturnih predstava o detetu u zapadnoj književnosti i filmu (Lennard 2014). Šober smatra da u XX veku dolazi do promena u prikazivanju figure deteta u igranim filmovima koje su uslovljene „specifičnim kreativnim tenzijama između opozitnih ideologija detinjstva” te da s tim u vezi motiv „izgubljenog” i „opsednutog” deteta u zapadnoj kinematografiji postaje posebno aktuelan (Schober 2004, 7). Naime, autor se oslanja na istraživanje filmskih predstava o detetu Kejti Merlok Džekson prema kojoj od sredine XX veka, tačnije u periodu nakon Drugog svetskog rata, romantična predstava o dobrom, nevinom detetu naporedo postoji sa novim, „mračnijim vizijama deteta i detinjstva”. Prema Reneru (Renner 2011, 177) predstava „zlog deteta” u zapadnoj popularnoj kulturi javlja se u dva, prema ovom autoru povezana podtipa – „opsednuto dete” i „divlje dete”. Kako piše isti autor, dok narativi o „opsednutom detetu” obrađuju „jedinственe psihološke poremećaje određene

5 <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:508095-Odrastao-s-vucima-a-ubili-su-ga-ljudi>.

6 Adrijan Šober u svojoj studiji „Narativi o opsednutom detetu u književnosti i filmu” piše da su sve do druge polovine XVIII veka, u skladu sa kalvinističkom/puritanskom ideologijom deca prema hrišćanskoj doktrini o prvobitnom grehu, posmatrana kao „prokleta”, bića rođena u grehu, a disciplina i obrazovanje bili su glavni instrumenti sputavanja njegove „zle prirode” – „kažnjavanje detetovog tela ujedno je označavalo spas njegove večne duše” (Schober 2004, 1). Do promene takve percepcije dolazi pod uticajem romantičarske tradicije i pisanja Žan Žak Rusoa – dete je rođeno kao dobro i istinski nevino, neiskvareno biće koje će uprljati civilizacija i kultura (isto).

porodice”, priče o „divljoj deci” na sličan način „ispituju šire društvene poremećaje”, odnosno predstavljaju kritiku društva u širem smislu. Viki Lebo, u studiji „Detinjstvo i kinematografija” posebno ističe značaj Trifoovog filma „Divlje dete”, ne samo u smislu najpoznatijeg primera filmskog obrađivanja date teme i prototipa svih kasnijih prikazivanja „divlje dece”:

„Preokupiranost obavezom uvođenja Viktora (divljeg deteta) u jezik, u područje kulture i zajednice, to pitanje je deo zaostavštine Trifoovog filma, njegovog istraživanja da dosegne, kao i granice, želje da se sazna – da se razume, obrazuje, dokumentuje, u filmu – dete” (Lebeau 2008, 77).

Ršumovićev film „Ničije dete” u mnogim aspektima se oslanja na Trifoovu filmsku obradu slučaja „Viktora iz Averona”⁷, najpoznatijeg primera „divljeg deteta” u istoriji (u smislu naučnih ispitivanja i diskusija vezanih za pitanje šta čini ljudsku prirodu koje su po otkriću dečaka 1798. godine usledile) – Pučke je, kao i poznati francuski divlji dečak, otkriven u šumi, podvrgnut je medicinskim ispitivanjima i pokušajima socijalizacije, uz ključnu ulogu vaspitača (u filmu „Divlje dete” mladi francuski doktor Žan Mar Gaspar kojeg tumači sam Trifo, u filmu „Ničije dete” vaspitač Ilke).

