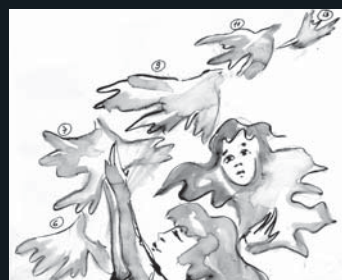
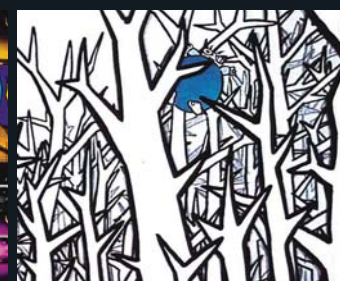


Dušan Vukotić
 Borivoj Dovniković Bordo
 Vatroslav Mimica
 Nedeljko Dragić
 Nikola Majdak
 Borislav Šajtinac
 Vera Vlajić
 Miroslav Jelić
 Rastko Ćirić
 Ranko Munitić

Režija filmske animacije

Režija filmske animacije

RADOSLAV LAZIĆ



RADOSLAV LAZIĆ

Beograd 2012.

*Vuku Laziću, Mlađem
rođenom 27. januara 2011.*

Autor

Režija filmske animacije

RADOSLAV LAZIĆ

Beograd 2012.

BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

Radoslav Lazić
REŽIJA FILMSKE ANIMACIJE

Izdavač
Autorska izdanja (rlazic@open.telekom.rs)

Recenzenti
Prof. dr Nikola Stojanović, reditelj
Dejan Dabić, filmski kritičar i autor animiranih filmova

Dizajn
Jasmina Lazić

Korektura
Autor

Štampa
Stamparija AKADEMIJA
Kraljice Natalije 43, Beograd
akademia@eunet.rs

Distribucija
Đorđe Stojanović
Medijska knjižara KRUG, Beograd
tel: +381 11 303 92 66, 011 3 556 290
www.krugcentar.rs

Tiraž
500 komada

ISBN

Sadržaj

- 7 | Radoslav Lazić: *Režija filmske animacije Oživotvorenje oblika*
- 9 | Razgovori: Dušan Vukotić
- 25 | Razgovori: Borivoj Dovniković Bordo
- 33 | Razgovori: Vatroslav Mimica
- 43 | Razgovori: Nedeljko Dragić
- 61 | Razgovori: Nikola Majdak
- 75 | Razgovori: Borislav Šajtinac
- 81 | Razgovori: Vera Vlajić
- 89 | Razgovori: Miroslav Jelić
- 95 | Razgovori: Rastko Ćirić
- 109 | Razgovori: Ranko Munić
- 115 | DODATAK
- 117 | Nikola Stojanović – MAJSTORI CARTOONLANDA
- 119 | Nikola Stojanović – DOBROĆUDNOST VIOLENCIJA
Razgovor sa Borivojem Dovnikovićem
- 133 | Nikola Stojanović – IZ CRTEŽA NASTAJE IDEJA
Susret sa Zdenkom Gašparovićem, autorom Satiemanije
- 139 | Nikola Stojanović – SKICA ZA PORTRET
SLAVODOBITNIKA *Rastko Ćirić*
- 143 | Nikola Stojanović – INTERNACIONALIST IZ SLAVONIJE
Razgovor sa Nedeljkom Dragićem
- 155 | Ranko Munić – MANIFEST O ANIMACIJI
- 157 | O autoru

Editorial

Radoslav LAZIĆ

REŽIJA FILMSKE ANIMACIJE OŽIVOTVORENJE OBLIKA – OBLIKOVANJE ŽIVOTA

Režirati – znači animirati, oživotvoravati različite oblike, sadržaje, radnje, postupke, dešavanja, događaje, predmete, ljude, pojave, oživljavati vreme i prostor, rečju, oblikovati pojavni život na sceni, filmu, videu ili bilo kom umetničkom kreativnom postupku s idejom oblikovanja umetničkih celina, estetskih značenjskih kompozicija.

Reditelj je upravo vrhunaravni animator tog *Dela u procesu – Work in Progress*.

Reditelj – kao Demijurg – tvorac je celine scenskog ili filmskog umetničkog dela u sistemu reprezentativnih dramskih predstavljačkih umetnosti. Činjenica da je *teatar jedina živa umetnost* navodi nas na misao da i film, kao i animirani film, uz sve osnovne razlike, u procesima stvaranja, koincidira sa *Theater l'art vivant* (Appia), s utopijskom vizijom simulakruma života na sceni i života na ekranu.

Po svojoj metodologiji, organizaciji, strukturiranju, analizi, sintezi animirani film je najbliži animiranom teatru, lutkarskom, vizuelnom teatru objekata, animaciji slika, skulptura, grafika, linija, boja i zvukova. Suština lutkarskog teatra je oživljavanje mrtve prirode u oživotvorene oblike, forme, sadržaje, estetske kompozicije putem animacije. Isto to čini tvorac režije filmske animacije oblikujući linije, crteže, skulpture, grafike, predmete u forme zvane animirani film.

Blisko mi je mišljenje Dušana Vukotića iznetom u našem pisanom razgovoru o režiji filmske animacije (1986) da „U igranom i animiranom filmu bavimo se nekom vrstom *prevođenja* likovne forme u jezik filmskih slika i niz scena. No, tu postoji bitna razlika u filmskom izrazu: u igranom filmu radnju nose živi akteri, a u animiranom crtani likovi, grafički i slikarski elementi, kolaž, lutke, predmeti, animirano svetlo, animiran plastelin ili kompjutorski znak. Metodi režije igranog i animiranog filma potpuno se razlikuju.“

U suštini režija i igranog i animiranog filma počiva režijskom praksisu *pars pro toto – deo po deo – do celine*. Režija animiranog umetničkog filma, kao što je to i režija animirane lutkarske umetničke predstave, istinska „totalna kreacija“ (Vukotić).

Animirani film i njegova režija je otkrivanje sveta nove realnosti i zato o animiranom filmu možemo govoriti kao *osmoj umetnosti*. Teoretičar vizuelne

kulture Kosta Bogdanović bi rekao, s pravom, da o animiranom filmu možemo govoriti kao „vizibilnoj umetnosti“, tj. o onome što je zamišljeno ostvareno kao realna vizibilna imaginacija. Zato je reditelj animiranog umetničkog filma apsolutni tvorac, Demijurg, Pantokrator nove estetske vizibilne imaginarne oživotvorene filmske stvarnosti.

„Crteži i boje u animiranom filmu izvor su kinestetičkih vrijednosti isto kao i lica i ambijenti u igranom filmu“ – složićemo se još jednom s Dušanom Vukotićem u našem dijalogu o režiji filmske animacije.

Gledište Nikole Majdaka da „animirani film uključuje u sebe ne samo crtani film, već i filmove s lutkama, «piksilaciju» (animaciju ljudi kroz pojedinačno snimanje), animaciju predmeta, filmove bez kamere, igličasti ekran, animaciju peskom i drugim zrnastim materijalima, grafički film, kinestetički proces oživljavanja neživih crteža, kompjutersku animaciju, holografiju...Iza ovih tačkica otvara se veliko polje još neistraženih područja specifične umetnosti koja još uvek traži svoje mesto u svetu filma“ – treba razumeti kao horizont izražajnih mogućnosti režije filmske animacije i u novije doba, laserske, digitalne, hologramske virtuelne animacije i njene umetničke režije...

Režija filmske i video animacije u svim svojim procesima - *Dela u stvaranju - Work in Progress* - koincidira sa stvaralačkim procesima animacije u lutkarskom teatru ili bilo kom obliku scenske i audio-vizuelne animacije. Rečju, animirati znači davati životvorne oblike svekolikoj mrtvoj prirodi, to će reći umetnički i estetski oblikovati mrtvu prirodu u umetnička dela animiranog filma i videoart-a u živu, ritmičku animiranu umetnost. Slični ili gotovo isti procesi se ostvaruju i na sceni umetničkog animiranog lutkarskog teatra u ritmu animacije i oživotvorenja plastičnih oblika kao što je to s slučaj u stvaranju i režiranju animiranog filma.

Sadržinu knjige REŽIJA FILMSKE ANIMACIJE čine razgovori, u potrazi za estetikom režije i teorijskim aspektima rediteljske prakse, s uglednim rediteljima filmske animacije kao što su: Dušan Vukotić, Borivoj Bordo Dovniković, Vatroslav Mimica, Nedeljko Dragić, Nikola Majdak, Borislav Šajtinac, Vera Vlaić, Miroslav Jelić i Rastko Ćirić. Njima se pridružuje teoretičar Ranko Munitić, čiju ličnost i delo je obeležilo enciklopedijsko poznavanje estetike filmske animacije. U *Dodatku* su sažeti razgovori o filmskoj animaciji prof. dr Nikole Stojanovića, uglednog reditelja i filmologa, sa Borivojem Bordom Dovnikovićem, Zdenkom Gašparovićem, Raskom Ćirićem i Nedeljkom Dragićem. Knjigu zaključuje *Manifest o animaciji* Ranka Munitića. Autor žali što je ovde izostao razgovor s velikanom filmske i lutkarske animacije rediteljem i skulptorom Zlatkom Bourekom i još nekim drugim stvaraocima režije filmske animacije OSME UMETNOSTI.

Beograd, 11. 11. 2011.

Dušan Vukotić

Kako biste definisali svoju ars poetica filmske režije?

Za mene je režija stalno traganje i provjeravanje složenog dramsko-poetskog kompleksa i psiholoških nijansiranja metodima i sredstvima koji su tako krhki i nepouzdati. Razmišljanje, traganje i otkrivanje, odabiranje i konačno oblikovanje – ne samo u filmskoj režiji – to je niz kreativnih nagovještaja i viđenja koja se događaju u nekim duhovnim prostorima. Pravila i zakonitosti nema, izuzev u svjesnom prihvatanju i primjeni provjerenih klišeja. Kada sam 1963. režirao polusatni animirani film *Astromutts* za “Cinemagic Production”, SAD, radio sam knjigu snimanja prema američkom scenariju. Unio sam neke manje inovacije, ali mi je Phil Davis, predstavnik producenta, rekao: “Možda su Vaša rješenja bolja, ali nisu provjerena kod publike; molim Vas, držite se scenarija”. Američki producent je znao šta želi, i zašto to želi. Naravno, ovdje se radilo o zanatu, a ne o estetskom procesu režije, o režiji kao kreativnom činu.

