

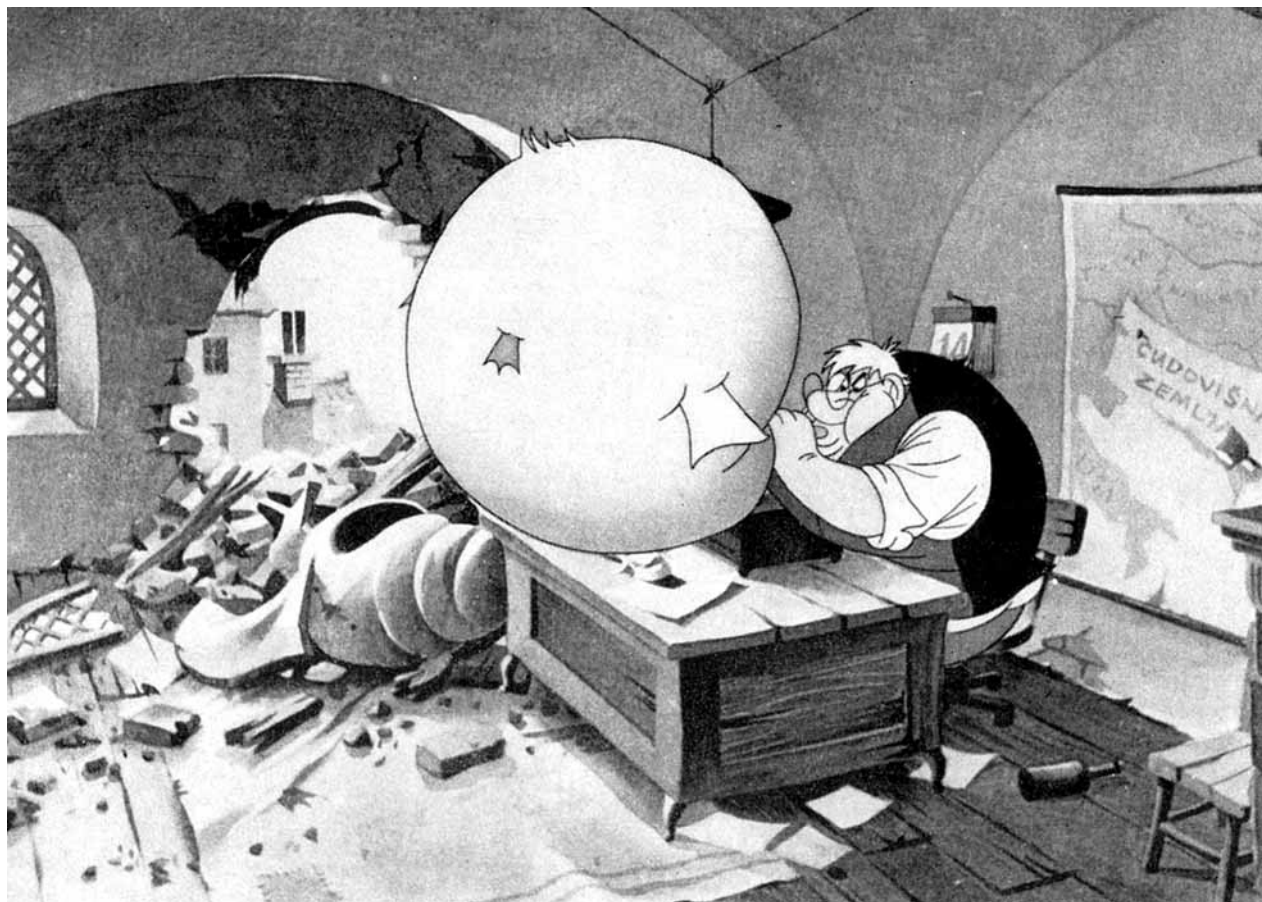
*Midhat Ajanović*

## Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma

### 1. Pogled iz staklene kupole

Da je povezivanje pojma »animacija« isključivo s filmskim medijem pogrešno, kako se to činilo desetljećima, postajemo sve svjesniji jer je animacija u našoj svakodnevnici svakim danom sve prisutnija, a samo malen njezin dio nastao je upotrebom kinematografske tehnike. U svojoj opsežnoj studiji o povijesti vizualnih specijalnih efekata *The Vatican to Vegas* (2004), Norman M. Klein, međutim, posebnu pažnju poklanja predfilmskim animacijama, osobito onima koje su izvedene na sceni kao dio iluzionističkog kazališta, gdje su s pomoću različitih mehaničko-optičkih sredstava pokretani i oživljavani neživi predmeti i stvarana iluzija pokreta i metamorfoze. Među animacijskim postupcima nastalima stapa-

njem magije predindustrijskog doba i tehnoloških izdanaka industrijske revolucije, čega je rezultat recimo znanstvena fantastika, ističe se panorama (od grčkog *pan*: sve; i *horama*: pogled) koju Klein vidi kao »dio enciklopedijskih impulsa 19. stoljeća« (Klein, 190) navodeći kao primjer dugovječni panoramski teatar *The Colosseum*, otvoren 1826. u Londonu, koji je uz povremene prepravke radio sve do 1875. (Klein, 184). Panorama je zapravo bila velika kružna scenska prostorija s oslikanim zidovima i osvjetljena sa stropa. U sredini prostorije nalazila se publika, koja je odatle promatrala prizore na ekranu čiji je raspon bio 360 stupnjeva i gdje su najčešće davani scenski prikazi slavних bitki, kao primjerice one kod Waterlooa ili Gettysburga. Vizualna simulacija



*Veliki miting* (Norbert Neugebauer, 1951)

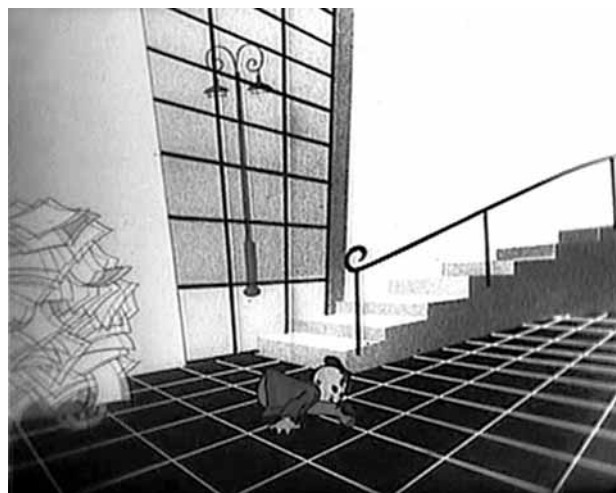
realnosti stvarana je uz pomoć mobilnog svjetla koje je naglašavalo pojedine detalje, reljefne strukture slike, raznim optičkim trikovima, a korišteni su i pirotehnički efekti da bi se stvorila atmosfera i ugodaj realnosti kroz simuliranje pokreta i dubinskih perspektiva, kako bi se posjetitelj mogao osjetiti istodobno promatračem i sudionikom predočenog događaja. Prema Kleinu, najvažnija osobina panoramske vizije bila je što je davala mogućnost, »sveobuhvatnog pogleda«.

Nakon što su modernije tehnologije istisnule panoramskiatar, pojam panoramski pogled premjestio se s vremenom iz područja konkretnog u sferu pojmovnog i ostao oznaka za način gledanja na stvari u kojemu je slika stvorena nakon što je pogledom obuhvaćen puni krug. Panorama je prisutna u novinarskom i svakodnevnom govoru, pa se tako recimo govori o »panorami događaja«, ali je i etabliran kao kružni pokret filmske kamere bez reza, što je zahvat osobito aktualiziran u posljednjem desetljeću nakon pojave i omasovljenja suvremenih digitalnih pokretnih slika, gdje je panoramski pokret »kamere« jedno od uobičajenih izražajnih sredstava.

Ovaj članak predstavlja jedan pokušaj da se na primjeru triju filmova Zagrebačke škole crtanoga filma ilustrira panoramski način viđenja svijeta »sveobuhvatnim pogledom«, nastalim prvo u ideologijskoj domeni, da bi se postupno oblikovalo kao estetski princip. Naime, slijed sociohistorijskih okolnosti nastalih u jugoslavenskom društvu nakon Drugoga svjetskog rata uvjetovao je pojavu iluzornog »sveobuhvatnog pogleda« kod zagrebačkih autora crtanoga filma, koji su u brojnim svojim djelima kreirali panoramsku sliku nastalu iz pozicije koja se doimala kao središnja, ili jednostavno kao ideološka kupola od stakla usred blokovski podijeljenoga svijeta.

Veliki međunarodni uspjesi i objektivna vrijednost onoga što je stvarano u zagrebačkom studiju između kasnih 1950-ih i ranih 1980-tih uglavnom su se zasnivali na vrhunski ovladanoj tehnologiji takozvane cel-animacije, stiliziranom pokretu, ali i, teza je ovog teksta, efektinim globalnim metaforama realiziranim karikaturnim sredstvima, simplificiranim i shematiziranim prikazom hladnoratovski podijeljenog svijeta, ali i njegovom ideologijskom satirama iz pozicije ideološko-političkog diskursa koji nazivamo titoizam, a koji je vladao pod »staklenom kupolom«. Glad za vlašću u socijalističkim društvima i opsjednutost novcem u kapitalističkim, kao i stalna opasnost od sveuništavajućeg sukoba jednih s drugima, bila su središnja tematska područja jugoslavenskoga crtanog humora u svim formama, a osobito su mu bili skloni animatori koji su »sveobuhvatnim pogledom« kružili po »panoramskoj« slici svijeta svojega doba. Njihove globalne metafore, koje su satiričnim prikazom pojava što su obilježile »hladni rat« — kakve su bile trka u naoružanju, ali i neravnopravnost malih i siromašnih, zanemarivanje ekologije, alijenacija modernog čovjeka u rastućim betonskim džunglama — vjerno su izražavale strahove i strepnje pred budućnošću kod svojih suvremenika.

Dakako, kao i svaki model, i ovaj je vremenom iscrpio svoje mogućnosti. Već 1970-ih klasična je, *seven minutes* cel-animacija počela stagnirati u odnosu na druge, nove tehni-



Kako se rodio Kićo (Josip Sudar, 1951)

ke, u kojima su oduševljeni i inovativni animatori stvarali svoja originalna djela, prodirući sve više u »dubinu« ekrana i nagovještavajući ono što danas poznajemo kao 3-D digitalni film. Animirani filmovi zasnovani na dvodimenzionalnoj karikaturnoj stilizaciji i humoru sličili su ispričanoj priči i polako nestajali, sve dok takav pristup u obliku njegova drastično omasovljenog surogata u različitim računalnim programima nije doživio neku vrstu renesanse krajem 1990-tih, ali sada naravno u radikalno drugačijem ozračju od onoga vremena kada su Vukotić i drugi žarili i palili po svjetskim festivalima, a ondašnji međunarodni filmski autoriteti poput Griersona, Sadoula ili Martina etablirali »školu« kao filmskopovijesni fenomen.

## 2. Anti-informbirovska karikatura u Jugoslaviji

U filmu *Otac na službenom putu* (1985) Emira Kusturice, s kojim je autor po prvi put pobijedio na festivalu u Cannesu, središnji sukob gradi se na tumačenju poznate karikature autora Zuke Džumhura, objavljenoj u beogradskoj *Politici* 1948, koja prikazuje Karla Marxa kako sjedi za piscim stolom dok na zidu njegove radne sobe visi slika Josifa Visarionoviča Staljina. Autorova namjera bila je izbrusiti poruku kroz anakroničnu fikciju, gdje je slika onoga koji se rodio mnogo godina kasnije visi na zidu tvorca historijskog materijalizma, poruku jasno kritičku prema Staljinu i takozvanoj *Rezoluciji Informbiroa*. Istodobno, iz karikature se čita i implicitna propagandna podrška vladajućoj strukturi jugoslavenskih komunista koji su se tome suprotstavili i, u konačnici, Tita kao vladara koji sjedi u svom vremenu, a na zidu mu je Marxova slika. U uvodnoj sceni filma vidimo glavnog junaka filma, Bosanca Mešu koji se vraća u Sarajevo vlakom iz Zagreba. Zajedno s njim u kupeu je njegova slovenska ljubavnica Ankica Vidmar. Meša čita *Politiku* nailazi na spomenutu karikaturu i glasno komentira: »E, vala ga pretjeraše!« Dan kasnije Ankica Vidmar u filmu predstavljena kao prva žena-pilot u Novoj Jugoslaviji nalazi se u automobilu sa dvojicom policajaca od kojih je jedan brat Mešine supruge koji se glasno smije istoj karikaturi, ocjenjujući ja kao duhovitu. Ankica kaže da ih »ima koji ne misle da je tako«. Na pitanje



Nestašni robot (Dušan Vukotić, 1956)

tko to tako misli ona bezazleno odgovara: »Vi ga znate vrlo dobro.« Ta Ankičina nesmotrenost koštati će skupo njezina ljubavnika, koji će sljedećih nekoliko godina provesti na »službenom putu« u robijašnici specijaliziranoj za Titove političke protivnike. Kusturica će svoj »antititoizam« dovesti do ekstrema deset godina kasnije u svojem drugom canneskom trijumfu *Underground* (1995), kada u formi groteske, dakle iskrivljene slike svijeta koja, za razliku od karikature, nema veze sa stvarnošću, koristeći se falsificiranjem povijesti nesvjesno ili — sudeći po njegovim intervjuima i javnim istupima kada se pojavio kao glasnogovornik originalne verzije nacionalističkog staljinizma oličenog u post-titoističkom lideru Miloševiću — svjesno stvorio lažnu sliku Jugoslavije. Kusturica to čini prije svega kroz tendenciozno tumačenje titoizma kao glavnog generatora krvavog raspada zemlje u kojoj je rođen kao sin ministra u Titovoj vladi i gdje je zahvaljujući stipendiji koja je nosila Titovo ime uopće mogao postati filmskim redateljem. Potom Kusturica oslobađa svake odgovornosti stvarne uzročnike krvavog raspada zemlje: srpski nacionalizam i velikosrpsku ideologiju.