Karakteristike narativa o divljoj deci

Najjednostavnije rečeno, „divlje dete” je pojam kojim se označava dete koje je usled nezgode ili izolacije odraslo bez, ili sa ograničenim kontaktom sa drugim ljudskim bićima. U engleskom jeziku postoje tri naziva kojima se označava pojam „divljeg deteta” – „wild child”, „feral child” i „savage child”. Termin „feral child” vodi poreklo iz latinskog termina homo ferus koji je skovao švedski naučnik Karl Fon Line u desetom izdanju „Sistema prirode” (lat. „Systema Naturae”) da bi označio, tj. klasifikovao, posebnu potkategoriju homo sapiensa, ljudskog bića koje je opisao kao „gluvog, dlakavog četvoronošca” (Grogan 2014, 21). Benzaken smatra da divlje dete treba posmatrati kao „književnu ili diskurzivnu klasu ili vrstu”:

„divlje dete je diskursivna klasa zato što je diskurs u mnogim oblicima, ponavljanjima i transformacijama tokom protekla četiri veka ono što istovremeno stvara klasu i spaja različite slučajeve” (Benzaquén 2006, 16).

Prema ovoj autorki, građu o „divljoj deci” moguće je razvrstati na nekoliko posebnih „žanrova” – novinarski izveštaji i putopisi u kojima se divlje dete pojavljuje kao „senzacionalno, spektakularno, neobično i egzotično” biće, na naučne tekstove pisane iz perspektive različitih nauka (medicine, filozofije, antropologije, psihologije i pedagogije) i na književno-filmske reprezentacije divljeg deteta (pesme, pamfleti, romani, filmovi koji su inspirisani „stvarnim”

7 O divljem dečaku Viktoru iz Averona v. Strive, 2012, 11–15.

dogadajima). Kada je reč o naučnim tekstovima, ukoliko primeri slučajeva divlje dece nisu posmatrani kao lažni, fabrikovani izveštaji ili folklorne tvorevine, njihovo postojanje je negirano uz objašnjenje da takva deca pate od određenih psihičkih nedostataka. Na primer, francuski antropolog Klod Levi-Stros je odbacivao mogućnost stvarnog postojanja „divlje dece”, odnosno dece koje su odgajile životinje. Za njega, primeri dece-vukova predstavljali su „kulturalna čudovišta” koja su bila napuštena zbog njihovih urođenih nedostataka (Horigan 1988, 7). Slične stavove je zastupao i američki psiholog Bruno Betelhajm, prema kojem su deca vukovi zapravo bila autistična deca (isto, 81).

Prema Benzaken, dokumentovani izveštaji o „divljoj deci” sadrže sledeće elemente: pretpostavljeni broj godina provedenih u izolaciji; pretpostavljena starost deteta u trenutku otkrića; ponašanje deteta u izolaciji; ponašanje deteta po otkriću; oporavak deteta; komentar o uspešnosti njegove socijalizacije (Benzaquén 2006, 53). Na osnovu sličnosti dokumentovanih slučajeva, mogu se izdvojiti tri zajedničke karakteristike, koje su zapravo one opisane u Lineovom „Sistemu prirode” i čija je svrha da potcrtaju granicu između „njih” i „nas” – nesposobnost govora, dlakavost/telesna zapuštenost i hodanje četvoronoške (isto, 58).

Sociolog i folklorista Majkl Kerol, koji se bavio proučavanjem grčko-rimskih i severnoameričkih indijanskih legendi o deci koju su odgajile životinje, ukazuje na folklorno poreklo savremenih narativa o divljoj deci, koji se obično pojavljuju u vidu novinarskih izveštaja (Carroll 1984). Centralni incident ovih priča čini otkriće deteta kojeg su navodno u divljini odgajile životinje, najčešće vukovi (isto, 65). Moderne priče o ljudskom detetu koje određeni vremenski period odgaja jedna ili više životinja, prema ovom autoru, odgovaraju motivu B535, odnosno motivu pod nazivom „Životinja neguje/životinja hrani napušteno dete” („Animal nurse/animal nourishes abandoned child”) u Stit Tompsonovom Indeksu motiva. Na osnovu analizirane građe iz dve različite kulturne tradicije, Kerol izdvaja dva osnovna elementa, univerzalna svojstva koji čine osnovnu karakteristiku narativa o divljoj deci bez obzira na vreme i mesto njihovog pojavljivanja – napušteno dete koje pronalaze i odgajaju životinje je uvek muškog roda a životinja-staratelj je sisar.