Šta je predmet filmske režije u dokumentarnom, igranom i animiranom filmu?

Za sve tri vrste zajedničko je istraživanje i iznošenje unutrašnjeg smisla; u dokumentarnom filmu smisao tražimo u određenom autentičnom događaju. Često se, kod nas, dokumentarni film zamjenjuje s filmskom, odnosno TV-reportažom koja os-

taje samo na nivou događaja. U igranom i animiranom filmu bavimo se nekom vrstom “prevođenja”, literarne forme u jezik filmskih slika, u niz scena. No, tu postoji i bitna razlika u filmskom izrazu: u igranom filmu, radnju nose živi akteri, a u animiranom crtani likovi, grafički i slikarski elementi, kolaž, lutke, predmeti, animirano svjetlo, animirani plastelin ili kompjutorski znak. Metodi režije igranog i animiranog filma potpuno se razlikuju.

Mogućne su kombinacije i sinteze. Sadržaj ili ideja budućeg filma usmjerava, a često i nameće, filmski izraz. Kada sam radio *Mrlju na savjesti*, prva zamisao je bila da film realiziram u grafičkoj animaciji. *Mrlja* i kao pojam za to je bila idealna, no što sam trebao da radim s likom čovjeka koji se sukobljava s “mrljom”? Postojale su dvije mogućnosti: grafička animacija lika čovjeka, ili uvođenje glumca. U prvom slučaju, imao bih dva ista znaka: animirani crtež mrlje, i animirani crtež čovjeka. U drugom slučaju, uvođenjem glumca, raznorodnost izražajnih elemenata pružala je za režiju mogućnost razvijanja jače ekspresije i ostvarenje snažnije emocije. Sličan metod, s nekim inovacijama, upotrijebio sam i u realizaciji filmova *Igra*, *Opera Cordis* i *Ars gratia artis*.

Da li to znači da ste skloni eksperimentu i istraživanjima?

Može se i tako shvatiti. Nisam pristalica jedne stilske dominacije.

Norman McLaren crta direktno na filmsku traku, radio je veći broj filmova bez posredstva filmske kamere.

Imao sam nekoliko susreta s McLarenom. Osjećao se kao zarobljenik specifične tehnologije, žalio se da mu filmovi, zbog navodne hermetičnosti, nemaju pravu distribuciju, jer

se uglavnom prikazuju u kino-klubovima, kulturnim centrima i konzulatima. Nikad nisam mogao da prihvatim izraz: “hermetično umjetničko djelo”. Rijetki su filmovi koji zrače tolikom neposrednom radošću i snagom izraza kao neki filmovi McLarena. On je, u širem smislu, uspio da ostvari jedinstvo estetike i etike, psihologije i logike.

Da li ste sreli još nekog umetnika animacije koji je bio “zarobljenik” neke specifične tehnologije?

Ima ih nekoliko. No, sigurno je najznačajniji i najpoznatiji Aleksandar Alexeieff. Dobro sam ga poznao, gledao sam ga kako radi u njegovom studiju u Parizu. Izmislio je jedinstvenu tehnologiju animacije, “igličasti ekran”, i u toj tehnici ostvario niz izuzetnih djela. Da spomenem samo *Noć na pustoj goru*, *U prolazu*, *Nos* (prema Gogolju). Alexeieff je, zapravo, animirao sjene koje su oblikovale slike u crno-bijelim nijansama. Bačena sjena uvijek je tamna, siva ili crna, nema boju, ma koliko da je predmet koji baca sjenu koloriran. Alexeieff je, svojom tehnikom “igličastog ekrana”, mogao da stvara samo animirane crno-bijele filmove, i to je bio njegov stvaralački, a rekao bih i životni, problem. Umro je s uvjerenjem da se to nekako može riješiti.

I nemogućnosti su uzbudljivi dio režije, a često i inspirativni dio stvaralaštva.

Šta je za Vas predstavljalo dobijanje “Oskara” i kako ste doživeli to visoko priznanje?

Dobiti priznanje iz zemlje koja je najzaslužnija za afirmaciju i popularnost crtanog filma u svijetu, i to za film drugog načina razmišljanja i druge estetike – bila je to potvrda da sam na pravom putu, ako tako mogu reći.

No, zapravo, jedan definitivno pronađeni put u stvaralaštvu ne postoji, stalno se javlja potreba da se negira, da se ide dalje. Ali, kuda?

Kada sam dobio “Oscara”, američka produkcija Herts – Lion Inrternational Corp. ponudila mi je da realiziram TV-seriju od 52 filma, s mojim glavnim junakom. To je već bilo objavljeno kao “gotova stvar”, poslovni Amerikanci dali su i ime seriji: *Mister Surogat*. Odbio sam. Sve što sam imao da kažem, rekao sam u tom prvom filmu. Variranje teme u 52 nastavka bilo mi je besmisleno.

“Zašto koljete kokošku koja može da nosi zlatna jaja?”, kratko mi je poručio Herts – Lion Inrternational Corp.

U kom su odnosu literarne forme i filmske slike?

Ako mislite na literarni predložak, scenarij nekog filma, onda ćemo u njemu naići na riječi i rečenice koje nose veće ili manje mogućnosti za vizuelno oblikovanje. Sam stvaralački proces prevođenja literarne forme u jezik filmskih slika prolazi kroz niz kvalitativnih promjena.

Tekst najčešće pruža dvije mogućnosti: doslovnu ilustraciju određenog sadržaja, ili mogućnost drugog sagledavanja, iz drugog ugla. Meni tekst najčešće služi kao inspiracija za vizuelno interpretiranje, koje ne mora biti doslovna reprodukcija opisanog događaja. To ne znači mijenjanje misli autorovog teksta; ja ne vidim potrebu da se tumači ono što je već autor u tekstu rekao.

U verbalnom izražavanju ili pisanom tekstu nailazimo na niz riječi, pojmova, koji označavaju predmete, pojave i slično, *lišene svog individualnog obilježja*. Te riječi u trenutku njihove vizualizacije postaju određene. Kada sam radio film *Igra* (kombinacija animiranog i igranog filma), u scenariju je, na primjer, pisalo: “Djevojčica nacrtala kuću”. Riječ “kuća” označava samo

pojam objekta za stanovanje, a kuća koju je djevojčica nacrtala bila je *konkretna, sa svojim karakteristikama*. I u dokumentarnom ili igranom filmu kamera će “kuću” istovremeno odrediti i opisati. Za jezik filmske slike, neodređeni pojmovi ne postoje.

Znači da film, prikazujući konkretne oblike u slikama, ne ostavlja gledaocu mogućnost da zamišlja svoje?

Da, film, za razliku od literature, potiskuje maštu gledaoca. Nerado gledam filmsku adaptaciju literarnog djela koje poznajem, redovno sam razočaran.

Čitanjem literarnog djela, stvara se u nama neka vrsta subjektivne psiho-projekcije. Mi “vidimo” likove, događaje i ambijente različitog intenziteta. Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja u animiranom filmu?

Mora da izmašta i pokrene svijet koji *objektivno ne postoji*, da materijalizira misao. Vidite, za razliku od dokumentarnog i igranog filma, svijet animiranog filma ne egzistira van filmskog ekrana. Projekcija igranog ili dokumentarnog filma u stvari je *reprodukcija* nečega što već u realnosti postoji, i što je, s većim ili manjim režijskim intervencijama, organizacijom i odabiranjem, registrirano kamerama. U animiranom filmu, ta naknadna reprodukcija stvarnosti objektivnog realnog svijeta, kojeg doživljavamo svim čulima, ne postoji. Postoje samo serije nepokretnih crteža, grafičkih ili slikarskih znakova, predmeta ili slično, koji će se tek posredstvom filmske animacije početi kretati. Početi da “žive”.

Jednom prilikom mi je veliki majstor češke animacije Jirži Trnka rekao da kod režije animiranih lutka-filmova prvenstveno osjeća *otpor materijala* (od kojeg je napravljena lutka), i koji bi trebalo doslovno fizički savladivati iz pokreta u pokret.

U režiji crtanog filma, za mene postoji samo *otpor ideje*, metafizički otpor, jer se izražavam crtežom koji je apsolutno pokoran ruci animatora.

Neki filmski teoretičari definirali su crtani film kao “totalnu kreaciju”, jer polazi od nule, čistog lista papira na kojem stvaramo *svijet nove realnosti*. Možda je to potaklo Lo Duku što je još 1938. godine napisao da je crtani film stekao ne samo pravo građanstva kao umjetnost, nego i pravo da se nazove osmom umjetnošću koja se rađa. Bilo je to povodom premijere Dizni-jeve *Snježane i sedam patuljaka*.

U kom su odnosu arhitektura i režija animacije?

Vjerujem da sam se zainteresirao za crtani film jer sam studirao arhitekturu. Kasnije sam vidio da je znatni broj autora animacije došao s arhitekture ili slikarstva. Ovakvih primjera ima dosta i u igranom filmu. Radi se o sklonosti ka *vizuelnom izražavanju*. Animacija, kao i arhitektura, izražavaju se vizuelnim elementima, oblicima i njihovim usklađenim odnosima. No, postoji i bitna razlika. Sile koje djeluju u statičkoj arhitektonskoj djela u animaciji su *invencija i mašta* oslobođeni svih fizičkih zakona i logičkih sistema. No, to ne bi trebalo shvatiti kao negaciju logike i značenja; to je traganje za nekim drugim značenjem koje nije proizvoljno, i ne može biti, jer ostaje u odnosu s pravim svijetom i oslanja se na kolektivno iskustvo.

Može li se govoriti o vezi sna i animiranog filma?

Pored autentičnih dokumenata, predmeta, fizičkih pojava i stvarnosti, postoji i iluzija. *Život je neodvojiv od snova* – konkretno ne isključuje irealno, i u tim prostorima ljudske mašte animirani film nalazi izvore svoje inspiracije. U kojem god se obliku javljalo, filmsko djelo uvijek proizlazi iz života i izražava

određenu društvenu situaciju, filosofiju, ideologiju, pogled na svijet, klimu duha... To čine, svaki na svoj način, i film realistične naracije, i animirani film, i film naučne fantastike.