U vrijeme nastanka filma *Otac na službenom putu* kritika titoizma još se uvijek mogla tumačiti kao dobrodošao korak ka slobodnijem propitivanju nekih razdoblja iz povijesti socijalizma u tada postojećoj Jugoslaviji, osobito stradanja običnih ljudi tijekom nekoliko burnih godina koliko je trajao sukob s Informbiroom<sup>1</sup>. Zanimljivo je da u originalnom scenariju Abdulaha Sidrana nema detalja s karikaturom, već je Kusturica tu scenu domišljato dogradio, smatrajući crtež vizualno atraktivnijim i filmskom mediju prikladnijim od verbalne replike, ali i načinom da se plastično predoči koliko je karikatura igrala važnu ulogu u vremenu kojim se film

bavi<sup>2</sup>. Štoviše, u još jednoj nadgradnji Sidranova predložka, Kusturica je dopisao da lik starijeg sina u Mešinoj obitelji vrijeme provodi praveći crtane filmove direktnim ocrtavanjem »blanka«, eksponirane filmske vrpce, prikazujući time simbolički rađanje jednog važnog fenomena u jugoslaven-skoj kulturi tog doba.

Jugoslavija, zemlja koju danas već polako prekriva prašina zaborava, trajala je 74 godine u dva poluvremena i s jednim četverogodišnjim prekidom tijekom Drugoga svjetskog rata, kada su Sile Osovine na njezinu teritoriju formirale nekoliko marionetskih država. U prvom dijelu svoje kratkotrajne povijesti Jugoslavija je bila pod apsolutističkom vlašću srpske kraljevske dinastije između 1918. i 1941, i u stalnom previranju između praktičke hegemonije srpske političke i vojne oligarhije i pokušaja manjih nacija uvučenih u Kraljevinu, što je bio ishod i posljedica Prvoga svjetskog rata, da se izbore za ravnopravnu poziciju. Druga Jugoslavija bila je Titova ljevičarska diktatura koja je trajala od 1945. do 1980, koju su u najbitnijem obilježili događaji iz 1948. i istupanje zemlje iz takozvanoga socijalističkog bloka, skupine država vazalski podčinjenih Moskvi, što je podrazumijevalo određeno približavanje Zapadu. Posljedica toga bio je snažan pritisak i blokada Sovjetskog Saveza protiv Jugoslavije, što je uzrokovalo veliku krizu u cijeloj regiji. Tijekom političke i ekonomske krize uzrokovane pritiscima iz Moskve propagandna karikatura bila je važno sredstvo u procesu masovne distribucije ideološkog uvjerenja s ciljem da se pridobiju mase i da Staljina, dojučerašnjeg saveznika Jugoslavije i pokrovitelja borbe Titovih partizana u ratu, prihvate kao neprijatelja. »Prilagoditi stvarnost masama, ali i prilagoditi mase stvarnosti«, kako to lucidno formulira Walter Benjamin (1969: 67), ili kreiranje percepcije, a potom i mišljenja putem katkad drastično pojednostavljenoga crtanog humora u simbolici i izrazu bio je proces stimuliran od vlasti. Humorstični crtež postao je tražena i masovno producirana roba iz koje je između ostalog izrasla i Zagrebačka škola crtanog filma kao najvažnija pojava u filmskoj kulturi te kratkoživuće države, što je oboje poslužilo Kusturici kao dobrodošli detalji u namjeri da realistično dočara duh vremena o kojemu govori.

Jedna od posljedica ovakve jugoslavenske politike i njezina međunarodnog položaja bio je i postupni raskid s ideologijom takozvanog socijalističkog realizma u umjetnosti i razvoj kulturnog modela značajno slobodnijeg u odnosu na vladajuće ideološke dogme nego je to bio slučaj drugdje u istočnoj Europi. Od ostatka takozvanih socijalističkih zemalja Jugoslavija se štoviše izdvajala i bržim ekonomskim rastom, ubrzanom urbanizacijom i industrijalizacijom, kao i kvalitetom svakodnevnog života, što je podgrijavalo iluziju o staklenoj kupoli iz koje je moguće kritički promatrati panoram-

\* Odatle i domaće inzistiranje na nazivu Zagrebačka škola crtanoga filma, premda je međunarodni engleski naziv doista Zagrebačka škola animiranoga filma (Zagreb School of Animated Film; Zagreb School of Animation), čime se ističe podjela rada karakteristična za socijalističke kinematografije — Zagreb-film je u svojem Studiju za crtani film bio zadužen za klasičnu, cel-animaciju, tj. crtani film (*cartoons*), kao i za dokumentarni film u svojem Studiju za dokumentarni film, Jadran-film za igrani film, Croatia-film za distribuciju, a Zora-film za kratki i nastavni film, pri čemu su, uz najčešće animirane element-filmove, rađeni i lutka-filmovi u Zorinu Studiju za lutka-film, a koji su ostali izvan obzora fenomena Zagrebačke škole. Sudovičeva četverosveščana monografija (1978-86) stoga inzistira na riječi »krug« umjesto »škola« u svome naslovu, jer uključuje ne samo pretpovijest do pojave Škole, nego i produkciju Zora-filma, Interpublica i dr. (Nap. ur.)

sku sliku svijeta. Ne manje važan bio je i sam zemljopisni položaj zemlje koja se nalazila na samoj granici između blokova i u čijem su istočnom dijelu živjeli narodi koji su baštinili pravoslavnu religiju i kulturu, a u zapadnom katoličku, s Bosnom i Hercegovinom u sredini čiji je sastav stanovništva bio miješan.<sup>3</sup>

Naravno, to je i dalje ostala jednostranačka, dakle nedemokratska država u kojoj su međunacionalne napetosti samo zamrznute snažnom ideologizacijom cijelog društva. Nakon smrti Tita i s njime partizanskog mita, te pada takozvanog komunizma u Istočnoj Europi, stvari su brzo vraćene na početak, i ubrzo je postalo jasno da u pretežitom dijelu srpske političke i vjerske elite ideja o Jugoslaviji kao zemlji u kojoj žive Srbi i »drugi« (pri čemu je status autohtone narodne zajednice neupitan samo u slučaju Slovenaca) nikad nije izgubila na intenzitetu, već je samo bila slabije vidljiva u ideološkoj magli. Već sredinom 1980-ih srpski nacionalisti preuzimaju vlast u Komunističkoj partiji, Jugoslavenskoj narodnoj armiji i saveznim institucijama i započinju rat s ciljem da osvoje što više teritorije za buduću etnički čistu srpsku državu. Početkom 1990-ih staklena kupola razbila se u komadiće: formiraju se nacionalne države na temelju bivših jugoslavenskih republika, s jednom velikom mrljom od krvi i srama u sredini, čija se sudbina u vrijeme pisanja ovog teksta i dalje čini sasvim nedefiniranom i neizvjesnom.

### 3. Walter Neugebauer — iz stripa u film

Jezgru Zagrebačke škole crtanoga filma činili su dakako novinski crtači karikaturisti, strip-crtači i ilustratori koji su to ostajali i kao režiseri te u pravilu nisu pokazivali interes za lutka-film, animaciju plastelina, objekata, direktnu metodu ili bilo koju drugu animacijsku tehniku osim cel-animacije izvedene karikaturalnim crtežom ili, kako se to popularno kaže, crtanoga filma.\* Naravno, bilo bi sasvim pogrešno opisivati cijeli fenomen kao nešto monolitno i ograničeno samo na dvodimenzionalne, karikaturalne satire — no ono što je prepoznato kao »škola« sadržano je u jedinstvenom stilskom pristupu kroz anegdotalno filmsko pripovijedanje, preuzimanje grafičkog izraza iz novinske karikature, ilustracije i stripa, tretiranjem scenografije kao spljoštenog dvodimenzionalnog prostora, kao i u zajedničkim idejnim karakteristikama koje se u prvome redu očituju u viđenju svijeta kao panorame promatrane kritičkim sveobuhvatnim pogledom.

Naročito važna osobina Zagrebačke škole crtanoga filma u usporedbi s animacijskim centrima u zemljama takozvanog socijalizma bio je utjecaj stripa koji je došao preko Atlantika, ali i iz važne domaće strip-tradicije. Grafički jezik karakterističan za strip u velikoj je mjeri definirao vizualni stil američkoga crtanog filma, bilo da se radi o gigantskom Disneyjevu studiju ili Disneyjevim konkurentima u Terrytoons, Warner Brothersu, MGM-u, UPA-i i drugdje. Dok je u ostatku »socijalističkog« svijeta strip dugo vremena bio sumnjiv kao nešto »kapitalističko« i stoga protjeran iz javnosti, u Jugoslaviji se američki i zapadnoeuropski strip masovno objavljivao, a osobito u Hrvatskoj razvijena je domaća produkcija koja je u djelima nekih autora (Andrija Maurović) katkad

predstavljala sam vrh onoga što se u pojedinim periodima uopće stvaralo u svijetu.

Jedan od prvaka hrvatskog i jugoslavenskog stripa Walter Neugebauer nametnuo se kao autor oko kojeg se 1949. formirala ekipa prvoga crtanog filma, stvorenog u redakciji humorističnog tjednika *Kerempuh*. Svoj autoritet među kolegama i uredništvu *Kerempuha* taj tada dvadesetdevetogodišnji Zagrepčanin, rođen u Tuzli, gdje je živio samo tijekom najranijeg djetinjstva, stekao je nedostižnim izvedbenim kvalitetom svojih strip-radova. On je svoju karijeru započeo već kao četrnaestogodišnjak i odmah, već u prvom objavljenom radu *Doživljaji Nasredina Hodže*, objavljenom u *Oku* 1936, dostiže zavidnu profesionalnu razinu. U sljedeće tri godine surađuje s velikim brojem listova u Zagrebu i Beogradu, da bi sa starijim bratom Norbertom, koji je bio scenarist njegovih stripova, pokrenuo vlastiti časopis *Veseli vandrokaš*. Kasnije, tijekom ratnih godina i NDH, braća će pokrenuti i nepolitički strip-časopis *Zabavnik* gdje, osim svojih, objavljuje i tuđe stripove. U stripovima kakvi su *Patuljak Nosko*, *Mali Muk*, *Gladni kralj*, *Tarzanovim stopama*, crtanima na osnovu bratovih duhovitih scenarija u stihovima, Neugebauer je ne samo sasvim ovladao disneyjevskom školom karikaturalnog crteža, već je i u mnogo čemu nadmašio kvalitetu tadašnjih stripova potpisivanih s »Walt Disney«. Njegova je linija meka i elastična, figure žive, uvijek uhvaćene usred pokreta, kao da su animirane. Primjetno je i nastojanje da se pomoću pokreta postigne grafički i ritmički kontinuitet između sličica stripa, tako da prelazak iz jedne u drugu doživljavamo bez prevelikog reza, baš kao da je svaki pojedini kadar stripa takozvani animacijski ekstrem (*key position*).

Nakon što su komunisti preuzeli vlast, strip je neko vrijeme bio sumnjičen kao »imperijalistički« medij pa se braća angažiraju na projektu proizvodnje prvih crtanih filmova i uključuju u rad Filmskog poduzeća — direkcije za Hrvatsku, gdje realiziraju probni film *Crvić* i propagandne filmove *Usmene novine* i *Svi na izbore*.