Može se reći da narativ o „divljem detetu”, dakle, najčešće sadrži sledeće elemente – odbačeno/napušteno dete odrasta u divljini, izolovano od kontakta sa ljudskim društvom; dete odgajaju životinje; dete se slučajno pronalazi; dete se po svojim pojavnim karakteristikama i ponašanju razlikuje od ljudskih bića; dete se podvrgava ispitivanjima; vaspitavanje deteta i naponi učinjeni u cilju njegove socijalizacije/ponovnog „uvođenja” u svet kulture i ljudskog društva.

U filmu Vuka Ršumovića, priča o divljem detetu fokusirana je na prikazivanje njegove suštinske razlike u odnosu na druga ljudska bića putem oslanjanja na opoziciju priroda/kultura i pokušaj njegove socijalizacije putem lokalno specifičnog konteksta, prijemom u Pionirsku organizaciju.

Opozicija priroda/kultura

Konceptualizacija figure divljeg deteta nedvosmisleno počiva na opoziciji između prirode i kulture. Kroz predstave o divljem detetu utvrđuje se i ilustruje šta ljudsko biće jeste, odnosno šta ono nije. Divlje dete je, drugim rečima, ogledni primerak za pokazivanje značaja kulture kao definišuće karakteristike ljudskog. Na primer, u jednom popularnom američkom udžbeniku iz kulturne antropologije upravo se putem predstavljanja dva poznata istorijska slučaja otkrića divlje dece (Pitera iz Hanovera i Viktora iz Averona) započinje poglavlje kojim se objašnjava antropološki pojam kulture: „Slučajevi divlje dece čine jasnim da je bez zabrana, pretpostavki i obrazaca koje nameće kultura, veoma teško izraziti naše ljudske kvalitete i mogućnosti. Ali šta je kultura?” (Nanda and Warms 2014, 27).

S tim u vezi, u ovom radu osnovne karakteristike opozicije priroda/kultura biće prikazane u sasvim kratkim crtama⁸ jer bi u suprotnom njihovo detaljno razmatranje značilo pisanje istorije sociokulturne antropologije kao discipline.

Opozicija između prirode i kulture ima dugu istoriju u zapadnoj misli. Horigan u studiji „Priroda i kultura u zapadnim diskursima” analizira istorijat i istrajno opstajanje ove opozicije od njenih izvora koji se nalaze u antičkoj filozofiji, preko političke filozofije XVII i XVIII veka (teorije o prirodnom stanju i društvenom ugovoru Hobsa, Loka i Rusoa) do pojedinih uticajnih antropoloških teorija kulture i na kraju debata o granicama ljudskog putem predstava o divljem detetu (Horigan 1988). Osnovna teza ovog autora jeste da opozicija priroda/kultura i shvatanje ljudskih bića kao različitih od životinja, zauzima centralno mesto u modernim društvenim teorijama: „humanističke nauke su zasnovane na prosvetiteljskim koncepcijama ljudskih bića kao jedinstvenih i kulture kao kvalitativno različite, i superiorne, od prirode” (isto, 102). Razmatranje i tumačenje odnosa između pojmova prirode i kulture prati sociokulturnu antropologiju od njenog nastanka kao discipline. Kako piše Žarana Papić:

„Poduhvat definisanja kulture kao onog što fundamentalno određuje specifičnost čoveka i bitno ga razlikuje od sveta ne-ljudskog – sveta prirode – od samog početka se zasnivao na konstituciji opozicije između prirode i kulture” (Papić 1997, 32).