Koji su osnovni problemi režije ritmičkih i kinestetičkih aspekata animiranog filma?

Crteži i boje u animiranom filmu izvor su kinestetičkih vrijednosti, isto kao lica i ambijenti u igranom filmu; međutim, crtež po svojoj prirodi ne može da osjeća i proživljava određene situacije i stanja. "Na njegovom čelu izbile su kapljice znoja"... Ovu scenu s glumcem (uz pomoć glicerina) možemo vrlo lako snimiti i postići uvjerljivost, ali ista scena s crtežom djelovala bi besmisleno, ma kako dobro bila animirana. *Fiziologija je strana* svijetu animacije. Animirani crtež kreativno djeluje kroz ritmičku evoluciju grafičkih oblika, i vizuelnom retorikom stvara niz asocijativnih situacija koje mogu biti adekvatne stanjima kroz koja prolazi čovjek. Specifičnost izraza animacije pojačava njenu ekspresiju, a realistička rješenja je umrtvljuju. Jedna od često isticanih karakteristika "Zagrebačke škole" je i odbacivanje antropomorfne animacije. Jednostavnije rečeno – kad sam već *izmislio i nacrtao* lik, mogu da mu izmislim i nacrtam pokret.

Kuda ide savremeni animirani film?

Vidite, u počecima razvoja filma, Žorž Melijes i Emil Kol snimaju filmove u kojima pokazuju da mašta i poezija mogu da "ožive", da se vizualizuju i pokreću. Melijes se služio teatrom, glumcima i filmskim trikom, to danas zovemo "specijalni efekti". Emil Kol je animirao svoje jednostavne crtane junake. Savremeni animirani film i dalje uspješno razvija osnovne vrijednosti tradicionalne animacije – duhovitost i geg, ali isto tako

može sugestivno da progovori o svakodnevnim problemima čovjeka i vremena u kojem živimo. Animacija je davno probila zatvoreni krug burleski, anegdota, bajki, basni, i izašla iz vilinskog carstva prinčeva i princeza. Animirani film je prevazišao jezične barijere i ostvario svoju najveću vrijednost – *univerzalnu čitljivost*.

Šta je specifično za animirane TV serije?

Maksimalno reducirana animacija i brbljivi dijalog koji bi trebalo da prikrije statičnost crteža. Razlog je, naravno, i ekonomske prirode. Ako analiziramo likove u TV-serijama, onda ćemo se potsjetiti davnih teatarskih formi. U većini animiranih filmova serijske proizvodnje, crtani junaci nose *stalne maske* za stalne tipove, kao ličnosti iz komedija del'arte, Harlekin, Bajaco, Pulčinel, Dotore, Kapitano... Fabule tih komedija bile su vrlo jednostavne; sve se, obično, odigravalo oko zapleta koji je godinama, pred zahvalnom publikom, variran u tom Teatru maske.

Kako režirate prostor u filmu?

Prostor ne definira samo ambijent neke radnje, i ne stvara samo atmosferu neke scene, nego ima i dramaturšku funkciju – i to režiji daje bezbroj mogućnosti. Pri tom, značajnu ulogu igra boja, o tome bi se moglo dugo razgovarati, ali filmovi su najčešće samo – “šareni”. Kod režije prostora, više sam sklon, da se tako izrazim, *prostornom kolažu*. Prostoru koji nije objektivno već je, montažom raznih prostora, spojen u novu prostornu realnost. Dugim kadrovima, kadar-sekvencama, moguće je sačuvati objektivno jedinstvo prostora i prostorno-vremenski kontinuitet, ali kod ovakvih rješenja često dolazi, u pojedinim pasażima, do “praznog hoda” kamere.

Koji su osnovni problemi u režiji vremena filmskog dela?

U filmu nemamo samo jedno vrijeme, i problem je kako uskladiti kondenzaciju tih vremena i ritam filma. U animiranom filmu problem je specifičan, jer animacijom stvaramo likove kojima moramo osmisliti vrijeme trajanja pokreta. Animacija može da maksimalno reducira vrijeme, no suština nije u mehaničkom skraćivanju vremena, već u pronalaženju maksimalne izražajnosti u toj *drugoj dimenziji* trajanja.

Ako realno vrijeme trajanja nekog pokreta smanjimo na polovinu, ne znači da smo time pokret prenijeli u domen animacije. Kako reducirati vrijeme, na koju mjeru i u kojoj formi da bi pokret sugestivno živio *u novom realitetu*? Mehaničko određivanje vremena, "tajming" (*timing*), ne daje nam generallno rješenje, već se svaki slučaj rješava u kontekstu određene scene; znači, valja pronaći, odnosno uspostaviti, pravi odnos kvantiteta i kvaliteta vremena.

U kom su odnosu režija filma prema drugim medijalnim režijama (drama, opera, radio, televizija, lutkarski teatar, animacija)?

Do režijske vizije, do suštine djela, dolazi se kroz različite tehničko-organizacione i estetske procese. Ovo uslovljavaju stvaralačke discipline određenih medija. Režija filma, za razliku od drugih medijalnih režija, služi se prvenstveno metodom disocijacije. Film je jedina umjetnost kod koje bi zamišljenu cjelinu trebalo *prvo razbiti* na stotine i stotine segmenata, da bi ih naknadno sastavili, složili u cjelinu.

Može li se govoriti o "režiji" u svakidašnjem životu, i na koji se način ona ostvaruje?

Režija kao umjetničko oblikovanje u osnovi je benigna, to je

svijet igre vremenski ograničen. “Režija” kao metafora, manipulacija ljudima, jedan je od najpostojanijih fenomena ljudske civilizacije, i stalno prisutna strana čovjekove egzistencije. Pojedinci ili grupe “režirali” su u ime nekog božanstva, u ime Boga, u ime neke zajednice ili države, u ime svojih totalitarnih ideologija... U stvari, radi se o pritisku na rasuđivanje.

Da li je mogućna opšta nauka o režiji kao intremedijalna estetika režije?

Navest ću Vam jedan primjer. Pedestih godina počeli smo da stvaramo animirane filmove. Znali smo konkretno što režiser filma ima da radi, i u nekim realiziranim filmovima nazirali su se, već tada, znakovi inovacija, nešto što će kasnije, u estetskom smislu, biti definirano kao “Zagrebačka škola”. U to vrijeme nismo ni pokušavali da objasnimo sebi što predstavlja režija kojom smo se bavili, u estetskom smislu. Mislim da je teško definirati režiju bez ulaženja u strukturu stvaralaštva, a o samom stvaralaštvu imamo nekoliko teorija. Nauka o režiji mogućna je kao komparativno-metodološko proučavanje režija različitih medija i filmskih vrsta.

U kom su odnosu teorija i praksa režijske umetnosti?

Bez prakse, teorija bi polazila od pretpostavki.

Da li nameravate da napišete knjigu o svome rediteljskom iskustvu iz oblasti umetnosti režije?

Radije bih o tome snimio film nego napisao knjigu. Koliko se sjećam, svojevremeno je Slavko Vorkapić predlagao našim producentima da snime cjelovečernji film o montaži, o njegovim iskustvima i njegovom radu u Holivudu, koji je zaista bio

izuzetan. No, naši producenti nisu znali što bi s takvim filmom, i jedan zanimljiv projekt nikad nije ostvaren. U knjizi *Visual Scripting* (Focal Press London, and New York) pisao sam o nekim mojim iskustvima iz oblasti filmske animacije – za to bi trebalo mnogo vremena i sklonosti prema teorijskom radu, a ja nisam teoretičar.

Šta Vas je motivisalo da se posvetite stvaralaštvu filmskog režisera?

Enriko Fulkinjoni (Enrico Fulchignoni) piše, pozivajući se na Platona i Kalderona, da “*dio fikcije koji je zatvoren u život predstavlja ono što život ima najbolje*”. Uvijek sam volio da crtam, no nije me posebno radovao završeni crtež, nego čin crtanja, crtež u nastajanju, u stalnoj promjeni, nešto kao san. Odatle do umjetnosti filmske animacije, do “oživljavanja” fikcija – samo je korak.

Ko je presudno na Vas uticao, i na koji način?

Mislim da je to prvenstveno poezija, takav protok i vatromet slobodnih mentalnih slika ne nalazimo ni u jednoj umjetnosti.

Šta za Vas znači angažman pedagoga filmske režije, i koji su Vaši saveti mladim filmskim režiserima?

To je, prije svega, stalna dilema kako podučavati nešto što se može samo učiti, ali nikad naučiti. Problem obrazovanja mladih filmskih režisera javlja se već na prijemnim ispitima, kod selekcije. Na muzičkim i likovnim fakultetima, provjeravanje mogućnosti kandidata za studij je konkretnije, neki pomoćni parametri ipak postoje: da li mladi čovjek ima ili nema sluha, da li zna ili ne zna da crta. A šta je s režijom? Testovi vizuelnog opažanja, maštovitist, enciklopedijsko poznavanje filmske

umjetnosti i filmskih informacija, pa i šire humanističko obrazovanje, ne mogu da ukažu na budućeg talentiranog filmskog stvaraoca. U dugogodišnjoj pedagoškoj praksi imao sam potpuno suprotnih slučajeva. Vjerujem da bi studij filmske režije, koji je kod nas postavljen na tradicionalnim pedagoškim normama, trebalo dinamičnije mijenjati i ostaviti studentima što više vremena za praktični rad.

Ne volim da dajem savjete, sa studentima razgovaram, nastojim da im pomognem da otkriju i izraze vlastite afinitete i mogućnosti. Da uvijek imaju na umu da se umjetničke vrijednosti ne baziraju na pravilima i postupcima, jer to su samo pretpostavka za tehničku, odnosno zanatsku korektnost filmskog djela. Nastojim da se ne optjeruju raznim estetičkim shvaćanjima, principima i teorijama koje se tako brzo mijenjaju.

Kakav je položaj filmskog reditelja i režije u nas danas?