Međutim, stvarna profesionalna crtanofilmska produkcija rodila se u *Kerempuhu* koji Horn s puno razloga naziva »odskočnom daskom mnogih vrhunskih jugoslavenskih anima-



Abra Kadabra (Dušan Vukotić, 1958)

tora« (1976: 706). Tjednik je svoju ogromnu nakladu i utjecaj stekao objavljivanjem antisovjetskih karikatura i stripova u kojima se ismijavalo Staljina, koje su svojom popularnošću stvorile tržište i potrebu za karikaturama i dale šansu velikom broju crtača. Kao jedini satirični časopis u poslijeratnoj Hrvatskoj, *Kerempub* je okupljao mnoge karikaturiste i autore stripova koji su se pokušavali izdržavati crtajući antistalinističke satire i parodije u crtanoj formi. Kao tipičan primjer humora koji se njegovao u *Kerempubu* može se navesti parodija Ripleyjeve klasične novinske rubrike »Vjerovali ili ne«, koju je kreirao tada mladi crtač Borivoj Dovniković koji će u idućim desetljećima postati jedan od vodećih autora Zagrebačke škole crtanoga filma. Tako primjerice u jednoj od Bordovih verzija »Vjerovali ili ne« imamo »informaciju« o tome da »čovjek bez kičme živi u Sofiji, Bugarska. Po zanimanju je predsjednik bugarske vlade«. U jednoj drugoj vinjeti prikazan je veliki koncentracijski logor potpisan tekстом: »Najveće snage mira koncentrirane su u Sovjetskom Savezu«. Kao što je poznato, golema naklada *Kerempuba* donijela je i nenadane prihode pa je mladi urednik *Kerempuba* Fadil Hadžić riskirao i donio odluku da novac iskoristi tako što će jedan dio uložiti u osnivanje satiričnog kazališta, a drugi u neistraženu avanturu — stvaranje crtanoga filma.

Nakon godinu dana savladavanja tehnike animacije i rada na filmu, završen je dvadesetominutni *Veliki miting* (1951), čija je produkcija iznimno važna za kasniji razvoj hrvatske animacije. Oko projekta su se, naime, okupili ljudi koji će kasnije činiti jezgru Zagrebačke škole crtanoga filma. Usprkos svojem neiskustvu kada je riječ o animaciji, grupa je tijekom više od godine dana rada na ovom filmu uspjela ovladati svim tehničkim finesama i praktičnim detaljima unutar tako kompliciranog posla kakav je izrada klasičnog animiranoga filma, za što zasluže, nedvojbeno je, pripadaju Neugebaueru prije svih.

#### 4. Veliki miting — socijalistički realizam u disneyjevskom ruhu

Funkcija Waltera Neugebera na špici je opisana kao »glavni crtač i likovna režija« dok je doprinos njegova brata Norberta formuliran kao »sadržajna režija i gagovi«. Ideja za film došla je međutim od Mirka Trišlera, a zanimljivo je da je film imao originalno glazbu Eduarda Gloza koju je, pod autorovim ravnanjem, izvodio Državni simfonijski orkestar, dok je kao direktor ekipe naznačen Fadil Hadžić, a kao producent redakcija *Kerempuba*.

Na izvedbenoj razini film funkcionira kao hibrid sastavljen od disneyjevske figuracije, ali ne s isključivo antropomorfnim likovima, već su, s iznimkom patki koje imaju simboličku i alegorijsku funkciju, glavni likovi humanoidne figure, dok se u drugom dijelu pojavljuju životinje žabe. Da je film zamišljen i oblikovan unutar novinske redakcije, vidljivo je iz odabrane teme i sadržaja, gegova, središnje, političke poruke i sredstava kojima je ona oblikovana. Film se otvara tekstom koji je (prema svjedočenju Borivoja Dovnikovića) napisao Fadil Hadžić i koji nam nudi tumačenje i povijesnu pozadinu pojma »novinarska patka«, da bi nas se potom u istom dugačkom tekstu pripremio za ono što ćemo vidjeti riječima: »Ovaj naš film vodi ravno u gnijezdo jedne slične

patke, u Bukurešt, gdje šef Inform-reklame, Pavel Judin, po mudro-rukovodstvenim direktivama iz Moskve napuhava ovu goluždravu pticu na jedno zadovoljstvo jednih i smijeh drugih«. Nakon teksta slijedi odtamnjenje na prostrani trg s građevinom koja podsjeća na Kremlj, dok se u zvučnoj kulisi čuje kucanje pisaćeg stroja i gakanje patki. Kamera nas uvodi u zgradu tako da vidimo natpis iznad vrata »Za čvrst mir i narodnu demokraciju« — iz slova na natpisu izlijeću patke dok se u *off-u* čuje kolporter koji izvikuje : »Kupite *Pravdu!*« Po hodnicima nečega što je očito novinska redakcija šecu se mnogobrojne patke, da bismo u sceni nakon toga vidjeli urednika Judina u njegovu uredu, kako povremeno potežući iz boce votke piše svoj tekst. Svaki put kad završi s pisanjem jedne stranice, papir se transformira u patku. Kada telefon zazvoni, iz njega izade patka i snese jaje na koje potom sam Judin sjeda da bi se iz njega izlegla nova patka. Ovako veliki broj patki u scenariju filma jamačno je veselio Waltera Neugebauera, fanatičnog obožavatelja i sljedbenika Disneyja, koji ih je crtao po ugledu na svog uzora tako da većina patki u filmu, osobito ona u posljednjoj sceni, sasvim nalikuju na Paju Patka.

U prvoj promjeni plana vidimo Judina s leđa dok u njegov ured ulazi dostavljač, unoseći nekoliko buntova s novinama, glasilima nekadašnjeg komunističkog sazviježda kakve su *Rude pravo* ili *Unita*. Iz paketa koji ispadaju dostavljaču iz ruku i padaju na Judinovo stopalo naravno izlijeću patke. Judin iz raspadnutog paketa uzima jedan članak i čita ga u radiomikrofon. Sada Neugebaueri kreiraju duhovit geg; patka-članak ne može ući u mikrofon da bi postala pečena i kao takvu je antropomorfizirani mikrofon proguta, nakon čega vijest-patka klizi kroz električne žice do antene smještene na vrhu zgrade odakle se emitiraju kružni valovi šireći novinarske patke.

U sljedećoj sceni ponovno smo u Judinovu uredu i sada prvi put na njegovu zidu vidimo kartu Balkana, ali se na njoj ne vidi Jugoslavija jer je taj dio karte prekriven papirnom tapetom na kojoj piše »čudovišna zemlja«. U uredu se pojavljuje mali suradnik, novinar Patkin, kojem Judin pokazuje mjesto na karti gdje se nalazi Skadarsko jezero i izdaje mu zapovijed da ode na miting u čast »velikog Envera Hoxhe« koji nije dopustio da se »isuši albanski dio Skadarskog jezera«. Svrha ovog vica je jasno da pokaže svu glupost informbiroovske propagande koja, dakle, tvrdi da je jezero isušeno s jugoslavenske strane. Ulice Bukurešta koje vidimo u sljedećoj sceni pune su štakora što se razbježe pred Patkinom koji je na putu prema garaži i iz nje izvlači avion u obliku patke, čiji se kljun odmah preobrazi u propeler. Novinar sjeda u avion i uzlijeće na svoj zadatak praćen zvucima revolucionarne budilice. Dok je avion-patka među oblacima, na zemlji vidimo dva vlaka, jedan prazan koji dolazi iz SSSR i drugi prepun raznog materijala i sirovina koje se jedva vuče prema Moskvi, što je očito primjena jedne od tipičnih propagandističkih karikatura kojom se želi sugerirati kako Sovjetski Savez brutalno eksploatira svoje satelitske države.

Novinar slijeće na obale Skadra gdje se održava veliki miting žaba i komaraca. Glavna žaba kreće svoj govor usmjeren protiv Jugoslavije, dok među slušateljima koji defiliraju

ispred govornice noseći transparente s natpisima poput »Živjelo mudro rukovodstvo«, »Živijo Enver« (pretpostaviti je da je namjerno nepravilno napisano) ili »Hoćemo močvaru«. Potom stupaju odredi žaba i komarci u lažnim zavojima i gipsu koji nose natpis »Žrtve jugoslavenskog terora«. Baš u tom trenutku zagrmi i zapuše nenadana oluja. Žabe se skrivaju u močvaru, a novinara koji se želi vratiti u Bukurešt nevjere otpuše nad Jugoslaviju. On sada kroz dalekozor vidi bijele putove, novu tvornicu na kojoj je ispisana velika parola »Tvornicama upravljaju radnici«, modernu građevinu na kojoj piše »Seljačka radna zadruga«, naselje sastavljeno od velikih bijelih zgrada, hidrocentrale, potom popis udarnika: Sirotanović, Bičić, Zagoršek, Škorić, Zidarić, Škobić.

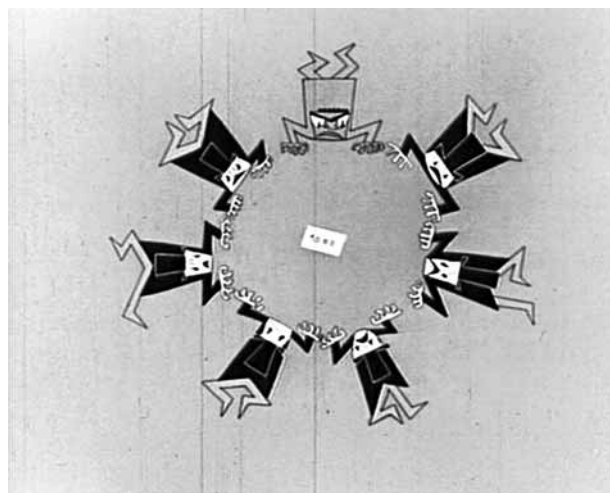
Već je suton kada se izludjeli novinar uspijeva dokopati Bukurešta i svoje redakcije, slupavši mehaničku patku prilikom slijetanja. Autori očito nisu imali povjerenja u to da će publika razumjeti jezik slike pa su imali potrebu prepričati sve što smo prethodno vidjeli tako što će nam u krupnom planu pokazati novinarove zabilješke<sup>5</sup> koje Judin čita, ostavljajući nam i više nego dovoljno vremena za njih.

U završnoj sceni vidimo kako pobješnjeli Judin baca novinaru u zatvor, a onda sjeda i sam piše njegov tekst. Patku koju je sada stvorio Judin pokušava napuhati do gigantskih razmjera, no ovaj put je pretjerao. Zračni pritisak iz patke ga nadjača i on sam prvo biva napuhan, da bi potom eksplodirao. Eksplozija uništava cijelu zgradu, a Judin naravno umire. Na grobu mu je patka i natpis »Za čvrsti mir i narodnu demokraciju«.

*Veliki miting* definitivno ostaje originalan primjer socijalističkog realizma u specifičnim uvjetima i mediju. Film je ostvario svoju svrhu na dvjema razinama: iškolovana je prva grupa profesionalnih animatora, čime su udareni temelji razvoju animacije u Zagrebu, i uz to je bio izuzetno gledan i popularan, što znači da je ispunio zadaću da širi propagandnu poruku ugrađenu u nj. Istodobno, film na idejnoj ravni uvodi jednu vrstu kritičke panoramske percepcije, ovaj put Istočnog bloka, s tim što će se »kamera« ubrzo okrenuti na drugu stranu. Činjenica da je *Veliki miting* realiziran kombiniranjem disneyjevske estetike i socijalističkog realizma imat će i određenu simboličku vrijednost, budući je film došao upravo u vrijeme kada se u Sovjetskom Savezu Disneyja oštro kritiziralo i na koncu raskinulo s disneyjevskim utjecajem u produkciji animiranih filmova. S druge strane, jedna od konstanti animacije u Zagrebu bit će otvorena sklonost američkim filmovima, naravno ne samo Disneyju, već kasnije UPA-i, WB-u i ostalim studijima s druge strane Atlantika.