Tajlorova taksativna definicija kulture koja predstavlja polazište svih kasnijih savremenih koncepcija kulture („kultura kao složena celina koja obuhvata znanje, verovanje, umetnost, pravo, moral, običaje i sve druge sposobnosti i navike koje je čovek stekao kao član društva”) je, kako navodi Papić, prema mišljenju Levi Strosa, odgovorna za uvođenje opozicije između prirode i kulture jer se poziva na karakteristične razlike koje postoje između čoveka i životinje stvarajući tako suprotnost između prirode i kulture (isto, 39). Horigan ulogu opozicije priroda i kultura razmatra na osnovu teorija Alferda Krebera, Leslija

8 Opsežnu raspravu i kritiku opozicije priroda/kultura v. Papić 1997

Vajta i Maršala Salinsa koje su, prema ovom autoru, postavile osnovni kontekst razvoja modernih antropoloških teorija kulture (v. Horigan 1988, 9–33), kao i na osnovu teorija francuskog antropologa Kloda Levi-Strosa zahvaljujući čijem delu je ova opozicija postala centralnom temom antropologije. Za Levi Strosa, kategorije prirode i kulture i njihova razlika predstavljaju univerzalni, fundamentalni aspekt ljudskog mišljenja, one su „proizvod potrebe ljudskog uma da konceptualizuje realnost u okviru binarnih opozicija” (isto, 5). Kada je reč o teorijama pomenutih američkih autora, kultura se shvatala kao distinktivno područje istraživanja (kulturni fenomeni se mogu tumačiti samo po sebi, to jest u terminima kulture), ona je nadindividualna i superorganska celina (Kreber), samodovoljno i autonomno područje (Vajt):

„Vajtov argument, kao i Kreberov, zavisi od postojanja suštinske razlike između čoveka i životinje: posedovanje kulture je specifičnost ljudske vrste zbog jedinstvene sposobnosti da koriste simbole. Kultura je distinktivna klasa fenomena, nivo realnosti zavistan od simbola. To je dokaz ljudske jedinstvenosti, razlika između čoveka i životinje je razlika ne u stepenu već u vrsti: životinjama nedostaje inteligencija da koriste simbole” (isto, 28).

Kako napominje Žarana Papić (Papić 1997, 45–50) ustanovljavanje „rigidne, problematične i prevaziđene” opozicije između prirode i kulture je „kulturno specifičan, a ne univerzalan odgovor na osnovno antropološko pitanje šta ljudsko jeste a šta nije”. Naime, kako objašnjava ova autorka pozivajući se na Šnajderovu misao da „kultura nije priroda ali je priroda u potpunosti kulturni koncept” antropološko razmatranje odnosa i opozicije između prirode i kulture jeste i samo kulturni koncept, odnosno predstavlja kulturno konstruisano znanje.

Socijalizacija divljeg deteta u filmu „Ničije dete”

Ovo je veliki dan za našu ustanovu. Haris Pućurica koji je pre samo četiri i po godine došao kod nas, koji je odrastao u šumi, uspeo je da se integriše u našu zajednicu i da završi prvi razred osnovne škole. Haris je naučio da čita, piše i govori. Nadam se da ćeš nastaviti vredno da radiš i da se razvijaš.

Scena u filmu koja treba da prikaže uspešni završetak socijalizacije dečaka-vuka u društvo odnosi se na dan kada Haris Pućurica – Pućke postaje pionir. Kao objašnjava Ildiko Erdei, pionirska organizacija bila je institucionalni okvir proizvodnje detinjstva u jugoslovenskom socijalističkom društvu (Erdei 2004, 157). Naime, prema istoj autorki, u svim državama u kojima je pionirska organizacija postojala, članstvo je predstavljalo čin nadgledanja i kontrolisanja ideološki ispravnog načina odrastanja. Deca pioniri posmatrani su kao oni koji će graditi budućnost, koji će „doprineti napretku društva i utabati nove puteve za socijalističke ciljeve” (isto, 155). Članovi Saveza pionira Jugoslavije bili su svi učenici osnovne škole od prvog do sedmog razreda bez izuzetka, a datum njihovog prijema bio je 29. novembar, Dan republike što je, kako piše Duda:

„[d]avalo svečanosti dodatnu težinu jer su se povodom rođendana Republike svake godine činom davanja zakletve rađali novi pripadnici političke zajednice, novi socijalistički građani” (Duda 2015, 109).