Organizaciono-proizvodna struktura i ekonomski sistem u našoj kinematografiji nikad nisu uređeni, improvizira se “od danas do sutra”, i to se reflektira ne samo na položaj filmskog reditelja, nego i na sve filmske radnike.

Što znači ekspolozija videa u našem vremenu?

Video, kao i kompjutori, kompjutorski terminali i industrijski roboti, anticipira duh našeg vremena.

Kako vidite budućnost filma na kraju “filmske epohe”?

Moguće su samo tehnološke inovacije, prije svega definitivni prelaz na elektronsko zapisivanje slike i usavršavanje holografije. Zapravo je neshvatljivo da se od prvog filma Limijera, 1895. godine, ništa bitno nije mijenjalo u tehnologiji filma, osim

“dolaska” zvuka i boje. Ostala je celuloidna perforirana traka podložna raznim oštećenjima, kamera, negativ, određeni broj sličica u sekundi, laboratorij, montaža radne kopije, montaža negativa, projektor, svjetlosni snop kroz filmsku traku, i ekran. Mijenjali su se samo formati ekrana: sinemaskop, panavižn, sinerama, cirkorama, rood-ao, widescreen, multi-ekran, poli-ekran... No, i dalje će istinski umjetnički doživljaj kreirati autor svojim znanjem i talentom.

Da li je televizija umetnost? Šta je to za Vas “televisuel”?

Televizija je sredstvo masovnih komunikacija, medij masovnih potreba našeg vremena za specifičnim izražajnim karakteristikama, i nije umjetnost. “Televisuel”, to je varijacija banaliziranog holivudskog pojma *fotogeničnost*. Kod televizije niske rezolucije, eventualno može doći do nekih minimalnih izmjena lika glumca, sjene, proporcije, no to spada u domen tehnologije koja se iz dana u dan usavršava.

Kako gledate na pojavu žanrovskog filma, posebno filma s “fantastičnom” tematikom? Šta je Vas motivisalo da u ovom žanru režirate nekoliko filmova?

Kao što je slučaj s literaturom iz oblasti fantastike, ili naučne fantastike, tako je i filmska fantastika neki put znala biti vizionarska u svojim hipotetičkim metaforama koje natkriljuju oskudna empirijska saznanja. Fantastika šalje svoje prethodnice: dr Džekil ispituje mračne terene podsvijesti, Frankenštajn tetura kroz područja biologije, Dr Moro se zapliće u tajne evolucije i genetike, Žil Vern putuje na Mjesec i središte zemlje – i, kao po nekom nepisanom pravilu, često iza fantazmagoričnih tvorovina ljudske znatiželje dolazi nauka. Zar o tome ne svjedoče i brojne tehničke skice i crteži Leonarda da Vinčija? Ovaj žanr

u našoj kinematografiji je potpuno zanemaren, jer nemamo tradicije fantastičnog u našoj literaturi, kao na primjer Englezi, Rusi, Čehoslovaci, Poljaci i drugi. Izuzetak su naše narodne priče i poezija – njihova poetična folklorna fantastika zaista je čudesna. *Kakvi su moji motivi?* Pa, postoji logična veza između animacije i filmske fantastike, animacija i fantastika ostvaruju, na neki način, praiskonsku želju čovjeka da dodiruje svoje snove. Čovjek, vječni sanjar i fantast, *mijenja svoj odnos u svijetu* u kojem živi, svakidašnjica postaje i ono što naša čula do jučer nisu mogla da registriraju, postepeno se mijenja ili, bolje rečeno, proširuje model “provjerenog” svijeta koji ispunjava našu praktičnu svakodnevicu. Čovjek je *već počeo da korača kroz mikro i kroz makro – svijet*. Zanimljivo je da se fantastika, u ovom slučaju filmska fantastika, kod nas često kvalificira kao eskapizam, misticizam, nešto što nosi žig duhovne dekadencije, i ovo što nikad nije ozbiljnije preispitano. Zakon inercije, površne kritike i građanski praktikizam sve to trpaju pod isti nazivnik. Uostalom, istorija umjetnosti nas podsjeća na brojne slučajeve kada je stvaraocima odricano pravo na maštu i snove i sputavana njihova težnja ka nepoznatom, jer je sve to moglo značiti suprostavljanje definitivno stvorenom ovozemaljskom redu i zavirivanje u zabran “božanske spoznaje”. No, svakako bi trebalo reći da u filmskoj fantastici, kao i u literaturi ove vrste, ima mnogo rutinerskih i bezvrijednih ostvarenja što, uostalom, prati svaku vrstu stvaralaštva.

1988. Zagreb – Beograd



VUKOTIĆ, Dušan – reditelj – rođen u Bileći, 7. februara 1927. Arhitekt po obrazovanju, Vukotić je naizrazitiji predstavnik Zagrebačke škole crtanog filma. Kao reditelj, ogledao se u različitim oblicima filmskog stvaranja, s najviše uspeha ostvario režiju animiranog filma, što mu je donelo jugoslovenska i svetska priznanja za rediteljski rad. Za film *Surogat* nagrađen “Oskarom”, 1962. Vukotić je zagovornik ironično-satiričnih tema u svom animiranom opusu, ali iznad svega pesnik filmske režije, u novoj likovnoj obradi svojih crtanih, animiranih i igranih projekata. Poznati su mu filmovi: *Kauboj Džimi*, *Osvetnik*, *Pikolo*, *Surogat*, *Koncert za mašinsku pušku*, *Igra*, *Opera Cordis*, *Ars grata arts*, *Gubetiana*, *Sedmi kontinent* (igrani), *Akcija Stadion* i filmovi s temom iz naučne fantastike. Nagrađen Nagradom AVNOJ-a 1969, i brojnim nagradama u zemlji i svetu. Dušan Vukotić bio je redovni profesor Akademije za kazalište, film i televiziju, za predmet Filmska režija, u Zagrebu. Umro u Zagrebu, 8. VII 1998.godine.



Radoslav Lazić, *TRAKTAT O FILMSKOJ REŽIJI, U traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice*, Beograd, 1989, str. 157-168.





Borivoj Dovniković Bordo

Kako ste postali reditelj crtanog filma?

Danas mladi ljudi odlaze na filmsku akademiju da bi studirali glumu, kameru ili režiju, dakle unaprijed se opredjeljuju za buduću profesiju. Kad smo se mi na početku pedesetih kao karikaturisti ubacili u veliku avanturu filmske animacije, bio nam je prvenstveni cilj pokrenuti crtež preko filmske kamere i filmskog projektora. Bio je to izazov nepoznatog i u isti čas veličanstvenog. Nismo uopće razmišljali o profesionalnoj podjeli poslova. Bilo je, doduše, prirodno da glavni dizajner i animator bude tada naš čuveni strip-crtac Walter Neugebauer, ujedno i pokretač projekta animacije u humorističkom listu, da mi mlađe kolege (Vlado Delač, Ico Voljevica i ja) budemo njegovi asistenti animacije i fazeri, a da Walterov brat Norbert preuzme režiju. Tako se to nastavilo u “Duga filmu”, pa i u “Zagreb filmu”, šest godina kasnije. Tek u šezdesetim godinama crtači/animatori počeli su realizirati svoje autorske filmove i kao redatelji: Dušan Vukotić, Boris Kolar, Zlatko Grgić, Zlatko Bourek, Pavao Šalter, Nedeljko Dragić, Ante Zaninović, ja – kasnije i ostali crtači. Radilo se jednostavno o tome da je u kratkim umjetničkim crtanim filmovima (dakle ne i u komercijalnim serijskim ili dugometražnim) bilo prirodno da se krene prema “totalnom” autorskom filmu, tj. da stvaralac, kao slikar pred praznim platnom, izabere temu, nacрта ambijent (pozadine) i glumce, te glumeći s njima izloži priču. Bilo bi,

naravno, idealno da autor filma načini i muziku i tonske efekte, ali je to u svijetu rijetko. Tako sam ja ušao u režijske vode ranih šezdesetih, dakle nakon deset godina rada kao crtač i animator. Prvi film bio je *Lutkica* (1961), a pravi autorski debi *Bez naslova* (1964). Uspjesi na međunarodnom planu potvrdili su nas crtače kao redatelje, pa se ta praksa u "Zagreb filmu" nastavila do danas. Vjerovatno je i to značajno doprinijelo uspjesima zagrebačke animacije u svijetu, ali je sasvim sigurno rezultiralo raznolikostima u autorskim pristupima animaciji.

U mnoštvu Vaših profesionalnih aktivnosti: animacija, karikatura, ilustracija, strip, grafički dizajn – režija zauzima središnje mesto. Šta za Vas predstavlja fenomen režija?

Filmska režija zauzima središnje mjesto u mojim umjetničkim aktivnostima u prvom redu jer je najvrednovanija u međunarodnim relacijama, zahvaljujući dramatičnom razvoju umjetnosti animacije u svijetu poslije Drugog svjetskog rata. Inače, ja se od početka karijere relativno intenzivno bavim i ostalim (crtackim) aktivnostima koje ste nabrojali u pitanju. Režija je utopljena u moje animacijsko stvaralaštvo, i nikad je posebno ne osjećam. Jednostavno radim na realizaciji crtanog filma rješavajući paralelno sve probleme. Režija je, prema tome, briga da se sadržaj filma što jasnije ispriča, da se usklade crtež, animacija i zvuk u dramaturšku cjelinu. Na žalost, u animiranom filmu režija mora što više u n a p r i j e d riješiti mnoga pitanja, jer nema prave montaže snimljenih materijala kao u realnom filmu (dokumentarnom i igranom).

Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja crtanog filma?

Pored nastojanja da mu film bude u što većem skladu sa scenarijem i glavnim zamislima filma, redatelj mora voditi računa

da ne podlegne banalnim rješenjima u animaciji, da likovna strana filma bude na visini, te da u sve strukture filma unosi što svježije elemente. Neophodno je potrebno da je redatelj u toku suvremene animacije, jer animirani film je najnovija umjetnost i razvija se brže od ostalih.

Kako se pravi crtani film najbolje govori vaša knjiga ŠKOLA CRTANOG FILMA, koja se pojavila 2007. u Beogradu, kao četvrto izdanje, a prevedena je i na više stranih jezika. U čemu je tajna režije crtanog filma?