## 5. Odstupanje od disneyjevskog modela u Duga filmu

Na krilima uspjeha toga »prvog umjetničkog crtanog filma« u Hrvatskoj/Jugoslaviji, direktor i glavni urednik *Kerempuha* Fadil Hadžić osniva prvo specijalizirano poduzeće »za proizvodnju crtanih i lutka filmova Duga film« u Zagrebu, odlukom i financiranjem Vlade Republike Hrvatske<sup>6</sup>. Hadžić se s kompletnom ekipom *Velikog mitinga* seli u novu firmu i postaje njezin direktor. Početkom 1951. raspisuje se javni natječaj za animatore, kopiste i koloriste. Prijavilo se



Koncert za mašinsku pušku (Dušan Vukotić, 1958)

više od dvije stotine kandidata, od kojih je odabrano osamdesetak. Nove kadrove uvježbali su članovi ekipe *Velikog mitinga* — crtači/animatori Walter Neugebauer, Vladimir Delač i Borivoj Dovniković, te šef kopističko-kolorističkog odjela Ladislav Šantak. Duga film je okupio neke od najvažnijih umjetnika (Kostelac, Vukotić, Dovniković, Grgić, Kolar, Marks, Kristl, Jutriša, Bourek...) koji će udariti temelje Zagrebačkoj školi crtanoga filma i nadgraditi ih prvom od tri najvažnije etape u njezinoj evoluciji. Tijekom kratkog života studija Duga film, između 1951. i 1952, proizvedeno je pet još uvijek crno-bijelih filmova visokog profesionalnog standarda. Animatori su potpuno ovladali takozvanom »produkcijom na pokretnoj traci«, što će reći radom u efikasnom timu gdje su uloge striktno izdijeljene na glavnog animatora, crtača, fazera, režisera, scenografa, kolorista, kopista, snimatelja i na druga specijalistička zanimanja.

Ideja je bila da se formiraju dvije grupe, jedna pod izravnim nadzorom umjetničkog direktora Waltera Neugebauera, koja je trebala nastaviti raditi unutar u *Velikom mitingu* već ovladanih disneyjevskih konvencija<sup>7</sup>, te druga kojoj je zadaća bila da iznađe »nacionalni stil« — rukovođenje tom grupom povjereno je dvadesetpetogodišnjem Dušanu Vukotiću, studentu arhitekture rođenom u istom bosanskohercegovačkom gradiću gdje se rodio i Hadžić, Bileći.

Ista ekipa koja je realizirala *Veliki miting* stajala je iza prvog filma u produkciji novog poduzeća — *Veseli doživljaj* (1951) — gdje je ponovljen i usavršen disneyjevski izraz. Vrijedi napomenuti da su unutar Neugebauerove grupe svoje prve samostalnije filmske radove realizirala i dva velika imena hrvatskoga humorističnog crteža. Vladimir Delač, izraziti predstavnik crteža čiste linije u maniri Hergéa, potpisan je kao glavni crtač i animator u *Reviji na dvorištu* (1951, redatelj Andro Lušičić). Delač će kasnije u životu nacrtati velik broj stranica stripa, ali se na žalost neće vratiti animaciji. Za razliku od njega, Bordo Dovniković je nakon prvog autorskog djela *Gool!*<sup>8</sup> (1952, redatelj Norbert Neugebauer), u kojem je bio glavni crtač i animator, napravio jednu od naj-



*Možda Diogen* (Nedeljko Dragić, 1967)

dugovječnijih i najuspješnijih karijera u ne samo zagrebačkoj animaciji.

Ipak, za budućnost animacije u Hrvatskoj i formiranje Škole veću važnost imala je pojava Vukotića koji je od svojega prvog, a Dugina drugog filma *Kako se rodio Kićo* (1951, kao redatelj potpisan Josip Sudar<sup>9</sup>), stvorio naznake nečega što će postati obilježje zagrebačkoga crtanog filma: komični lik sada nije ludi antropomorfizirani zec ili patak čije oči stalno iskaču iz duplji, već mali nacrtani čovjek, antiheroj čije se avanture odigravaju u svakodnevnom životu — Kićo. Ta chaplinovska crtana figura trebala je biti glavni lik prve domaće animirane serije, pa je tako godinu dana kasnije Vukotić završio i drugi film o Kići, *Začarani dvorac u Dudincima* (1952), ovaj put kao potpuno samostalan autor, na špici je potpisan kao crtač, animator i redatelj.

Ideja o malom karikaturnom čovjeku koji u vlastitom životu igra ulogu boksačke vreće po kojoj lupaju svi iz njegove okoline, koji su udruženi crnohumornu zavjeru protiv njega, kasnije će se razviti u lajtmotiv velikog broja filmova »made in Zagreb«. Osim toga, Vukotić je ovdje, u okviru svojih tadašnjih likovno-animacijskih sposobnosti, polako počeo od-

stupati od disneyjevske tradicije i stila, nagovijestivši takozvanu »reduciranu animaciju« koju će usavršiti u seriji od trinaest reklamnih filmova realiziranih nakon zatvaranja Duga filma. Naime, već u proljeće 1952. hrvatska vlada likvidirala je Duga film, smatrajući crtani film luksuzom u tadašnjoj teškoj ekonomskoj situaciji uzrokovanoj blokadom SSSR-a i istočnog bloka. Od brojnih započetih projekata, jedini je do kraja realiziran prvi hrvatski/jugoslavenski crtani film u boji, *Crvenkapica* (Nikola Kostelac, 1954), a produkciju je dovršio novoosnovani Zora film. Osim kao film u boji, *Crvenkapica* ima povijesnu važnost i kao prvi koji je nagrađen na nekom međunarodnom festivalu, u Berlinu 1954.

Jugoslavensko približavanje Zapadu, ali i postojanje prijeratne tradicije (braća Maar), rezultira i radanjem novoga tržišta — za animirane reklamne filmove. Tako je »disneyjevska grupa« iz Duga filma, na čelu s braćom Neugebauer, osnovala Studio za crtani film pri Interpublicu, namjeravajući se baviti isključivo reklamnim i informativnim animiranim filmom. Oni su prvi u zemlji počeli raditi naručene filmove za inozemstvo (među ostalim za uglednog njemačkog proizvođača automobila BMW). Grupa oko Dušana Vukotića i Nikole Kostelca, uključujući nekoliko kolega i suradnika iz

Duga filma, Aleksandra Marksa, Vladimira Jutrišu i Vjekoslava Kostanjšeka, producira tridesetosekundne reklamne crtane filmove u boji, u kojima je u potpunosti primijenjen novi estetski model nastao pod očitim utjecajem studija UPA. Ron Holloway (1972: 12) navodi da su zagrebački animatori došli u kontakt s filmovima iz UPA-e zahvaljujući no-vootvorenoj prodavaonici tiskovina na engleskom jeziku, među kojima su se našli časopisi koji su objavljivali slike iz Cannonova filma *Gerald McBoing Boing* (1950) i putem filma *Bračni krevet* (*The Four Posters*, Irving Reis, 1952), prikazanog u Zagrebu, koji je sadržavao animirane dijelove koje je realizirao vodeći autora UPA-ina studija John Hubley<sup>10</sup>. U svakom slučaju, radeći većim dijelom u stanu Nikole Kostelca, što je jedan od razloga zbog kojih Holloway smatra da se kod zagrebačkih animatora prije radilo o »obitelji, grupi ljudi koji vole raditi jedni s drugima« (1972: 15) nego o »školi«, crtane su osnove reducirane animacije kao metode kojom se postiže maksimalna ekspresivnosti u pokretu uz minimum potrebnih crteža. U tekstu iz *Filmske kulture* (1960) »Jugoslavenska škola crtanog filma«, sam Vukotić analizira reduciranu metodu, definirajući je kao »kreativno postavljenu animaciju«, što je omogućio radikalno smanjen broj crteža potrebnih za jedan crtani film sa, u početku 12 — 15 000 na 4 — 5000, »a da pritom film nije izgubio ništa od svog vizualnog bogatstva« (cit. prema Sudović, 1978, III: 122).

Ne propuštajući napomenuti da je uvođenje reducirane animacije dijelom bilo posljedica ekonomske oskudice, nedostatka celuloidnih folija za crtanje i specijalnih boja za njih, Holloway ističe velike prednosti reduciranom animacijom »oslobođenog crteža«:

Limitiranjem broj crteža, likovi su oslobođeni realističnog pokreta i dan im je vlastiti život, čime je intenziviran filmski tempo i svaka scena obogaćena novim izražajnim sredstvima. Značenjski valeri uključeni su u karikaturni pokret, detalji su počeli determinirati akciju, a jasnoća u ekspresiji došla je kao posljedica precizno kalkuliranog tajminga. (1972: 13)

Najvažniji rezultat nastojanja mladih animatora bila je ta da je rukovodstvo Zagreb filma, poduzeća kojeg je Društvo filmskih radnika Hrvatske osnovalo 1953, tri godine kasnije angažiralo grupu Vukotić-Kostelac na projektu osnivanja Studija za crtani film, gdje je nakon nekoliko godina stanke nastavljen kontinuirani rad na animiranom filmu u Hrvatskoj, a čiji su vrhunski dometi više nego temeljito opisani u domaćoj i međunarodnoj filmskoj literaturi.

## 6. *Verfremdungseffekt i jump-cut u crtanom filmu*

U jednoj od prvih međunarodnih publikacija posvećenih Zagrebačkoj školi, Hollowayjevoj knjizi *Z is for Zagreb* (1972), Dušan Vukotić označen je kao »najvažnije ime jugoslavenske animacije«, što je reputacija koju će Vukotić zadržati do kraja života. Autor uz čije se ime najčešće veže činjenica da je bio prvi europski autor animiranih filmova koji je dobio naj-ravikaciju filmsku nagradu Oscar koja, koliko god da među

ekspertima i među samim animatorima nije na cijeni, s obzirom da mnoga velika djela ove filmske vrste (spomenimo samo *Bajku nad bajkama* Jurija Norštejna ili remek-djela Jerzyja Kucie) nikada nisu nagrađeni Oskarom, tako da su nagrade na specijaliziranim festivalima kakvi su Annecy, Ottawa ili Zagreb objektivno mnogo vrednije. Ipak, katkad se dogodi da Američka filmska akademija dodjelom svojeg kipića simbolički obilježi cijelu epohu u animaciji. Tako je bilo na dodjeli Oscara 1962. kada je, umjesto — kako je bilo uobičajeno — nekog filma produciranog u Disneyju, WB-u, UPA-i ili MGM-u, prvi put u povijesti trijumfirao neki neamerički animirani film: *Surogat* (1961), jedan od filmova iz impozantne serije briljantnih djela koje je Vukotić stvorio tijekom najplodnijeg desetljeća svoje karijere, otprilike od sredine 1950-ih do sredine 1960-ih godina.

Vukotić je došao u Zagreb u vrijeme najžešćeg sukoba Jugoslavije i bloka socijalističkih zemalja i počeo objavljivati vlastite karikature i kratke humoristične stripove, koji su izražavali snažne antiimperijalističke satirične poruke usmjerene u pravcu kako Zapada, tako možda još više Istoka. Sklonost globalnim metaforama izraženima sredstvima karikature vjerojatno potječe iz tog kratkog, ali važnog perioda u njegovoj karijeri, što navodi Hollowaya da procijeni Vukotića kao najjačega kad se nade na terenu satire i karikature, što uostalom vrijedi i za većinu ostalih zagrebačkih autora. Mnoge njegove karikature bile su, osim toga, ironični komentari o nezadrživoj najezdi prizemne kulture, banalnosti i konzumacijskog društva. Tako se njegova strip-serija *Špiljo i Goljo* iz 1953, o dvojici pećinskih ljudi, iz današnje perspektive doima kao prethodnica Fredu i Barneyu iz slavne američke animirane televizijske serije *The Flintstones* (*Obitelj Kremenko*, od 1957). Volja za moći u socijalističkim društvima, kao i (osobito) konzumacijska fiksacija novcem u kapitalističkim, ostat će Vukotićeva glavna preokupacija i kad se uskoro nade za animatorskim pultom.

Već negdje oko 1950, kada se Jugoslavija osjetnije približila i otvorila prema Zapadu, ideološka matrica u zemlji dijelom se korigira i počinje se stvarati predodžba o zemlji otvorenoj prema svijetu, što je ostavilo ogromnog utjecaja na Vukotićev stvaralački svjetonazor i filozofiju. Tako su se u kinematografima većih jugoslavenskih gradova mogli vidjeti kako američki, tako i filmovi producirani u istočnom bloku, uključujući tu i animirane, prije svega filmovi prvaka čehoslovačke animacije Jiříja Trnke, kakvi su *Dar* (1946) ili *Perak i SS* (1947). Utjecaj Trnkinih crtanih filmova, prikazivanih u Zagrebu, priznaje i sam Vukotić u intervjuu *Filmskoj kulturi* iz 1962:

Ako već moram da kažem nešto o svom radu, onda na prvom mjestu želim istaći da su mi neki crtani filmovi velikog čehoslovačkog umjetnika Jiříja Trnke bili veliki podstrek, jer su potvrđivali moje uvjerenje da u ovoj umjetnosti postoji još mnogo nerečenog i neotkrivenog. (cit. prema Sudović, 1978, III: 136)

Trnkin utjecaj osobito se osjeća u Vukotićevu filmu *Nestašni robot* (1956), prvome koji je realizirao 1956. u Zagreb filmu, u kojemu je — premda još uvijek bojažljivo oprezan u



animaciji — najavio svoj skorašnji iskorak ka originalnosti, jednako u izrazu i na tematskom planu, kreirajući lik dobrog robota, što je jedan od prvih takvih slučajeva u popularnoj kulturi uopće, anticipirajući kasniji veliki uspjeh Osamua Tezuke sa serijom *Tetsuwan Atomu* (Japan, 1963), čija uvodna epizoda po svojim morfološko-animacijskim karakteristikama podsjeća na Vukotičevo djelo. Direktna replika na Trnku dolazi u sljedećem filmu, *Cowboy Jimmy*, koji Holloway (1972: 14) prikladno uspoređuje s Trnkinim lutka-filmom *Pjesma prerije* (1949) i koji je bio prvi iz trilogije crtanih filmova kojima Vukotić parodira američke filmske žanrove i sve veću amerikanizaciju cijelog svijeta. Već u tom filmu bivaju sasvim jasno integrirana sva centralna obilježja Vukotičeva stila: reducirana animacija, ritmički strukturiran pokret i likovi konstruirani kao geometrijski simboli koji se kreću na pozadini najčešće realiziranoj kao aplikacija nekih od aktualnih trendova moderne umjetnosti.