Kroz ovaj kolektivni politički ritual prijema u organizaciju, deca su iz stanja „ideološke neopredeljenosti” prelazila u stanje „ideološke opredeljenosti” i postajali članovi zajednice (Erdei 2004, 155). Drugim rečima, nekadašnja deca postajali su budući učenici i pioniri. U toku svečanosti organizovane u Domu povodom prijema prvaka u Savez pionira Jugoslavije, dok druga deca ispred panoa na kojem piše „Druže Tito mi ti se kunemo da sa tvoga puta ne skrenemo” u glas izgovaraju pionirsku zakletvu, dečak Haris, obučen u pionirsku uniformu, zbunjeno i nemo gleda oko sebe. Kako obrazlaže Malešević, pionirska marama, kao karakteristični deo pionirske uniforme, koju deca tada prvi put povezuju oko vrata, označava granicu između dve društvene kategorije – dece i pionira, i njenim povezivanjem u toku rituala prijema u organizaciju deca napuštaju prethodno stanje i prelaze u novo (Malešević 1984, 78). Pučke pionirsku maramu svakodnevno nosi oko vrata i u narednom periodu, čak i kada mu najbolji prijatelj Žika kaže da je skinie. Insistiranjem na pionirskoj marami kao svakodnevnom komadu odeće koju Pučke nosi dodatno se naglašava uspešno završena dečakova socijalizacija i integracija u društvo. Prema Erdei, crvena marama kao „simbol inicijacije u pionirsku organizaciju” nije bila tek običan komad odeće – „verovalo se da ona ima transformativnu moć koja može da promeni ličnost i utiče na ponašanje onih koji je nose” (Erdei 2004, 165). Prijem u Savez pionira Jugoslavije za Pučketa predstavlja dvostruki obred prelaza – s jedne strane, prevashodno označava transformaciju njegovog osnovog položaja – on više nije dečak-vuk, „divlje dete” prirode već postaje dete kulture, dok s druge strane istovremeno dolazi i do transformacije njegovog statusa deteta, on postaje pionir, budući „pravilno” odgojen socijalistički građanin koji treba da „nastavi da vredno radi i da se razvija”. Ipak, kako nam poslednja trećina filma predočava, Pučketovo odrastanje u ideologiji „bratstva i jedinstva” ne traje dugo. Po izbijanju ratnih sukoba na prostoru bivše Jugoslavije, dečak je primoran da napusti Dom i da se vrati u Bosnu i Hercegovinu odakle odlazi na front. Poslednja scena filma prikazuje dečaka kako skida vojničku uniformu i vraća se u istu onu šumu u kojoj su ga nekoliko godina ranije pronašli lovci. Vidimo vuka koji se približava dečaku i zatim nezainteresovano nastavlja dalje put šume.

Ovaj film, poput drugih narativa iste tematike, suštinski se bavi pitanjima o ljudskoj prirodi i predstavlja analitički plodno polazište za buduća razmatranja kulturne konceptualizacije ljudskog putem predstava o divljem detetu. Protagonista filma je dečak-vuk, liminalno biće koje se nalazi negde između čoveka i životinje i čije postojanje stoga „ugrožava” kulturno uspostavljene granice

kategorije ljudskog deteta. Divlje dete kao biće graničnog područja čoveka i životinje je „nečisto”, a stoga i „opasno”, ono je „stvar koja nije na svom mestu”. Rečima britanske antropološkinje Meri Dagleas:

„čiste su one životinje koje se do kraja uklapaju u svoju klasu, dok su nečiste one podvrste koje predstavljaju nesavršene članove vlastite klase, ili pak čitave klase, koje narušavaju opštu šemu univerzuma” (Dagleas 2001, 78).