Nema pravog odgovora na to pitanje. Kad bi postojala prava definicija, najbolji redatelji bili bi filmski kritičari. No poznato je da teoretičari koji znaju definicije nikada nisu načinili dobar film (kad su to i pokušali). Općenito sam govorio o tome u prethodnom odgovoru. Tajna je u o s j e ć a n j u skupa problema za vrijeme stvaranja. Naravno da je dobro imati prethodnu naobrazbu koja redatelja upozorava na probleme i čak mu savjetuje kako da ih riješi, no pogledajmo kako stvari stoje. Vukotić je počeo režirati svoje filmove bez ikakvih filmskih škola i već je nakon nekoliko snimljenih filmova počeo osvajati međunarodne nagrade, a ubrzo zatim i Oskar. Ni ostali pripadnici zagrebačke škole nisu imali prethodne filmske naobrazbe, a šezdesetih i sedamdesetih bili su na vrhu svjetske animacije. Zaključak: tajna uspješne režije ostaje i dalje tajna.

Što za Vas predstavlja fenomen animacije?

Fenomen animacije je na ekranu ožvjljen crtež ili 3D objekt. Za animatora je uvijek isto uzbuđenje vidjeti prvu projekciju svog rada za animatorskim stolom, pa makar se to događa, kao meni, i nakon pedesetogodišnje karijere. U svojoj knjizi ŠKOLA CRTANOG FILMA ja kažem: Animacija dolazi od

latinskog anima (duša). Animirati je, prema tome, davati dušu nečemu, oživljavati nešto... Da se napravi film, objekt nije dovoljno samo pokrenuti, nego mu i dati dušu, osmisлити ga.

Jedan Vaš crtani film zove se “Lutkica”. Da li ste se bavili režijom animacije u lutkarskom teatru?

Nikad se nisam bavio animacijom lutaka, ni u teatru ni u filmu. Ja sam prvenstveno crtač, karikaturist, i zanima me jedino c r t e ž . Moj film “Lutkica” je crtani film u kojem je glavno lice modna lutka.

U čemu je stvarni doprinos Škole zagrebačkog crtanog filma u svetu filmske animacije?

Nakon dugogodišnje dominacije diznijevskog načina animacije i mišljenja, zagrebački autori pokrenuli su crtano-filmsku animaciju novim putevima - paralelno sa UPA-om u Americi i češkim animiranim filmom, gdje su bili okupljeni umjetnici koji su se odrekli okamenjenih postulata Disneyeve animacije i posvetili se istraživanju novih puteva u animiranom filmu. U Zagrebu se u samom početku bilo krenulo diznijevskim stopama, jer za druge načine animacije nije se ni znalo (*Veliki miting* i *“Duga film”*); važno je biti svjestan poslijeratne informativne i ideološke zatvorenosti Jugoslavije toga doba. No već u *“Duga film”* - gdje su se pored karikaturista i strip-crtača bile okupile i autorske ličnosti iz ostalih likovnih umjetnosti, teatra i arhitekture, koje su u animaciji vidjele poseban stvaralački izazov - počele su diskusije o suštini i ulozi umjetnosti animiranog filma, pa je gotovo neminovno bilo da u novoosnovanom Studiju za crtani film *“Zagreb filma”*, četiri godine kasnije, niknu djela kakva do tada nisu viđena u animiranom filmu – u sadržajnom, likovnom i animacijskom pogledu – sa grafičkom

stilizacijom i reduciranom animacijom. A što je najvažnije, ta vrsta kinematografije, od svojih početaka namijenjena gotovo isključivo djeci, okrenula se sada (i) odrasloj publici, pa se tako uvrstila uz bok ostalih umjetnosti, u kojima oduvijek ima i djela namijenjenih djeci (zavisno od afiniteta umjetnika i politike producenta).

Već 1958. na filmskom festivalu u Cannesu bio je promoviran prvi program animiranih filmova *“Zagreb filma”*, (Vatroslava Mimice, Dušana Vukotića i Nikole Kostelca), koji je svojim avangardizmom privukao veliku pažnju filmske javnosti, a kritičari Georges Sadoul i Andre Martin odmah su lansirali pojam ZAGREBAČKE ŠKOLE CRTANOG FILMA.

Zagrebački crtani film bio je važan dio tog novog pokreta u Evropi i ostalom svijetu (zahvaljujući pojavi međunarodnih festivala specijaliziranih za animirani film), pa je šezdesetih godina zauzimao sam vrh svjetske umjetničke animacije. Osvojenim mnogobrojnim nagradama i priznanjima koje su podupirale njen međunarodni ugled, Zagrebačka škola posredno je utjecala na transformaciju animiranog filma u Evropi iz tradicionalnih sfera u modernu filmsku umjetnost, a zatim i na pojavu studija za animirani film i u ostalim republikama bivše Jugoslavije.

Umjetnički značaj Zagrebačke škole izravno je pomogao osnivanju Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu (1972), a tridesetak godina kasnije i katedre za animirani film pri Akademiji likovnih umjetnosti.

Kako biste definisali svoju art poetiku režije animiranog filma?

Samo je moj prvi autorski film *Lutkica* platio danak mišljenju da ja kao karikaturist i strip-crtič treba samo da nasmijavam gledaoca. Već minijatura *Bez naslova* (1964.) pokazala je da animirani humor može biti više od toga – satira. I tako sam nastavio – poigravajući se ljudskim karakterima i društvenim

slabostima. To je, uvjeren sam, dovoljno za jednog karikaturistu-animatora.

Navedite svoju Antologiju najboljih animiranih filmova i njihove autore.

Nema smisla da rangiram svoje favorite, svi su mi dragi i svi su značajni za historiju svjetske animacije, pa je redosljed slučajan:

BAMBY Walta Disneya (SAD)

Filmovi Texa Averyja (SAD)

IDU DANI Nedeljka Dragića (Jugoslavija)

PETI Zlatka Grgića i Pavla Štaltera (Jugoslavija)

MOONBIRD Johna Hubleya (SAD)

GDJE JE MAMA? Qiana Jajuna (Kina)

ŠAGRENSKA KOŽA Vlade Kristla (Jugoslavija)

Filmovi Normana McLarena (Kanada)

JEŽIĆ U MAGLI Jurija Norštejna (SSSR)

IZ ŽIVOTA PTICA Jaroslava Doubrave (ČSSR)

IGRA Dušana Vukotića (Jugoslavija)

PUŽEVI Renea Lalouxa (Francuska)

ULICA Caroline Leaf (Kanada)

KRIVE PANTALONE Nicka Parka (Engleska)

ČOVJEK KOJI JE SADIO DRVEĆE Frederica Backa (Kanada)

SIVI VUK I CVENKAPICA Garrija Bardina (Rusija)

HARPYA Raoula Servaisa (Belgija)

MONAH I RIBA Mihaela Dudoka de Wita (Francuska)

RUSALKA Aleksandra Petrova (Rusija)

Koji su Vaši saveti mladim rediteljima i stvaraocima animiranog filma?

U pripremi nezavisnih projekata valja vrlo ozbiljno prilaziti izboru ideja i ne nastojati da se film završi što prije, bez obzira

na dužinu. Za animaciju je neophodno sjedenje, sjedenje i sjedenje za animatorskim stolom, uz smisao za tajming (koji se ne može naučiti ni u kakvoj školi). Zatim treba pratiti svjet-sku animaciju, koliko je god moguće. Za naše autore u regionu privilegija je da imaju međunarodne festivale u svojoj zemlji: ANIMATEKU u Ljubljani, ANIMAFEST u Zagrebu, BAL-KANIMU u Beogradu, ANIMANIMU u Čačku...

Kuda ide animirani film danas u svetu?

Zahvaljujući digitalnoj tehnici, danas se mladim stvaraocima pružaju široke tehničke mogućnosti realizacije, pa smo svjedoci poplave animiranih filmova izvanrednih tehničkih dometa, no bez pravog sadržaja i dramaturških pravila. Takvi filmovi su korisne vježbe, ali, po mom mišljenju, nisu prava filmska djela. Kompjuter pomaže pri stvaranju animiranog filma, ali produktu ne garantira umjetničke vrijednosti.

Zagreb, decembra 2007.

DOVNIKOVIĆ, Borivoj Bordo – animator, karikaturist, ilustrator, strip-crtič, grafički dizajner – rođen 1930. u Osijeku. Jedan je od pionira hrvatske/jugoslavenske animacije i Zagrebačke škole crtanog filma. Radi na animaciji od 1950. kao crtač i animator, a vlastite autorske filmove počeo je stvarati 1961. godine.

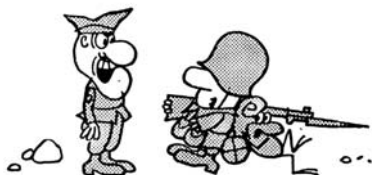
1950/51. učestvovao je u realizaciji prvog zagrebačkog crtanog filma *Veliki miting*, koji se smatra početkom moderne hrvatske animacije, a istovremeno i njegove profesionalne karijere. Paralelno s animacijom, Bordo od 1950. kontinuirano radi na karikaturi, ilustraciji, stripu i grafičkom dizajnu.



U svojoj 55-godišnjoj karijeri osvojio je za svoje animirane filmove tridesetak međunarodnih nagrada. Nagrade za životno djelo primio je u Trevizu, Italija, Birminghamu, SAD, na Balkanimi u Beogradu, te Plaketu Jugoslovenske kinoteke, a u Hrvatskoj u Motovunu, u svom rodnom Osijeku, i, na kraju, republičku Nagradu *Vladimir Nazor*. Bordo je prikazao retrospektive ili programe svojih filmova u preko četrdeset gradova svijeta, a filmovi su mu takođe bili u svim programima "*Zagreb filma*" na svih pet kontinenata.

Bordov udžbenik za animatore *Škola crtanog filma* objavljen je u Zagrebu 1983. i 1996, a potom je izašla je u češkom prevodu 1985. i 2006. u Pragu, na francuskom u Parizu 2000. i nedavno u Beogradu i na slovenskom u Ljubljani, 2006. SKD Prosvjeta, Zagreb, izdala mu je luksuznu monografiju pod naslovom *Z... znači Bordo*.