Vukotić upotrebljava shematski crtež, a njegov je karikaturni izraz egzaktni i čist; on je svjestan da se umjetnost karikature ne bavi nijansama i nejasnoćama — ne može se karikirati nepoznato, u karikaturi je snijeg uvijek bijel, komad ugljena uvijek crn. Kao rođeni karikaturist, Vukotić je osobito naklonjen parodiji: njemu je jasno da se ne može karikirati nepoznato te se on stoga uvijek bavi motivima koje je lako identificirati i konvencijama koje se direktno prepoznaju kao takve, pa će njegova omiljena meta ostati komercijalizacija ljudskog društva i trivijalno u čovjekovoj svakodnevnici. Vukotić ne upotrebljava dijaloge, dok su šumovi i glazba naprosto ugravirani u animaciju i crtež, postavši njezinim organskim dijelom, tako da likovi međusobno komuniciraju isključivo crtanofilmskom pantomimom. Animacijska metamorfoza skoro da je marginalan postupak u njegovim filmovima. Umjesto metamorfoze Vukotić se više oslanja na statični geg, kombinirajući često iznimno efektne nekompatibilne slikovne elemente koji svojom snažnom proturječnošću, čak i u vlastitom svijetu karikature, stvaraju neku vrstu brechtovskog očudenja. Naime, kada već uspostavimo logičke koordinate u nacrtanom svijetu, on nas razbudi postavljanjem maštovitih i originalnih inkongruentnih detalja i optičkih igri u filmsku sliku.

Godine 1958. Vukotić će realizirati čak tri filma, *Abra Kadbabra*, u kojem eksperimentira s proporcijom kadra (film je bilo moguće prikazati i cinemaskopu i u normalnom formatu ekrana), *Osvetnik*, koji je adaptacija Čehovljeve priče, te *Koncert za mašinsku pušku*, drugom parodijom hollywoodskih žanrova — sada gangsterskog filma — i svojim prvim remek-djelom u kojemu će do kraja razviti svoje potencijale originalnog filmskog karikaturista.

U svoja dva iduća ostvarenja Vukotić će dovesti do perfekcije svoje usklađivanje karikaturnistički stilizirane filmske slike s ritmičkom reduciranom animacijom, gdje su utjecaji modernih umjetnika kakvi su Klee, Kandinsky ili Chagall vidljivi kako na površinskom, vizualnom omotaču tih filmova, tako i u prostoru njihove unutrašnje pokretačke energije. Tim dvama filmovima — *Piccolo* (1959) i *Surogat* (1961) — on će pobuditi veliku pažnju svjetske festivalske publike i

stručnjaka te definitivno ući u filmsku povijest i tamo vjerojatno ostati dok god ljudi budu izučavali tu disciplinu.

Za razliku od njegovih parodijskih filmova, gdje je kritički sveobuhvatni pogled bio usmjeren ka zapadnoj hemisferi planete, Vukotić u *Piccolu* gradi univerzalnu satiru, vidljivo inspiriranu remek-djelom Normana McLarena *Susjedi* (*Neighbours*, 1952), usmjerenu protiv trke u naoružanju koja kritizira obje strane u takozvanom hladnom ratu, kakvih je bilo dosta u tradiciji zagrebačke animacije (na primjer *Na livadi*, 1957, Nikole Kostelca). Na početku te alegorije vidimo dvojicu susjeda koji žive u istoj kući, u besprijekornoj harmoniji i slozi, i tu će Vukotić kreirati jednu od svojih najuspješnijih karikaturnističkih ideja koje sadržavaju *Verfremdungseffekt*: jedan od susjeda škarama siječe kišne mlazove iznad svog susjeda. Film u kojem mala usna harmonika — pikolo — koju jedan od susjeda počne svirati, pa drugi postane zavidan i nabavi veći i glasniji instrument, što izaziva lančanu reakciju koja na kraju dovede do rušenja zajedničke kuće, virtuozno je montiran. Brutalni rat između dojučerašnjih mirnih i druželjubivih susjeda u kojemu sudjeluju i njihovi rođaci (sunarodnjaci), kao orkestar i zbor koji nastoje nadglasati one druge. Cijela audio-vizualna montažna kompozicija koja prikazuje rat glazbenim instrumentima kao oružjem sugerira Vukotičevo poznavanje ponečeg od Ejzenštejnovih ideja o »vertikalnoj« montaži, sinkroniziranju konfliktnih pravaca, dinamici i ritmu, te harmoniziranju slike i zvuka, boje i pokreta.

*Surogat* je bila satira o vulgarizaciji emocija dehumanizirano čovjeka i o općim egzistencijalnim uvjetima u modernom konzumacijskom društvu, kakvo se primicalo Jugoslaviji kao posljedica njezina otvaranja prema Zapadu, te nesadržajnost uzrokovana brutalnim materijalizmom. Sve što vidimo oko nas prividno je i artificijelno, i jedini smisao našeg postojanja svodi se na konzumaciju. Čovjek kao biće konzumacije posjeduje samo jednu bitnu osobinu, zamjenjivost. Eksperimentalni postupak koji dominira filmom je redukcija pokreta na način stvaranja svojevrsnog animacijskog skokovitog reza (*jump cut*), kada se figura u zamišljenom prostoru jednostavno premjesti s jednog mjesta na drugo, bez ikakvih međufaza u pokretu. Figura se naprosto pojavi u novoj poziciji u kadru bez da se uopće kreće od točke A do točke B, što je, bez pretjerivanja, u vrijeme nastanka filma bio revolucionarni pomak u shvaćanju animacijske estetike.

Pokraj nekoliko uistinu briljantnih trenutnih gegova, kao kada glavni lik presvlači gaćice tako što pred gledateljima filma sakrije glavu u pijesak dok mu je stražnjica sasvim otkrivena, Vukotić u ovom filmu demonstrira i svoje vladanje kumulativnim gegom zasnovanim na stvaranju neočekivanih obrata. Naime, u našem svakodnevnom životu uvijek postoje očekivanja i prognoze, počevši od najjednostavnijih, da ćemo iz ugla vidjeti to i to, ili da će se nakon zelenog upaliti crveno svjetlo na semaforu. Ali ako iza ugla čeka netko s palicom ili ako je signal u kvaru pa čekamo nerazumno dugo, već smo na tragu karikaturnističke situacije. Vukotić nas brzo navikne da su figure i predmeti koje vidimo u *Surogatu* napuhane balon-lutke koje se prije ili kasnije raspuknu na sitne komadiće, ali ključni geg filma dolazi na samom

kraju filma u formi neočekivanog obrata; glavni lik, svemogućić »napuhavač«, i sam strada kada nagazi na čavao i biva ispuhan.

Nakon *Igre* (1962), za ono doba vrlo vješte kombinacije animiranih dječjih crteža i igranog filma, što mu je donijelo novu nominaciju za Oscara i pregršt drugih nagrada, trideset i osmogodišnji Vukotić orijentira se na rad na igranom filmu i pedagogiju. Svaki od njegovih povremenih povratka animaciji, kao još jedna kombinacija crtanog i igranog filma *Mrlja na savjesti* (1968), animirani *Opera cordis* (1968) ili *Ars gratia artis* (1970) ili trik-efekti u igranom filmu *Maestro i Margareta* (Aleksandar Petrović, 1972), potvrdili su da je odluka da se odrekne filmova rađenih kvadrat po kvadrat dogodila prerano i da vjerojatno nije do kraja iskoristio sve svoje potencijale kao animator. Vukotić je umro 1990-tih, dok su se zemlja i svijet kojem je on istinski pripadao srušili i raspali nalik završnim scenama u *Piccolu*.

### 7. Koncert za mašinsku pušku — karikatura fiktivne Amerike

Kako je rečeno, »kreativno postavljena animacija«, izbrušeni karikaturni jezik i ideološki panoramski pogled pojavili su se u savršenom izdanju u *Koncertu za mašinsku pušku*, što taj film čini oglednim primjerom za razumijevanje Vukotićeva animacijskog stila. O Vukotiću kao temeljitom autoru koji ne trpi improvizacije govori i činjenica da je on gotovo doslovce materijalizirao u film ono što je napisao u scenariju za *Koncert za mašinsku pušku* (usp. u Sudović, 1978, II: 55-57). Dosljedno pridržavanje scenarija pri izradi filma nije bila osobina mnogih drugih zagrebačkih autora, primjerice Kristla ili Dragića, čiji su se »scenariji« sastojali od nekoliko nabacanih rečenica prema kojima oni poslije nisu osjećali gotovo nikakvu obvezu. Vrijedi spomenuti i to da su dva istaknuta autora u kasnijem razvoju Škole, Boris Kolar kao crtač i Zlatko Grgić kao animator, surađujući na filmu značajno pridonijeli njegovoj vizualnoj kvaliteti i stilizaciji pokreta.

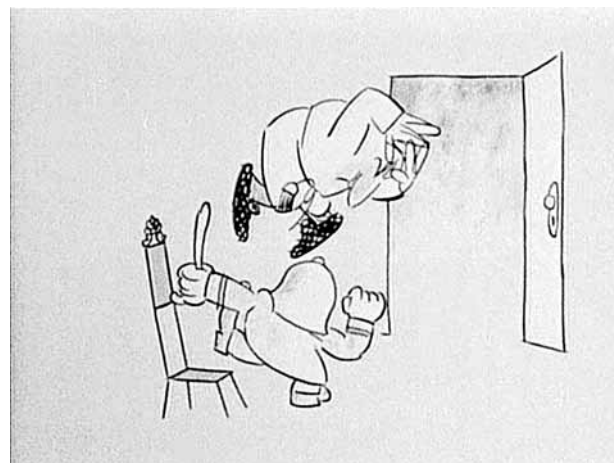
Film se otvara standardnim trenutnim vizualnim gegom u kojem vidimo strojnicu u futrolu za violinu. Nakon toga slijedi stilizirani prikaz velikoga grada, po izgledu zgrada u pozadini pretpostaviti je New Yorka, dok u prednjem planu vidimo geometrijski skicozno predočen gusti promet, gdje se po isprekidanoj crti u monotonom ritmu kreću krajnje jednostavno nacrtani automobili. U sljedećoj sceni najednom se automobili postroje kao vojnici da bi napravili špalir za veliku limuzinu u kojoj sav u bijelome sjedi »poslovni čovjek«, kako ga Vukotić zove u scenariju, ali razvidno je iz filma netko tko očito ima političku i svaku drugu moć. »Poslovni čovjek« drži fotoaparat koji je usmjerio prema velikoj zgradi banke, ali gumb na kameri ne pritišće on već njegov uniformirani sluga. U sljedećoj sceni, u kojoj glavni junak ulazi u svoj ured, vidimo primjer »kreativnog postavljanja« — na praznoj pozadini samo rasporedom nekoliko detalja, radni stol u prvom planu, vrata u drugom planu kroz koja ulazi lik stvoren je dojam prostranosti. Slijedi nov i efektan trenutačni geg u kojem »poslovni čovjek« kao odijelo skida svoje cijelo tijelo, bijelo i dobro, ispod kojeg se ukazuje njegovo pravo ja, crno i zlo. Jasno, parodirajući američke žanrove Vuko-

tić je preuzeo i vizualne kodove u kojima je bijelo odjeveni junak dobar, a onaj koji nosi crno zao. Pritiskom na gumb on otvara garderobu u kojoj kao odijela poslagani njegovi ljudi za jednokratnu upotrebu. Svakom od njih daje violin-ske futrole (a od početka filma znamo što se nalazi u njima), a jednom od njih i fotografiju banke.