Filmska priča posvećena je razrešavanju kontradikcije vezane za postojanje dečaka vuka putem procesa njegove socijalizacije i smeštanja u pripadajuće mesto kulture i civilizacije. Drugim rečima, značenje filma je zasnovano na sledećim binarnim opozicijama – priroda: kultura; divljina: civilizacija; ne-ljudsko (životinjsko): ljudsko; izvan društva: unutar društva. Kroz lik divljeg dečaka kojeg su odgajili vukovi i koji prema tome pretpostavljeno „ne pripada” kategoriji „ljudskog”, to jest koji ne poseduje kulturu, u ovom radu je prikazano na koji način se u filmu „Ničije dete” putem figure divljeg deteta predstavlja ali i razrešava „temeljna” antropološka opozicija između prirode i kulture budući da je ideja o kulturi kao suštinskom svojstvu ljudskih bića, stanovištu da kultura označava jedinstvenost i autonomnost ljudskog postojanja omogućila nastanak i razvoj antropološke discipline (Papić 1997, 38).

Završna razmatranja – mitska priča o „divljem detetu” kao predložak antiratnog filma

Film „Ničije dete” je najjednostavnije rečeno otvoreno antiratni i izrazito jugoslovenski orijentisan film. Eksplicitna poruka filma, ona koja je pobrala simpatije publike i filmske kritike, je usmerena ka kritici etničkih sukoba i rata na području bivše Jugoslavije. U ovom filmu, biti ljudsko biće, a to znači biti biće kulture i pripadnik društva, pre svega podrazumeva imati identitet čvrsto povezan sa vezama krvi i tla. Dečak-vuk, biće prirode bez „identiteta” je prikazan kao neispisana tabla u koju se slučajnim procesom imenovanja usađuje nacionalni identitet. Jednom rečju, poruka filma je sadržana u stanovištu da ratna postjugoslovenska politika identiteta ne dopušta mogućnost postojanja pojedinaca koji nemaju jasno izraženu svest o njihovom etničkom pripadanju. Film „Ničije dete” predstavlja lokalno specifično čitanje legendarne priče o deci koju odgajaju životinje. Ovaj film na esencijalistički način tretira opoziciju između prirode i kulture, postavljajući je kao graničnik suštinske razlike u odnosu na to „šta ljudsko biće nije”. Ipak, narativi o divljoj deci kao folklorne tvorevine ne predstavljaju samo priče kroz koje se progovara o ljudskoj prirodi kao suprotnoj od životinjske, one su jednim delom i rezultat nastojanja ljudskih bića da životinje, kroz zamišljanje divlje zveri koja neguje ljudsko dete, približe sebi. Opozicija između kulture i prirode, a time i između ljudskog i životinjskog, pitomog i divljeg, civilizacije i divljaštva, društvenog i ne-društvenog se na kraju

filma izvrće u korist suprotnog pola ove dihotomije. Povrh toga, film problematizuje samu dihotomiju – u čemu, možda, leži i njegova najveća vrednost – budući da se „divlje dete”, odbacivši civilizaciju (prostor ratnih sukoba) koja je „podivljala”, na koncu vraća prirodi kao pitomijem, uređenijem i njemu daleko razumljivijem polu podele. Sama podela se otud prikazuje kao kolektivna projekcija, kulturni konstrukt koji nije proizvod univerzalne istine već je relativan misaonim kategorijama onog koji prosuđuje.