Bio je član žirija ili selekcijskih komisija na osamnaest međunarodnih filmskih festivala u Evropi, Sjevernoj Americi i Aziji. Bordo je učestvovao u vodstvu zagrebačkog Međunarodnog festivala animiranih filmova od njegovog početka (1972), a kao direktor Festivala od 1985. do 1991. Od 1977. do 1982. bio je član Upravnog odbora ASIFA-e, Međunarodne asocijacije animiranog filma, a od 1994. do 2000. njen generalni sekretar.



Vatroslav Mimica

Šta je predmet filmske režije?

Svako pitanje otvara – novo pitanje. S najmanje riječi može se reći da je režija **stvaralaštvo**. Ali, sada se postavlja pitanje: šta je stvaralaštvo. Time smo prisiljeni da iz pitanja idemo - u pitanje. Zato smo prinuđeni da stvari definiramo uslovno, ili, često, mogućnim parabolama.

Kako se režija kao autorski čin ostvaruje u Vašem stvaralaštvu?

Redatelj je osuđen da svoj svijet i ideje iskazuje sasvim čulno. Svoje umjetničko djelo redatelj oblikuje pomoću organizacije sredstava umjetnosti u čijem središtu stoji čovjek, da bi sve to orkestrirao u umjetničku cjelinu koju nazivamo *filmom*. Naravno, redatelj je okrenut i drugoj strani stvari, kao što su *vječnost*, *apsolut*, koji su neodvojivi od svakidašnjeg svijeta. Režiju možemo usporediti s muzikom simfonijskog orkestra, a redatelja s ulogom dirigenta. Svaki instrument ima svoju funkciju i zadatak. Trianglist, ponekad, čeka “svoj trenutak” u čitavoj simfoniji, ali kad dođe *njegov tremutak*, njegov zvuk je od ogromnog značaja. Dirigent kroz partituru izražava ne samo notni sistem, već i svoj unutarnji svijet.

U kakvom su odnosu tehnika i kreativnost režije?

Zanat režije je nešto što se može veoma dobro naučiti, gdje se može doći do perfekcije. Umjetnička bit režije je ono što je

često neiskazivo i što čini poetsko-filozofsku strukturu filma, koja uvijek mora biti svjež, originalna i neponovljiva. Ne bih želio ni u jednom trenutku da potcijenim značaj i ulogu upotrebe tehnike, ali umjetnosti nema bez poetskog nadahnuća i njenog misaonog značaja. Tehnika je samo oruđe da bi se redatelj umjetnički izrazio, da bi se iskazalo ono *nešto* što je vrlo teško iskazivo. Presudno je *kako* se organiziraju kadrovi, kako se organizira cjelina filma, prostor, i sve ono što se događa pred kamerom, ali je bitno, ipak, da se film kao umjetnost nalazi “između” kadrova. Film je nešto “između” rezova, nešto neuhvatljivo – to je ona *metafizika* koja se čulnom materijom i odnosima prezentira u filmskom djelu.

Može li se govoriti o umetnosti režije kao montažnom postupku? Kako vidite montažu kao režijski proces?

Montažno mišljenje je imanentno samom stvaranju filma. O montaži se može govoriti i u procesima filmske glume. Vrsni filmski glumci ostvaruju izvanredne primjere montažnih procesa glumljenja pred kamerom. Čitave filmske škole potpuno zanemaruju činjenicu u kojoj su bitni zakoni montažnog *glumljenja pred kamerom*. Filmski redatelj ne smije nikada izgubiti iz vida činjenicu da bi filmske kadrove napokon trebalo montirati u jedinstvenu umjetničku cjelinu. Redatelj je neprestano u đavolskoj igri koja se neprestano igra – njemu su neprestano pred očima zakoni režiranja filmskog *reza*. Meni se događalo da imam glumce kojima je nemoguće odrediti precizan filmski rez, jer imaju tako “zbrčkanu” kretnju ili nečist izraz, pa ga zato kao režiser moram “amputirati”. Takav nasilan rez je neprirodan u filmu, i ostavlja katastrofalne posljedice. Ugrađivanje filmskog reza bi trebalo da se rađa u filmu kao pjesma. Mi, naravno, govorimo o onom tipu montaže koja se ostvaruje pomoću škara. Ali, za filmsku režiju je mnogo presudnije montažno *mišljenje*. Montaža unutar kadra poistovjećuje se s mizankadrom.

Kakav je značaj upotrebe objektiva za režiju filmskog djela?

Filmski mizanscen je nezamisliv od upotrebe objektiva. Mizanscen koji se snima teleobjektivom, prirodno, bitno je različit od mizanscena koji se snima *širokokutnim* objektivom. Takozvani “strandarni objektivi”, od 28-35 mm, i koji su najbliži fiziologiji ljudskog oka, i tu je montaža povezana s montažama i *panoramama*, uslovljavaju režiju filmskog reza. Montaža nije ono što se događa neposredno prije ili poslije reza, već je montaža slijed unutarnjih zbivanja i događanja i njihovih značenja.

O kakvim aspektima montažnog kretanja se može govoriti u stvaranju kinestezije?

U dijaboličkoj rediteljskoj igri, autor je često prinuđen da traži pomoć i suradnju imitacije pokreta pomoću tehničkih naprava. Kretanjem kamere, on ostvaruje kinestetičke vrijednosti filma, ali on to ostvaruje i kretanjem unutar samog kadra i montažnom promjenom planova snimljenih situacija. Na taj način ostvaruje se dinamika filma koja je već određena zakonima dinamike svakog kadra. Kiše, oblaci, grmljavine, vjetrovi, stvaraju u kadru izvanrednu kinestetičku napetost. Sva događanja ispred kamere, ma koliko bila kinestetična, bez emocionalne napetosti onoga iza kamere, koji upravlja režijom filma, bez bitnog htijenja da se nešto umjetnički stvori, da se iskaže neiskazivo, ostaće samo zanatska perfekcija – i ništa drugo. Kamera u rukama režisera ne može biti ništa drugo nego pogled na svijet. Redateljski pogled kroz objektiv je pogled u svijet, pogled u dušu svijeta. Kadar jednog režisera viđen je samo iz jednog jedinog ugla u koji režiser postavlja kameru. Taj ugao ne može biti “ni metar lijevo, ni metar desno, ni metar gore, ni metar dolje”, već samo tamo gdje mu je *mjesto*. To je točka u kojoj dolazi do sazvučja između zbivanja pred kamerom i čovjeka iza kamere, režisera i stvarnosti. Bez kompletnog tehničkog poznavanja, filmski režiser

naći će se “u čudu”. Bez epifanije, prosvjetljenja, režiser teško može odrediti mjesto snimanja kadra. Apsolutnih odrednica za to nema. Pa, ipak, u 70 odsto slučajeva zna se točno gdje mora stajati kamera i kako dugo mora raditi, kakva mora biti njena kretnja i šta se mora događati pred njom – i u njoj. Samo tako režirano djelo približava se početnim htjenjima režije. Onih 30 odsto kadrova nadoknađuje se poznavanjem zanata.

Kakva je Vaša rediteljska partitura?

Film ne bih mogao raditi prije nego je on zreo u meni. U meni mora postojati egzistencijalni nagon za film, da bih mogao početi njegovu realizaciju. To usmjerenje mora biti vrlo jasno određeno, sa svim svojim komponentama. Od naznaka filmskog tonaliteta preko slike i zvuka – sve do montažnog ritma. Cijelo to htjenje mogao bih ilustrirati Kolumbovom istorijom. On je znao da mora ploviti prema Zapadu, i on u Ameriku nikad ne bi ni došao da nije htio ploviti u Indiju! Indija je bila zamjena za utopiju. Sjetite se našeg Držića, koji svoju zemlju – utopiju naziva “Indija”! Kolumbo je znao da u tom pravcu mora ploviti, i zato je doplovio do Amerike. Vizija filma na početku tek je pretpostavka stvaralačkog procesa. Da bi redatelj stigao do kraja, mora znati kako se tamo stiže. Bez radosti otkrivanja i stvaranja, režija je odviše mučan posao. Redatelj je uvijek sam, i neprestano vodi borbu s organizacijom i tehnikom snimanja. Nikad ne izlazim u objekt, u eksterijer ili enterijer, a da nemam precizan plan što ću i kako ću toga dana režirati. Bez točno napravljenog montažnog plana, ne idem u realizaciju ni jedne sekvence. Bez savjeta s kamermanom, snimateljem zvuka, glumcima, scenografom, kostimografom i drugim saradnicima, ja ne snimam niti jedan kadar. Bez notacija svog problema, osjećao bih se “invalidom” u snimanju. Naravno, objektivne okolnosti mogu mijenjati moj plan, ali

ga ne mogu totalno izmijeniti. Mudrost zanata nam govori da svakog dana ne možemo raditi s *punom* maštom. U redatelja gledaju, često, kao u stoglavu aždaju, i svi od njega u svakom času očekuju “čuda”. Redatelj nije čudotvorac, i to ekipa dobro zna: kada mašta ne radi punim intenzitetom, to ne bi trebalo kriti, valja se pomagati mudrošću zanata i snagom tehnike.

Šta je za Vas “gvozdена knjiga” snimanja? U kojoj meri je moguće odstupanje od rediteljskih planova, i kakva je uloga improvizacije u neočekivanim procesima filmske režije?

Ja sam veliki pristaša “gvozdene knjige” snimanja. Nije dobro remetiti neke stvari koje su se napravile u miru. Tu mislim, prije svega, na filmsku dramaturgiju, unutanju ravnotežu djelova u scenariju, kao što je stil filma, osnovni tonalitет filma, akord u kome se film stvara – takve stvari tokom rada su nedozvoljive. Praviti radikalne zahvate u dramaturgiji, znači da postajete *rob detalja*. Na snimanju nemate mogućnosti sagledavanja cjeline kao što imate u pripremi, za stolom. Mijenjati odnose među likovima, ritam zbivanja, više je nego opasno. Svaka promjena, u čvrstom konceptu, pogubna je za cjelinu.

Odakle izviru slike Vaših filmova?