Da je Vukotić majstor crtanofilmske pantomime pokazuje govor tijela glavnog lika koji odsijecajući prstom vlastitu glavu, koja se za trenutak odvoji od tijela, objašnjava gangsterima što im je zadaća. Gangsteri dolaze pred banku zauzevši borbene položaje i opkoljavaju zgradu, dok jedan od njih postavlja držač za note ispred sebe u koji, osim kajdanke s kompozicijom »Koncert za mašinsku pušku«, stavlja i onu fotografiju. Čuvar banke, koji se u skladu s načelima crtane pantomime za trenutak transformira u pištaljku, počinje zviždati i na svim katovima zgrade iskrnsu naoružani policajci. Gangster-dirigent ponovi pokret odsijecanja glave koji je naučio od svog šefa i počinje dirigitirati. I u zvučnoj kulisi i u montažnom ritmu film poprima strukturu džez. Scena pucnjave u kojoj u početku veliki broj policajaca pada kao snoplje impregnirana je s nekoliko vizualnih gegova tipičnih za Vukotića, od kojih je posebno efektan onaj u kojemu se jedan od razbojnika prikrada banci hodajući po crti što je tvori rafal iz strojnice njegovog kolege.

Brojčano nadmoćni policajci ipak nadvladavaju gangstere, od kojih se samo dirigent spašava bijegom u otvor za kanalizaciju. Kada se dirigent pojavi pred šefom nakon neuspjele pljačke, ovaj mu pretraži sve džepove i čak svoju ruku kroz usta zavlaci u njegovu utrobu, ali jedino što tamo nalazi su meci. »Poslovni čovjek« sada sjeda za stol i razmišlja. Da njegov mozak doslovce radi kao motor sugerira nam se time što su se konture njegove lubanje sada predočene kao cilindri i zupčanici u pokretu.

On sada još jednom navlači svoje bijelo, dobro izdanje i iz garderobe vadi druge ljude-marionete, one koji su odjeveni u frakove. Ponovno je pred bankom, zajedno s velikim prekrivenim spomenikom, i dok mu sada njegove otmjene sluuge čine publiku koji mu aplaudiraju i kliču, on otkriva spomenik Božici Pravde. Gangster-dirigent biva gurnut ispod



*Idu dani* (Nedeljko Dragić, 1968)

spomenika kao poštanska kuverta da bi se unutra ponovo napuhao u svoj stari oblik. Svojim specijalnim rukavicama gangster kopa tunel i dolazi blizu sigurnosnog sefa, čuvanog spletom laserskih snopova koji isijavaju iz velikih mehaničkih očiju, što je briljantno grafičko-animacijsko rješenje. Gangster se u početku vješto prikrada, ali jedna ga laserska zraka ipak ulovi — no on je, u još jednom efektom primjeru načela oduđenja u karikaturi, zgrabi i zgužva. Potom otvara sef i u njega uvlači gumeno crijevo i kao što se pumpa benzin iz rezervoara automobila, ispumpava novac iz sefa, što je novo vizualno rješenje koje potvrđuje Vukotića kao genija filmske karikature. Policija, zahvaljujući onom laserskom zraku koji se konačno raspetljao i upozorio ih, otkriva pljačku i krećući se kroz isto crijevo dolazi do spomenika Božici Pravdi koju uhite i strpaju iza rešetaka.

»Poslovni čovjek« je ponovno u svom uredu, ovaj put kraj hrpe novca u koju prvo zaroni kao da vodi ljubav s njom, da bi potom progutao sav novac osim jedne novčanice koju daje svojim preostalim marionetama, što izazove sukob među njima. Oni pucaju jedni na druge i međusobno se pobijaju. Teško ranjeni dirigent iz kojeg cure boja i tuš od kojih je stvoren, što je još jedna Vukotićeva karikaturistička bravura, posljednjom snagom puca u šefa i ranjava ga. Iz rane iscuri sav progutani novac dok se »poslovni čovjek« smanjuje, da bi na kraju, izgubivši težinu, počeo lebdjeti iznad kapitalističkoga grada poput sablasti gladne novca.

## 8. Dragičeve maglovite panorame

Odmah nakon pokretanja 1925, časopis *The New Yorker* izdvojio se od drugih klasičnih američkih publikacija svojom intelektualnom superiornošću. Jedna od najvažnijih značajki bila je objavljivanje velikoga broja karikatura i humorističkih crteža zasnovanih na sofisticiranom i filozofskom humoru koji katkad dodiruje sam rub apstrakcije. Vjerojatno najvažniji suradnik časopisa bio je Saul Steinberg, koji je u tolikoj mjeri inovirao crtanje da ga mnogi eksperti svrstavaju među najvažnije umjetnike crteža uopće i jednim od najvažnijih kreatora modernoga shvaćanja vizualnog. Steinberg je uveo čistoću i jednostavnost u svoj vizualni izraz, dok je misao koja je stajala iza crteža gradio kao suptilni filozofski aforizam. On je našao nov način gledanja na stvari kroz naočale apsurdne kroz koje se, slično naočalama Mr Magooa, stvarnost vidi samo djelomice i ovisno prije svega o stavu vlasnika naočala prema toj istoj stvarnosti. Svoje kompleksne poruke, vezane za mentalno stanje modernog čovjeka izloženog medijskom teroru i urbanoj džungli, Steinberg je predočavao hladnom jednostavnošću, geometriziranim oblicima, skicoznim i sintetičkim crtežom tipičnih uglastih konturnih linija:

Steinberg je imao moć kroz jednostavnu igru linija destilirati nešto u isto vrijeme tipično, groteskno i suptilno čak i u tako banalnim produktima ljudskog duha kakvi su kuća ili pokušstvo (...) Steinberg karikira pokušstvo, moderno jednako kao nemoderno, sa prefinjenim osjećajem za stil čime mu uspijeva razobličiti odsustvo stila u našoj svakodnevnici. (Rössel, 1955: 26.)

Steinbergovi crteži predstavljaju idealan materijal za crtani film, ali usprkos više pokušaja u SAD, ipak je zagrebački au-

tor Nedeljko Dragić bio taj kojem je uspjelo uvjerljivo oživjeti »steinbergovski« svijet. Krajem 1960-tih, nakon što je Kristl emigrirao u Njemačku, a Vukotić i Mimica manje-više napustili crtani film, nova generacija karikaturista dobila je šansu da radi svoje filmove. Novi autori koji su učili tajne zadata na filmovima svojih prethodnika oslonili su se o istu idejnu matricu, što će reći još snažniju panoramsku karikaturnu sliku, uz interes za međunarodnu situaciju svojega vremena koju su, kako to primjećuje i Holloway, karakterizirale »novosti o Berlinskom zidu, U-2 aferi, kubanskoj raketnoj krizi, i bilo je neizbježno da takve stvari utječu na autore u Studiju« (1972: 45). Zagrebački animatori učinili su nekoliko koraka naprijed u odnosu na raniju generaciju u, prije svega, jednostavnijem grafičkom izrazu, općem bržem tempu u svojim filmovima, te značajnim napretkom u izvedbenoj kvaliteti animacije, terenu na kojem se već slobodno mogu uspoređivati sa svojim američkim pandanima.

Ako se izuzmu Zlatko Grgić i Borivoj Dovniković, vodeći autor druge generacije zagrebačkih filmskih karikaturista bio je Nedeljko Dragić. Svoju karijeru Dragić je započeo kao novinski karikaturist, skrenuvši pažnju na sebe, između ostalog, zbirkom karikatura *Leksikon za nepismene*, u kojoj je vizualno, kroz jezik karikature, predočio temeljne marksističke pojmove. Po dolasku u Zagreb film prvo je kao animator i crtač surađivao na projektima drugih autora, da bi nakon nekoliko godina dobio šansu raditi vlastite filmove. Svjetski renomiran animator Dragić će postati filmovima *Krotitelj divljih konja* (1966), *Možda Diogen* (1967) i osobito *Idu dani* (1968). Kao punokrvi filmi karikaturist Dragić se, osim u filmovima koji čine okosnicu njegova opusa, predstavio i svojim »minifilmovima«, ustvari animiranim karikaturnama u formi kumulativnog vizualnog vica s efektom poantom. U takve se može uvrstiti već njegov prvi samostalni rad *Elegija*, trominutna crnohumorna dosjetka o robijašu koji kroz prozor svoje ćelije vidi suženu sliku svijeta. Dragić to prikazuje tako da prizor daje doslovce na suženom ekranu, i jedino što vidi je cvijet. No, kada izađe na slobodu, prvo što uradi bit će da taj isti cvijet zgazi. Možda najuspješniji među njegovim »minifilmovima« je proročanski *Put k susjedu* (1979), u kojemu vidimo čovjeka kako se sprema u frak kao za izlazak na premijeru, da bismo u zadnjoj sceni vidjeli da je krenuo posjetiti svoga susjeda — u tenku.

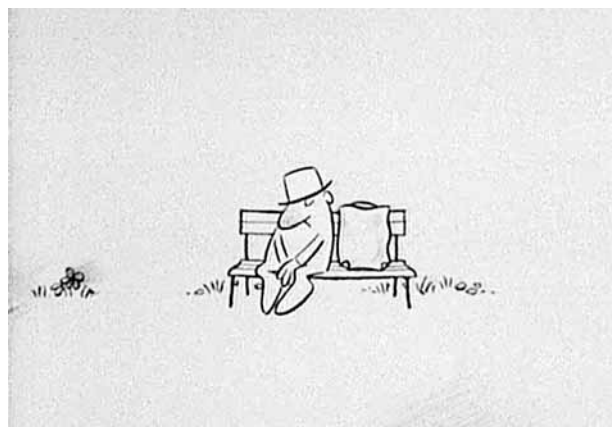
Kao crtač, Dragić je mnogo više od Steinbergova epigona, on je nadgradio Steinbergov stil u pravcu opuštenijeg i sponatnijeg crteža u odnosu na uzor. Njegovo crtanje je neka vrsta slikovne stenografije, maksimalno reducirane i pojednostavljene linije, ali takva kojom je ipak moguće izraziti najkompleksnije osjećaje i nagovijestiti karakter crtanih figura. To je utjecalo na njegov način animiranja i pripovijedanja kroz animirane slike. U svojim novinskim karikaturnama on nastoji harmonizirati ideju i izričaj putem konstantnog procesa pojednostavlivanja, dok u animiranim filmovima želi skladno spojiti tako pojednostavljeni crtež s pokretom. Njegove karikature u pokretu temelje se najčešće na ironijskim slikovnim citatima, frekventnom upotrebom animacijskih metamorfoza i nizovima inkongruentnih gegova koji propituju sve postulate logičkog mišljenja i optičkih iskustava. U skladu s tim je i odsutnost montaže kadrova, budući da su filmovi rađeni u jednom »kadru«, odnosno konzekventnom

upotrebom za filmsku animaciju specifične mikromontaže<sup>11</sup> gdje polazište nije kadar već filmski kvadrat. U Dragičevim zrelim filmovima nema rezova i koliko god da je kompleksna njihova montažna struktura, sve je dano u jednom potezu, slike se preoblikuju jedna u drugu i sve se samo »zbiva« u neprekinutom procesu metamorfoze. Njegov pripovjedački postupak gradi se na asocijacijama i nema nužno kronološkoga poretka, već je prije građen kao sažetak izabranih »slika iz sjećanja« (kako se zove njegov posljednji film koji je napravio u Zagrebu 1989). U većini svojih filmova Dragič izražava krajnje pesimističan pogled na ljudsku civilizaciju, on je skeptičan i čak ciničan i kad se radi o mogućnostima čovjeka pojedinca da učini nešto za svoju individualnu slobodu unutar svijeta koji je sam stvorio.