Literatura

- Ashabanner, Brent. 1952. Pecos Bill: An Appraisal. *Western Folklore* 11(1): 20–24
- Bajić, Đorđe, Zoran Janković i Ivan Velisavljević. 2018. *Kritički vodič kroz srpski film 2000/2017*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Banić Grubišić, Ana. 2013. Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film). *Antropologija* 13 (2): 135–155.
- Benzaquén, Adriana. 2006. *Encounters with Wild Children: Temptation and Disappointment in the Study of Human Nature*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Carroll, Michael. 1984. The Folkloric Origins of Modern Animal-Parented Children. *Journal of Folklore Research* 21(1): 63–85.
- Daglas, Meri. 2001. Čisto i opasno. Beograd: XX vek.
- Duda, Igor. 2015. *Danas kada postajem pionir: djetinjstvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*. Zagreb: Srednja Europa.
- Erdei, Ildiko. 2004. „The Happy Child’ as an Icon of Socialist Transformation: Yugoslavia’s Pioneer Organization”. In *Ideologies and National Identities: The Case of Twentieth-Century Southeast Europe*, (eds) Lampe, John and Mazower, Mark, 154–179. Budapest: CEU Press.
- Grogan, Bridget. 2014. Homo ferus: the unification of the human and the environmental in David Malouf’s *An imaginary life*. *Scrutiny2: Issues in English Studies in Southern Africa* 19(2): 18–29.
- Horigan, Stephen. 1988. *Nature and culture in Western discourses*. New York: Routledge.
- Kovačević, Ivan i Ilić, Vladimira. 2016. Antropologija filma u Srbiji. *Etnoantropološki problemi* 11(1): 217–239.
- Kovačević, Ivan. 2015. Fudbal i film: Drug predsednik – centarfor. *Etnoantropološki problemi* 10 (3): 743–763.
- Kovačević, Ivan. 2017. Montevideo, Bog te video – ideološki švedski sto kao osnov blokbastera. *Etnoantropološki problemi* 12(4): 965–983.
- Krasniewicz, Louise. 2006. „Round up the Usual Suspects”: Anthropology goes to the Movies. *Expedition* 48 (1): 8–14.
- Lebeau, Vicky. 2008. *Childhood and cinema*. London: Reaktion Books.
- Lennard, Dominic. 2014. *Bad seeds and holy terrors: the child villains of horror film*. Albany: State University of New York Press.
- Malešević, Miroslava. 1984. Prijem u pionirsku organizaciju. *Etnološke sveske* 5: 73–82.
- Nanda, Serena and Warmas, Richard. 2014. *Culture Counts: A Concise Introduction to Cultural Anthropology*. Stamford: Cengage Learning.

- Nardo, Don. 2002. *The Greenhaven encyclopedia of Greek and Roman mythology*. New Haven: Greenhaven Press.
- Omon, Žak i drugi. 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Papić, Žarana. 1997. *Polnost i kultura*. Beograd: XX vek.
- Renner, Karen. 2011. Evil Children in Film and Literature II: Notes Toward a Taxonomy. *Lit: Literature Interpretation Theory* 22(3): 177–196.
- Schober, Adrian. 2004. *Possessed child narratives in literature and film: contrary states*. New York: Palgrave Macmillan.
- Strive, Lisjen. 2012. *Divlja deca: antropološki pristupi*. Novi Sad: Kiša.
- Šoljan, Antun. 1968. *100 najvećih djela svetske književnosti*. Zagreb: Novinarska izdavačka kuća stvarnost.
- Watson, Bruce. 2014. *Edgar Rice Burroughs: The Man Who Created Tarzan*. eBook: New Word City, Inc.
- Weakland, John. 1995. „Feature Films as Cultural Documents”. In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Hockings, Paul, 45–67. New York: Mouton de Gruyter.
- Žakula, Sonja i Živaljević, Ivana. 2018. Izučavanje ljudsko-životinjskih odnosa u antropologiji i arheologiji I. *Glasnik etnografskog instituta SANU* 66(2): 255–270.

Primljeno: 01.11.2018.

Odobreno: 16.11.2018.

Ana Banić Grubišić

Between nature and culture – anthropological analyses of the film „No One’s Child”

Abstract: The paper analyzes the Serbian feature film „No One’s Child” from 2014. The film tells the story about a feral child, a fascinating trope found in folklore, literature and popular culture. In accordance with the anthropological approach to studying feature films, this movie is viewed as modern myth which express and explore key cultural questions and contradictions in the contemporary society. Through a character of a feral boy raised by wolfs and therefore without „culture” this paper examines how the „No One’s Child” film solves the issue of the nature versus culture opposition.

Keywords: feral child, film, anthropology, nature/culture opposition, „No One’s Child”