Neki redatelji izjavljuju da “čitavog života” snimaju “samo jedan” film. Nisam baš siguran da je to točno! Ja nisam siguran da sam još onaj čovjek od prije dvadeset i četrdeset godina. Dakako, neprestano se mijenjam. Uprkos kontinuitetu, u nama se događaju neprestane mijene. Danas sve manje radim. I to što radim – mučno radim. To ne znači da neću više raditi. Pred svaki film, za mene postoji samo jedan jedini film: to je *moj* film. Taj film je prije fabule, prije priče. Film je *u meni*. Predosjećanje budućeg filma ne može se ničim iskazati. Takav osjećaj je unutarnji poriv redatelja. Kad se ima takvo unutarnje

osjećanje, onda redatelj traga za fabulom filma. Neki put iz nekoliko priča stvori se buduća fabula filma. Iz takvog osjećanja se “uzglobi” buduća struktura filma. Bez istraživanja, a pri tom, i neminovne improvizacije u tome, nema budućeg projekta, i on mora biti najbliži stanju duha u kojem se redatelj nalazi. Redatelj u svakom svom filmu mora da nađe mjesta da izrazi svu svoju osjećajnost i pogled na svijet, bez ostatka. On takav film mora da radi kao da je to posljednji. U “industrijskom” filmu moguće su kalkulacije i odlaganja pojedinih rješenja za druge buduće filmove, ali u *autorskom filmu* redatelj mora da izrazi svoj duh bez ostatka. Ne potcjenjujem “žanrovski film” u kojem se akumuliralo kolektivno iskustvo. Prirodno, zanat se ne može razdvojiti od umjetnosti, i zato sve što govorim odnosi se na film kao na umjetnost. Mi sanjamo očima! Taj fenomen fiziologija sna odavno je objasnila...

Svojevremeno sam pisao, u zagrebačkom “Telegramu”, o usporedbi filma i vatre. Ljudi koji gledaju plamenove vatre vide neponovljive slike svijeta. Slično čine i naši primorci kada gledaju u talasanje mora. Tada oni vide neponovljive slike stvarnosti. Nije slučajno što su uz vatru i vodu nastale najljepše legende čovječanstva. Igra plamenova je, u stvari, *četvrta dimenzija*. I ti titraji predstavljaju pokretne slike. Filmom, kao umjetnošću, imamo mogućnost – koja se na žalost, veoma malo koristi – da se savim približimo našim suptilnim unutarnjim svjetovima i njihovim projekcijama.

Koliki je značaj mediteranskog prostora u Vašoj filmskoj transpoziciji ovog topónima?

Svak je zaljubljen u zavičaj. Djetinjstvo sam proveo u primorskom gradiću Omišu, koji je pravo čudo, i gdje je priroda stvorila toliko čudesnih, majstorskih oblika.

Kako ste postali filmski reditelj?

Na film sam došao slučajno, kao što je to bivalo, poslije rata. Počeo sam studij medicine, ali sam se, po unutarnjoj vokaciji, ipak oprijedelio za film. Medicini sam vrlo zahvalan što me je naučila diciplini. Kao borac, morao sam da upotrijebim skalpel na živom ljudskom mesu, da režem živo ljudsko meso, i taj osjećaj operatera, i to osjećanje živog *reza*, ostalo mi je presudno u mom redateljskom iskustvu. Medicini sam zahvalan za osjećanje discipline montažnog *reza*.

Otkada datiraju Vaši prvi doživljaji filma kao umjetnosti?

Moji prvi doživljaji filma vezani su za projekcije u malom provincijskom kinu, u Omišu, koji je održala jedna divna obitelj... Film je oduvijek bio, za mene, svečanost.

Kako je došlo do Vašeg opredeljenja za film kao profesiju?

Praktično, na film sam došao “iz literature”. Izvjesno vrijeme bio sam urednik književnog časopisa, pa su me onda, po partijskom zadatku, “poslali” za generalnog direktora “Jadran-filma” u Zagrebu. Biti direktor postalo mi je uskoro odbojno, kao što je to svijet vlasti... U to vrijeme, u meni se javila autorska vokacija, pa sam se, poslije dvije godine “direktorijuma”, oprijedelio za stvaralaštvo redatelja. Valjda sam bio sklon za opredeljenje da živim krajnje nesigurno, neizvjesno.

Koliko je likovni aspekt bio prisutan u Vašoj rediteljskoj formaciji? Da li slikate?

Nije mi strano likovno izražavanje, ni olovka ni kist, a to što mi je kamera često u rukama, onda se mogu potpuno likovno izraziti.

Kakva su Vaša iskustva iz dramaturgije i režije animiranog i crtano-filma?

Iako sam startao s dva igrana filma, nisam se pomirio sa starim, ovještalim formama izražavanja. Morao sam da napravim “rez”, i stekle su se mogućnosti da radim na crtanom filmu, jer sam već bio uključen kao scenarist. Razlika između crtano-filma i igranog filma svodi se, prije svega, na tehnologiju postanka jednog ili drugog. Osnovni je problem da se mora imati u vidu činjenica da nije samo dovoljna animacija crteža i njegovo pokretanje, već je bitno da redatelj ostvaruje umjetničku filmsku cjelinu.

Ako je cilj umjetnosti istina, u kakvom su odnosu režija i istina?

Istina je napor čovjekov da proдре kroz mnogobrojne privide. Mislim da bi svaki redatelj morao više da njeguje svoj dodir sa svojim “svemirskim znanjem”. Naravno, ovu sintagmu bi trebalo shvatiti uvjetno. Ja mislim da svaki čovjek ima svog “svemirskog znanca”, Taj “svemirski znanac” otvara nam šire i veće prostore nego što možemo da pretpostavimo.

Da li Vas privlači dramska / filmska pedagogija?

Vrlo rado prihvatam mlade autore koji mi se obraćaju otvarajući svoje stvaralačke probleme. U tim razgovorima uvijek ih podržavam, ističući da, kao autori sami moraju donositi konačne odluke – s najvećom odgovornošću. Svak je odgovoran za svoje djelo. Što se tiče uključivanja u sistem i instituciju škole, o tome je više puta bilo inicijativa, ali sve je ostalo na razgovoru.

Da li film kao umetnost može da stari?

Vraćamo se na početak razgovora. Mislim da je film ono što je “između” kadrova, ispod emulzije... Bitne umjetničke vrijednosti vrijeme filmu ne može da uskrati. Naravno, postoje i filmovi koji su nas u jednom trenutku zabljesnuli, u drugom trenutku nas ostavljaju ravnodušnim. U umjetnosti, vrijeme je nepodmitljivi sudija.

Kakva su Vaša iskustva iz filmske dramaturgije i scenarija?

Velika je vrijednost kinematografije kada ima dobre scenariste. To je profesija koja je u nas zapuštena. Mi imamo samo nekoliko filmskih scenarista. Pisanje filmskog scenarija je zanat. Pisati scenario za film, znači poznavati zakone filmskog djela. Onaj ko može da se iskaže na filmskom scenariju nema *potrebe* da režira taj film. Isto tako, onaj ko želi režirati film može samo intervenirati u scenariju samo tako da ga dramaturški pripremi za svoju režiju. Filmsku partituru redatelj je obavezan da pripremi na najbolji mogući način kako bi ostvario filmsko djelo. Filmski scenario, u osnovi, jeste elipsa, i nedostaje mu nadgradnja režije koja će mu dati *konačni* život. Svaka adaptacija literarnog djela je ostvarivanje filmske dramaturgije i njenih zakona kojoj će tek redatelj u svom filmu dati konačni život. Film nije ilustracija literature, jer je to stvaralaštvo u *drugom* sistemu znakova. Film je najmanja ilustracija nekog ideološkog sistema. Bez stvaralaštva, istraživanja, tragalaštva, inovacije, nema života filmu, niti filmskog djela.

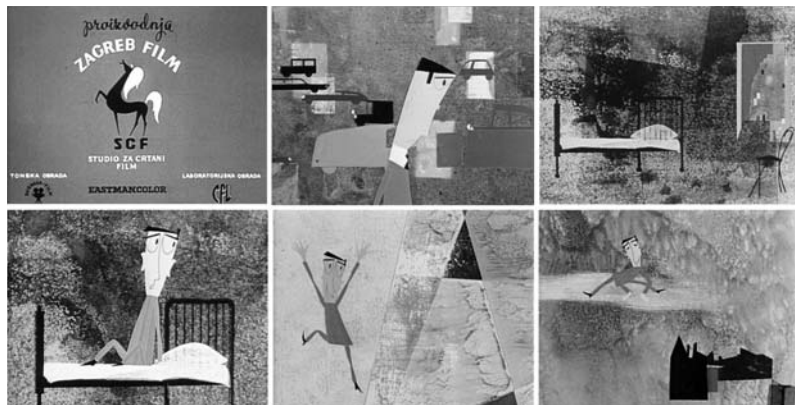
MIMICA, Vatroslav – filmski reditelj i scenarist – rođen u Omišu, 1923. Studirao medicinu na Zagrebačkom univerzitetu, i uporedo se bavio literaturom, pišući kritiku. Od 1950. godine bavi se filmskom



režijom i scenaristikom. Kratko bio direktor “Jadran-filma” u Zagrebu. Izvesno vreme režira animirane filmove u produkciji “Zagreb-filma”. Mimica kao reditelj ostvario je markantan opus autorskog filma bez premca u jugosloven-skoj kinematografiji. “Zlatnu arenu” u Puli dobio za film *Ponedjeljak ili utorak* (1966). Dobitnik više nagrada i priznanja za svoj umetnički rad. Uporedo s režijom i scenaristikom, piše i o filmu. Filmogra-fiju igranih filmova Vatroslava Mimice

sačinjavaju sledeća dela: *U oluji* (1952), *Jubilej gospodina Ikla* (1955), *Prometej s otoka Viševice* (1964) *Ponedjeljak ili utorak* (1966), *Kaja, ubit ću te* (1967), *Događaj* (1969), *Hranjenik* (1970), *Makedonski deo pakla* (1971), *Seljačka buna 1573* (1975), *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (1978), *Banović Strahinja* (1981). Poznati su Mimičini kratki crtani filmovi: *Samac* (1958), *Kod fotografa*, *Inspektor se vratio kući* (1959), *Mala hronika* (1962), i drugi.