Dragičevi satirički žalci, neusporedivi u animaciji, potječu iz njegova bogatog iskustva kao novinskog karikaturista. On balansira svoju oštru kritiku neljudskog svijeta s poetskim proplamsajima melankolije i nostalgije za humanijim življenjem. (Holloway, 1972: 32)

Kao i kod mnogih drugih zagrebačkih autora, Dragičeva glavna metoda je sučeljavanje malog, običnog i u svemu prosječnog čovjeka s panoramskom vizijom njegova okruženja. U filmu *Možda Diogen* središnji je lik skitnica sa zavežljajem koji se probija kroz mistični prostor pun zamki u obliku fatamorgana koje provociraju njegovu (i našu) optičku logiku; u *Idu dani*<sup>12</sup>, filmu koji Holloway procjenjuje kao »najsnažnije filmsko djelo koje je nastalo u Zagrebu« (1972: 98), to je mirni građanin kojeg teroriziraju mediji, dok je u filmu *Tup-tup* slična figura izložena zvučnoj agresiji. Dok Vukotić, pa čak i Kristl u *Don Kibotu* (1961), stvaraju jasnu satiričnu panoramsku viziju modernoga svijeta, Dragičeva je panorama predstavljena kao nešto neshvatljivo i neuhvatljivo, krajnje neprijateljski nastrojeno prema malom promatraču panorame, čovjeku-liniji. Da bi predočio jednu takvu koliziju, Dragič često pribjegava takozvanoj »funkcionalnoj bjelini«, postupku u kojem je prostor shvaćen kao jednako apstraktan kao i vrijeme, tako što se cjelokupno okruženje lika pretvori u bijelu maglu, koja istovremeno predstavlja neprobojni zid i beskrajnu dubinu, u jednom je trenutku to dvodimenzionalni papir na kojem su nacrtani likovi, da bi u sljedećem trenu to postala trodimenzionalna scena. Taj koncept u tradiciju zagrebačke animacije, panoramu svijeta koji je vidljiv samo sporadično, uveo je, pretpostavljam, Dovniković u *Znatiželji* (1966), ali ga je Dragič nadgradio, dodajući humornoj atmosferi okus opore satire usmjerene ka raskrinkavanju medijske (ne)stvarnosti koja je najčešće neshvatljiva i nevidljiva za malog čovjeka, ali je on zato savršeno vidljiv, nezaštićen i otkriven za nju. Osobito važan film u tom kontekstu je *Idu dani* u kojem je izrazito primijenjen koncept panoramskog pogleda, ovaj put jedan krajnje pesimističan sveobuhvatan pogled — skepticizam i cinizam po pitanju čovjekove mogućnosti da osvoji i minimum osobne slobode.

U filmu *Dan kad sam pretao pušiti* (1982), koji podosta duguje Dovnikovićevu djelu *N. N.* (1977), taj će koncept biti doveden do svoje krajnosti. Stenografskim crtežom Dragič nam daje tek naznake vidljivog svijeta, dok se zvučni efekti pojavljuju kao dominantna dimenzija filmskog izraza i sred-



*Znatiželja* (Borivoj Dovniković, 1966)

stvo kojim se prikazuje panoramu svakodnevice glavnog lika koja nalikuje zlokobnoj misteriji.

### 9. Dnevnik — karikatura stvarne Amerike

Panoramski pogled konkretiziran na razinu prepoznatljivog subjekta i objekta te materijaliziran u formi finog animacijskog tkanja slika i scena, kakvo Dragič demonstrira u filmu *Dnevnik* (1974), naveli su Horna da film u svojoj *Enciklopediji* opiše kao »silovit mlaz slika, kako figurativnih tako i apstraktnih« (1976: 242). Kandidatura za Oscara za prethodni film *Tup-tup* bila je za Dragiča prilika da posjeti Novi svijet, a svoje vizualne dojmove s putovanja po Americi — gdje New York funkcionira kao sinegdoha za Ameriku i Zapad uopće — sabere u animirani putopisni esej gdje crtački stil posuđen od Steinberga ne funkcionira samo kao umjetnički uzor već i reprezentant krajnje subjektivne percepcije. Shvaćanje o karikaturistu kao o »seizmografu podsvijesti« Dragič potvrđuje u BBC-ovoj seriji *Majstori animacije*, objašnjavajući Johnu Hallasu svoja polazišta i »razlog za film«:

»S obzirom da sam tada već imao veliko iskustvo u animaciji, želio sam napraviti film bez scenarija i knjige snimanja. Želio sam napraviti film koji nastaje onog prvog trenutka kad animator sjedne za svoj stol i počne animirati. Tada se sredstvima animacije na papir slobodno prenose asocijacije, postupak sličan 'toku svijesti' kakav imamo u književnosti. U međuvremenu išao sam na put u SAD. Kao vizualno izuzetno bogata zemlja, Amerika je ostavila snažan dojam na mene i inspirirala me. Te dojmove iz Amerike koristio sam kao viziju, kao moje tumačenje dojмова iz Amerike putem animacije.«

Film počinje scenom svemogućе ruke — jednim od, rekli smo to već na drugim mjestima, općih mjesta animacije od Cohla, Disneyja, Cavandolija, Trnke pa do Pärna i ostalih. Međutim, kontekst je ovdje ponešto drugačiji. Manje se tu radi o »svijetu« koji animatorova ruka stvara, a više o nečemu mnogo svakodnevijem — to je konkretna ruka čovjeka koji piše (crta) dnevnik, što shvaćamo prije svega po tome što ruka ispisuje upravo tu riječ, u tradiciji zagrebačkih filmova i njihovih uvijek međunarodnim ambicijama, na hrvatskom, engleskom, francuskom i njemačkom jeziku. Prvi je



Satiemania (Zdenko Gašparović, 1978)

crtež kvadrat stripa ili ekran u koji kamera uroni, da bi se iz bjeline unutra kvadrata pojavila skicozno nacrtana figura čovjeka koji korača u letargičnom ritmu. Tijekom hodanja figura metamorfički mijenja svoj izgled i oblik, ali se taj ritam u koraku uz izvjesni osjećaj blaziranosti u kretnjama tog »junaka« zadržava do kraja filma. U jednom trenutku Dragić uvodi slobodno nabacane mrlje boje koje lebde uokolo, nakon čega i čovjek poleti u doslovan citat dvanaest godina starije majstorije Georgea Dunninga (*The Flying Man*, 1962) da bi u jednoj od sljedećih transformacija dobio obličje Mikija Mause. Ideja cijele uvodne sekvence postaje jasnija kada iza leđa hodajućeg čovjeka bljesne pozadina — panorama gigantskog grada čijem utjecaju izložen čovjek neprestano mijenja svoj oblik. Cijeli Dragićev film zapravo je igra s bojom i linijom u neprekidnom mijenjanju, svaka scena izlazi iz prethodne i utapa se u sljedeću.

Kao kontrapunkt gradu u sredini ekrana pojavljuje se malen kvadrat, slika čiji je sadržaj idilična seoska kuća smještena u prirodni ambijent. Čas poslije vidimo da je ta slika ustvari apstrakcija, iluzija čovjeka koji vozi velik automobil i miriše sliku koja ubrzo nestaje pod nesnošljivom bukom automobila koja ne dopušta maštanje. U munjevito brzom kadru Dragić transformacijom pokazuje vozača kao smrt s kosom. Buka automobila omogućuje skladan prijelaz s automobila na jednako bučan brod koji se približava prema »kameri«, da bi se najednom ukazale konture New Yorka, dok je u prednjem planu onaj isti mali čovjek u fotelji koji želi malo udobnosti i privatnosti, Dragićev omiljeni motiv poznat iz ranijih filmova. Čovjek ubrzo biva pojeđen od velikog apstrahiranog lica koje se transformira u niz uglastih linija što trepere na ekranu, ostavljajući nam da pokušavamo u tim skakutavim crtama prepoznati neko lice ili oblik. Takvim stalnim variranjem između apstrahiranih i prepoznatljivih formi Dragić provocira naš perceptivni mehanizam, čineći nas maksimalno aktivnima i koncentriranim tijekom osam minuta filma.

Ponovno je u kadru automobil koji vozi vozač nalik mafijašu s družicom koju crta kao klišeizirani prototip prostitutke. Automobil se kreće u pravcu kamere, povremeno se preobražavajući u kuću, spavaću sobu ili gradsku vijećnicu, prolazeći kroz betonski labirint prepun tipičnih urbanih indika-

tora, putokaza, semafora, nebodera, nadvožnjaka, ali i velikih trodimenzionalnih slova složenih u riječi NO, YES, PROSPERITY što je još jedan motiv posuđen od Steinberga. U jednom trenutku cijeli prizor mreže autocesta spojenih u kompleksnu petlju u sredini vidimo iz gornjega rakursa. Kada automobil dođe do petlje, ova oživi i poput biljke ljuđoždera prvo ga proguta, da bi ga nakon nekoliko trenutaka ispljunula. Slijedi još jedna penetracija u unutrašnjost automobila koji nam se ukazuje kao otmjeni salon u kojemu se nalaze blazirani bogataši, a među njima i jedna figurica crtanofilmskih miša i mačke. Jedno se ljudsko lice izdvaja i dolazi u krupni plan, da bi se postupnom redukcijom preobrazilo u jednostavni kroki u čijoj unutrašnjosti vibrira mrlja koja nakon nekoliko pokušaja izade van. Nakon toga se figure u otmjenom salonu počinju ljubiti, čine to na trenutak i miš i mačka, no brzo se sjetite tko su i počinju juriti jedno drugo, dok se ljudske figure ostavljene iza njih upuštaju u orgije i grupni seks prikazan efektinom igrom apstraktnih linija i oblika, da bi završili s prepoznatljivom skicom ležećim ženskim tijelima koji nalikuju na krajolik na čiji se vrh popela muška figurica.

Čarolija animacijske metamorfoze čini da se sve ponovno pretopi u grad iz čijeg središta izrasta veliki čovjek-neboder na kojem piše WORK, BUSINESS; PROSPERITY. Čovjek se potom smanjuje, a natpisi na njemu preobličuju se u putokaze koji izlaze iz tijela dok istovremeno miš i mačka projure kroz ekran. Slika/stranica dnevnika kao da se otvara i Dragić nas s pomoću animacijske penetracije uvodi iza prvog percepcijskog sloja u donju razinu slike koja predstavlja utrobu grada, gdje nam se otkriva organizam koji ga pokreće, predočen bezbrojnim spetljanim cijevima, kablovima i zupčanicima. Iz mehanizma neprestano ispadaju prozirne kvadratne kutije u kojima se nalaze uniformne zgrade i ljudi. Novi zum približava nas jednoj od tih kutija i sada vidimo steinbergovskim stilom predočen prizor trga u velikom američkom gradu; policajac, rabin, žene drečavo odjevene i agresivno šminkane, čovjek sa šeširom i tamnim naočalama koji nalikuju na karikaturu Ala Caponea, automobil s rotirajućim svjetlima i, jasno, miš koji i dalje proganja mačku i mnoštvo drugih figura, zgrada, putokaza, te novih steinbergovskih trodimenzionalnih slova koja ulaze jedna u druge. Forme i oblici međusobno se utapaju i otapaju, da bi se na kraju sadržaj svega toga preselio u glavu one figure s početka, nacrtanu iz profila.

U jednom se trenutku ističe natpis SUPER, dan trodimenzionalnim slovima, i mi prateći tu riječ ponovno izlazimo iz glave pisca/crtača dnevnika. Trodimenzionalna slova sada zauzimaju prostor ekrana, tvoreći cijeli grad. Fascinantna animacijsko-grafički prizor upotpunjen je užurbanim ljudima u odijelima i s poslovnim torbama, koji umjesto glave imaju zidni sat, što osjećaj klaustrofobije, paranoje i sveopće konfuzije dovodi do usijanja, a čemu doprinosi i iritantna zvučna kulisa. Dragić postupno reducira i kondenzira sliku na roj minimalistički nacrtanih ljudi, no da ne bi bilo nikakve zabune o kojem mjestu na planetu se radi, jedan od njih dizajniran je kao brzopotezno nacrtani Chaplin. Ponovno se vraćamo na grad od slova koja sada kaotično vibriraju, gradeći kompoziciju snažne vizualne ekspresije. Scena je kom-

binirana s kratkim insertima ljudi koji lebde sasvim lišeni vlastite volje, poput vjeverice u svom kotaču, i jednom karikaturnom scenom čovjeka koji nastoji pobjeći iz kaotične košnice, ali mu uspijeva tek trčati u mjestu, što je još jedna gotovo doslovna primjena steinbergovske figuracije. Iz roja slova izdvaja se jedno »W« koje mašući svojim krakovima kao krilima nadlijeće vjerno nacrtanu panoramu Manhattana, da bi se nakon toga spustilo na taj hiper-urbanizirani otok kao u gnijezdo. Čas poslije Manhattan pod težinom slova »W« tone u vodu.

Slovo »W« počinje se ispuhivati kao probušen balon i iz nje izlaze najrazličitiji apstraktni oblici i forme, pa je sljedećih nekoliko sekundi filma sasvim nalik na neku nefiguralnu animaciju primjerice Normana McLarena, osim što u jednom trenutku kroz ekran projure oni isti miš i mačka. Apstraktne se forme preobličuju u geometrijski prozirni kvadrat koji pluta na nečemu što podsjeća na muljevit vodu ili kanalizaciju. Ponovno vidimo pretapanje serije različitih likova, da bismo se vratili na plutajući kvadrat na kojemu, kao na pustom otoku, sjedi čovjek. Efektnim zumiranjem unatrag otkriva se da se cijeli prizor, kao i sve što smo ranije gledali, nalazi u tijelu onog istog čovjeka kojeg smo vidjeli na početku. Čovjek pali cigaretu i nastavlja svoju letargičnu šetnju.

### 10. Slijepac šeće kroz Grand Canyon

Jedan od posljednjih velikih internacionalnih uspjeha Zagrebačke škole crtanog filma došao je 1978. sa *Satiemanim* Zdenka Gašparovića. Autorova zanesenost glazbom Erika Satiea u kombinaciji s njegovom bogatom vizualnom kulturom rezultirala je intimnim autobiografskim filmom, harmoničnom kompozicijom punom sjetne i nostalgije kao i erotskih reminiscencija, koji će u godinama koje su uslijedile postati kulturnim filmom unutar nekoliko generacija poklonika animacije. Zahvaljujući fragmentarnoj strukturi filma Gašparović je plasirao i nekoliko duhovitih karikaturnih gegova od kojih se najuspješnijim čini onaj u kojem na ironičan način komentira ideju o malom čovjeku koji svojim sveobuhvatnim pogledom kritički propituje veliki, široki svijet u svojoj okolini. U početku vidimo slijepca kako tetura ispred sasvim bijele pozadine, da bi na koncu propao negdje duboko u bjelinu uz dugački krik. Tek tada, kada je slijepac mrtav, iz bjeline se pojavljuje pozadina i mi vidimo da je on tumarao kroz Grand Canyon. Gašparović koji je veći dio svoje karijere proveo u SAD-u, očito je inspiraciju za taj geg dobio iz preambicioznih crtanih filmova temeljenih na globalnim metaforama o velikim svjetskim problemima čiju je ideološku pozadinu predočio u formi slijepca koji ne vidi kuda hoda. Shvatimo li svijet oko nas i sebe same u njemu previše ozbiljno, poruka je ovog duhovitog gega, sami ćemo na kraju biti tretirani kao vic.

*Satiemania* je ujedno bio jedan od filmova koji je najavio da su mogućnosti klasične dvodimenzionalne *seven minutes* cel-animacije, kako zagrebačke tako i druge, pomalo zasićeni pa su već tada, krajem 1970-tih snažno nastupati drugačiji estetski, ali i idejni koncepti.

Naravno, ideja i praksa da se ozbiljna političke i filozofske teme obrađuju u formi animirane karikature i dalje će osta-

ti prisutna. Globalne metafore i panoramski, sveobuhvatni pogled neće više dominirati, već će se taj žanr u sljedeća tri desetljeća razvijati u pravcu osvjetljavanja konkretnih problema vezanih za život pojedinca u određenom društvenom kontekstu.

Zagrebačka škola crtanoga filma — ili zagrebačka animacijska tradicija, što mi se čini boljom oznakom jer obuhvaća i ono što je nastalo u Kraljevini Jugoslaviji kao i samostalnoj Hrvatskoj — nije postojala samo u žanru globalne metafore izražene karikaturnom, premda je to njezin najprepoznatljiviji i, zbog više okolnosti o kojima sam ovdje pokušao nešto reći, dominantan diskurs. Naprotiv, važni zagrebački autori instinktivno su napuštali taj koncept i pridruživali se traganju za novim formama i drugačijim tematskim područjima od onih koja su obilježila glavnu struju zagrebačkog i hrvatskog animiranog filma. Zagrebačka animacijska tradicija ipak je razgranato stablo čiji su pojedini ogranci često nepravedno marginalizirani jer ih je bilo teško uklopiti u *mainstream* zagrebačkog crtića čiji su glavni predstavnici (Dovniković, Zaninović, Vukotić, Dragić, Grgić, Marušić, Blažeković...) u većini filmova djelovali unutar dominantnoga modela o malom, dvodimenzionalnom čovjeku okruglog nosa koji iz svoje ideološke kupole promatra i tumači panoramu velikog svijeta. Nisu međutim svi zagrebački autori dijelili takav svjetonazor niti prihvaćali lenjinističku definiciju umjetnosti kao subjektivnog doživljaja objektivnog, dakle mjerljivog historijskog razvoja društva, prirode i ideja, već ih je dobar dio išao izravno u područje imaginativne karikature ili čiste groteske, kao Zlatko Bourek. I drugi autori iz tzv. slikarske struje — kakvi su Vlado Kristl (*Sagrinska koža*, 1960), tandem Marks/Jutriša (*Muha*, 1966...), Dragutin Vunak (*Između usana i čaše*, 1968), Vatroslav Mimica (*Mala kronika*, 1962, *Tifusari*, 1963), Pavao Štalter (*Maska crvene smrti*, 1969), ili u novije vrijeme Davor Međurečan i Marko Meštrović (*Ciganjska*, 2004), Joško Marušić (*U susjedstvu grada*, 2006) — nisu se bavili globalnim pitanjima, već pojedinačnim sudbinama, često izražavajući crne osjećaje, cinizam i onu karakterističnu gorčinu što se razvila u graničnom prostoru između Srednje Europe i Balkana. Ti filmovi lišeni su duhovite i optimističke poante i najčešće neveselih motiva, kakvi su pogrebi, siva kiša, blatnjava cesta, crna kreštava ptica koja sluti bolesti i ratove. Dobar dio autora, posebno nakon velikog buma hrvatskog alternativnog stripa krajem 1970-ih, nadahnua se tim medijem, što je najočitiije u radovima Krešimira Zimonića, ali i nekih drugih autora (Magda Dulčić, Milan Trenc...). Osim toga veliki broj autora okušao se u filmu za djecu, pri čemu ne mislim samo na kulturnu seriju *Profesor Baltazar* Zlatka Grgića, već i na radove koje su ostvarili Milan Blažeković, Radivoj Gvozdanović ili Darko Kreč. Sjetimo se napokon Štalterovih ili Dragičevih iskoraka u područje animiranog dokumentarnog filma ili u novije vrijeme sve izraženija uporaba raznolikih animacijskih tehnika, kao u radovima Daniela Šuljića (*Kolač*, 1997), Nicole Hewitt (*In/vididu*, 1998) ili Simona Bogojevića Naratha (*Levijatan*, 2006).

Eto, dakle, zadaće za one koji žele dalje istraživati u području zagrebačke animacijske tradicije — toga, nesumnjivo, jednog od najvažnijih fenomena unutar hrvatske kulture.

## Bilješke

- 1 Mada je ista tema čak mnogo radikalnije tretirana u nekim filmovima snimljenima daleko ranije, primjerice u *Lisicama* (1969) Krste Papića.
- 2 Zanimljivo je da i Krsto Papić u svom filmu *Život sa stricem* (1988) koristi motiv karikature kao istaknutog sredstva komuniciranja u Jugoslaviji ranih 1950-ih, dakle u razdoblju kojime se bavi i Kusturičin film.
- 3 U jednom drugom kontekstu bilo bi moguće analizirati »sveobuhvatni pogled« bosanskohercegovačkih komunista na mikroplanu kada su kao jedini »pravovjerni« kritizirali »zastranjivanja« u drugim jugoslavenskim republikama koje su se mogle vidjeti kao panorama koja okružuje tu nekadašnju centralnu jugoslavensku republiku.
- 4 »Bio jednom jedan novinar koji u želji da podigne zanimanje za list svog gazde — objavi vijest o fantastičnoj šarenoj ptici. Više sličnoj papigi nego kokoši, a manje nego labudu! Nitko nije mogao odgonetnuti porijeklo te čudne ptice, pa se oko nje ubrzo isplete senzacija, koja se rasprla onog časa kad se saznalo da je domišljati novinar prebojdisao običnu patku. Od tog se vremena svaka novinska laž naziva novinarskom patkom.«
- 5 Tekst glasi: »Baš u momentu kada su uz pratnju glazbe defilirali odredi žaba i komaraca na nebu su se pojavili prvi crni oblaci. Daleka grmljavina nagovještavala je oluju. Nakon mitinga bačen sam od bure nad Jugoslaviju. Gotovo nevjerojatno! Tvornice rade punom parom, a vlasnici su sami radnici. Na rijekama nove hidrocentrale, a pred radnicima brda ugljena. Kod Beograda gradi se uz sam Dunav čitavi novi grad! Sve liči na ogromnu košnicu koju presijeca bijeli auto-put Zagreb — Beograd. U šumarcima pored puta nižu se seljačke radne zadrugе.«
- 6 Zanimljivo je da je u javnosti pojava crtanog filma i osnivanje Duga-filma pozdravljeno s određenom euforijom jer je se tada smatralo da je Jugoslavija, nakon Sjedinjenih država, Rusije i Čehoslovačke, postala četvrta zemlja u svijetu koja proizvodi crtane filmove.
- 7 Ilustrativan detalj važan za Duga film i njezina umjetničkog voditelja je da je on u svoj ured, umjesto uobičajenog službenog portreta Tita, objesio veliku fotografiju Walta Disneyja.
- 8 Zanimljivost tog filma je i da mu je scenograf bio Otto Reisinger, koji će postati veliko ime u svijetu karikature, a među pomoćnicima animatora našao se i Zlatko Grgić, koji će kao i Dovniković postati jedan od klasika Škole.
- 9 Očito je da raspodjela profesionalnih funkcija još uvijek nije bila sasvim jasno određena pa se za glavne autore filmova proizvedenih u Duga filmu vjerojatno mogu uzeti autori potpisani kao »glavni crtači«.
- 10 U brojnim razgovorima s animatorima iz Zagreba, aktivnima u to vrijeme, osobno sam dobio potvrdu da su časopisi sa slikama iz UPA-inih filmova kružili po njihovim radnim stolovima, ali nitko se nije mogao sjetiti Reisovala filma.
- 11 Opširnije o mikromontaži usp. moj tekst iz 2005, »Ogled o mikrodru«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 44.
- 12 O tim filmovima detaljnije sam pisao u tekstovima »Mali čovjek na razmeđu svjetova« i »Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu«, objavljenima u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 23/2000. i 24/2000. te pretiskanima u knjizi *Animacija i realizam* (2004).

## Literatura

- Benjamin, Walter, 1969, *Bild och dialektik*, Stockholm: Bo Cavefors Bokförlag
- Cholodenko, Alan (ur.), 1991, *The Illusion of Life*, Sydney: Power Publications
- Draginčić, Slavko i Zupan, Zdravko, 1986, *Istorija jugoslovenskog stripa*, Novi Sad: Forum
- Eskjer, Mikkel, 2002, »Observing Movement and Time. Film Art and Observation«, u Tredell, Nicolas, *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*, str. 117-137, Cambridge: Icon Books Ltd.
- Halas, John, 1986, *Masters of Animation*, 1-4, TV serija, BBC
- Holloway, Ronald, 1972, *Z is for Zagreb. A Guide to the Films of One of the World's Major Cartoon Studios*, New York: The Tantivy Press
- Horn, Maurice, 1976, *The World Encyclopedia of Comics*, New York: Chelsea House Publishers
- Klein, Norman M., 1993, *Seven Minutes. The Life and Death of the American Animated Cartoon*, New York: Verso
- Klein, Norman M., 2004, *The Vatican to Vega. A History of Special Effects*, New York — London: The New Press
- Le Grice, Malcolm, 2001, *Experimental Cinema in the Digital Age*, London: British Film Institute
- Leslie, Esther, 2001, *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-garde*, New York — London: Verso
- Marušić, Joško (ur.), 2004, *Alkemija animiranog filma*, Zagreb: Meandar
- McCloud, Scott, 1995, *Serier, den osynliga konsten*, Stockholm: Epix Förlags AB
- Mitry, Jean, 1997, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Indiana University Press
- Munitić, Ranko, 1982, *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Zagreb: Filmoteka 16
- Sudović, Zlatko (ur.), 1978-86, *Zagrebački krug crtanog filma*, I-IV, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske — Zagreb film
- Moritz, William, 2004, *Optical Poetry. The Life and Work of Oskar Fischinger*, London: John Libbey Publishing
- Pintoff, Ernest, 1998, *Animation 101*, Studio City: Michael Wiese Productions
- Rössel, James, 1955, *25 amerikanska skämttecknare*, Stockholm: Folk I Bild
- Stephenson, Ralph, 1967, *Animation in the Cinema*, New York: International Film Guide
- Sitney, P. Adams, 1990, *Modernists Montage. The Obscurity of Vision In Cinema and Literature*, Columbia University Press
- Starr, Cecile, 1987, »Fine Art Animation«, u Solomon, Charles (ed.), *The Art of the Animated Image*, New York: The American Film Institute
- Sorlin, Pierre, 1991, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, London: Routledge
- Turković, Hrvoje, 2007, »Dušan Vukotić — izbor iz crtanofilmskog stvaralaštva«, *Zapis*, 57
- Wells, Paul, 2002, *Animation, Genre and Authorship*, London: Wallflower Press
- Wells, Paul, 1998, *Understanding Animation*, New York: Routledge