Radolav Lazić, *TRAKTAT O FILMSKOJ REŽIJI*, U traganju za estetikom režije od Aleksandra Petrovića do Emira Kusturice, Beograd, 1989, str. 93-101.



Nedeljko Dragić

U mnoštvu Vaših umetničkih zanimanja koje je najdominatnije i zašto?

Nema dominantnog zanimanja iz jednostavnog razloga, što sam odavno shvatio (još prije najjačeg vizuelnog medija – TV) da je misao mog “umjetničkog” izražavanja – slika, bez obzira kako se ona upotrebljava.

Izražavanje slikom uvijek je bilo i ostalo način mog komuniciranja s okolicom; crtež je umjesto riječi (slova) ili zvuka (note) moj način prenošenja vlastitih emocija (vizija) prvom susjedu. Kada sam ga već izabrao nikada nisam tražio izgovor u njegovj moći ili nemoći. Prihvatio sam njegove zakone, onakve kakvi su bili u trenucima nastajanja i primjeni. Zato nikada nisam davao prednost filmu pred slikom, karikaturom, ilustracijom ili nekim “banalnim” glasom ili plakatom, jer sve to spada u “moj svijet” i moj način izražavanja, kojeg sam svjesno odabrao. Svaki moj potez perom je moja slika svijeta u kojem trajem, bez obzira na medij u kojem povlačim svoju liniju, kao trag postojanja.

Zašto se bavite režijom filmske animacije?

Vaše pitanje potiče iz komercijalne zablude američkog crtanog filma, gdje su crtačima i animatorima, po ugledu na igrani film, određivali režisere. Crtani film, nije slikanje moguće realnosti, već njezina kreativna transformacija, a takovu transformiranu

realnost mogu realizirati samo crtači obučeni za pokretanje crteža – rasni animatori. Oni su najbliži božanskom osjećaju – nestvarnog ili čaroliji, rijetkom daru za kojim su ljudska bića uvijek težila, ali ga nikad nisu i neće dostići. Iz ljudske težnje ka nemogućem (čaroliji) rodili su se jedini pravi autori animacije – animatori u vječnoj zabludi da svojom rukom mogu realizirati snove.

Iz iste zablude i ja se bavim “režijom” filmske animacije.

Šta je estetski predmet filmske animacije i koji je glavni umetnički zadatak reditelja filmske animacije?

Film je za mene uvijek bio samo kretanje u vremenu i prostoru. Animacija također, pogotovo jer je u realizaciji moguće preskočiti realnost tog kretanja, koje podliježe samo jednom jedinom realnom zakonu: a to je zakon da se filmska traka kroz projektor kreće brzinom od 24 slike u sekundi.

Po meni: zadatak režisera filmske animacije bio bi, da svaku sekundu tog vremena što kreativnije iskoristi, ne imitirajući realnost, već iz sugestivne snage crteža, kroz iskustvo optike, a uvijek u kombinaciji, istražuje nove forme za kretanje priče u sveukupnosti filmske slike. U tom odnosu krije se još uvijek veliki rezervoar novih mogućnosti.

Animatoru kamera nije preslikač njegovih ideja. Animator dirigira kameri kako i koliko će slikati njegov crtež, ili da budem precizniji, kod animiranog filma slika nije u kameri, već izvan nje u autorovoj ruci, a njezin je jedini zadatak da samo registrira jedno nepostojeće kretanje izvan te ruke, koje je nacrtano i izračunato na papiru. Režiser koji to stalno ima na umu, neće biti “ilustrator” realnosti.

Kakav je Vaš status slobodnog umetnika danas?

Rad u području primjenjene umjetnosti je moja osnovna djelatnost od koje sam uvijek osiguravao egzistenciju. Poznat sam po filmu koji je potpuno sporedna djelatnost i moje jedino pravo umjetničko zanimanje i dokazivanje. Filmom sam pokazivao šta znam, sticao nagrade i priznanja, da bi to poslužilo kao “EPP”, a time na indirektan način omogućilo povjerenje u “naručeni” posao, od kojeg se, u našim uvjetima, jedino moglo živjeti...

Svaki moj “umjetnički” film bio je atak na moju egzistenciju... I da nije bilo tih “naručenih EPP” poslova, ne bih mogao realizirati ni jedan film. Zato sam i napravio tako malo autorskih filmova. Nikada svoju “umjetnost” nisam shvatio kao izvor egzistencije, veća kao šansu da pokažem što umijem u tom području. Zato sam i tako rijetko radio te filmove, samo onda kada sam akumulirao višak umjetničkih emocija i osjetio trenutak da imam što reći...

Nikada nisam kukao da moja “umjetnost” mora biti i adekvatno nagrađena... Moja “umjetnost” uvijek je bila i moja misija za koju se moram žrtvovati... I sve što sam autorski potpisao, kao film, sa svim manama i vrijednostima pripada isključivo samo meni.

Kakva su Vaša iskustva iz scenaristike filmske animacije? Šta je predmet dramaturgije filmske animacije i koji metod primenjujete u stvaranju filmskog scenarija animiranog filma?

Scenarij za crtani film teško je pisati, jer se riječima slabo može opisati sve ono što se istom tom rukom može nacrtati. Ja nikada nisam napisao “pravi” scenarij za neki moj film. Obično napišem (zbog birokratskih navika mora postojati papir ispunjen riječima, da bi se na osnovu nečega odobrila sredstva za film),

samo ideju filma, uz opis mogućih formalnih likovnih rješenja te ideje: “Što autor želi reći?”. Za neke filmove radio sam knjige snimanja, vrlo bogate, da bi što vjernije dočarao filmski postupak prenošenja te ideje na filmsku traku koja definitivno sadrži cjelinu djela. U zadnja tri filma i to sam napustio, jer sam shvatio da sve ono što sam izmislio danas, već sutra zastarjeva. Moj scenario bila je uvijek samo gruba ideja od jedne do dvije rečenice, koja se pretvarala u film u trenutku njegova nastajanja. Izrada (animacija) filma zahtjeva nenormalno mnogo rada i crtanja i kada počnem animirati, tek onda ulazim u sve moguće prave odnose između misli-linije i vremena, i tako “ugrijan” otkrivam u tom odnosu najbolja rješenja zadane teme.

Unaprijed predvidjeti beskrajnost linije ne može ni sam crtač kada je i autor scenarija za vlastiti film.

Što se tiče dramaturgije, držim se jednog pravila: Sve ima početak i kraj, kao i u životu, a u međuvremenu desi se nešto interesantno. Takav odlomak vremena najljepše ispunjava ritam muzike, pa kada radim svoje filmove pokušavam misterij ljepote ritma muzike pretvoriti u pokrenuti crtež. Zato su moji filmovi u stalnom kretanju brzom ili još bržem, a crteži kao dijelovi tog vremena titraju u vizuelnom prostoru; kao note u slušnom. Dramaturgija je za mene vječito (uzaludno) traženje rješenja kraja priče. Ona je dobra samo onda, kada na tom putu gledaocima ne stvaramo aritmiju pri gledanju. Znači, na putovanju kroz vrijeme nema pauze (a ni dosade) čak kada je slika i statična. Cijela tajna dramaturgije je u tome.

Šta znači animirani film? Objasnite fenomen animacije u stvarnosti i umetnosti?

Animirani film prije svega znači dugotrajan i mukotrpan, fizički težak posao. Crtati 24 slike za jednu sekundu filma, a pri tome imati stalno na umu kontinuitet pričanja neke priče,

zahtjeva još, osim toga, fizičkog napora, i nevjerojatnu intelektualnu koncentraciju. U procesu crtanja treba razlomiti sve ideje na slike, sekunde, minute, na sastavne djelove u koje se ulaže dugotrajno vrijeme izvedbe, da bi to što se sporo radi, tek spojeno u kameri u kretanje sekundi i minuta eventualno nešto predstavljalo, ali samo kao cjelina. Jedan crtež nekada se radi i jedan dan, pa se za sekundu filma može “izgubiti” i čitav mjesec rada, a da se od filma još ništa ne vidi. Animator koji shvati ovaj besmisao statičnosti u službi kretanja može postati dobar animator. Možda je zbog toga upravo animacija (crtani film), kod običnih ljudi, toliko obožavana, jer su nesvjesno svjesni težine te vrste stvaranja. Među profesionalcima, animacija se smatra kraljicom pokretnih slika. Nije čudo da se pokretanje slike najprije pojavilo “kroz ruku”, koja je prije pojave ostalih tehničkih pomagala oživljavala pokret. Patnja je najčešći ljudski motiv istraživanja. U animaciji je patnja najveća kada je u pitanju oživljavanje kretanja, pa nije ni čudo što se prvi pokušaji oživljavanja statičnosti javljaju na taj način.

Šta za Vas predstavlja stvaranje karikature u likovnom izrazu? Kako nastaje karikatura? Šta je idejno-estetska osnova Vaše knjige “Leksikon za nepismene”?

Karikatura je, prije svega, likovna forma “prenošenja” viceva od oka do oka, za razliku od usmenog vica, koji ide od usta do uha. Za ljepotu usmene šale presudne su riječi, a za dobru karikaturu važan je kvalitetan crtež. On uvijek mora biti maksimalno u službi ideje. Dobar vic (šala), bez kvalitetnog crteža je loša karikatura, jer ne zadovoljava osnovnu formu izražavanja – likovnost, kao što i usmeni vic ne može biti dobar, ako nije ispričan adekvatnim, za tu priliku, biranim riječima.

Karikatura nastaje iz osobnog opredjeljenja, a najčešće po narudžbi, jer je karikatura postala svakodnevna potreba novina i drugih sredstava javnog komuniciranja.

Moja knjiga karikatura *Leksikon za nepismene*, jedna od prvih poslijeratnih knjiga karikatura kod nas, a sigurno je prva koja je objavljena u inozemstvu („Eulenspiegel” - Berlin), nastala je slučajno. Naime, ja sam kao mlad i nadobudan karikaturist od 1958. do 1962. godine sve ljudske vrline i mane, psihološke i karakterne, kao i druge ljudske osobine želio pretvoriti samo u liniju-crtež, „čistu” karikatutu bez ikakvih dodatnih objašnjenja (riječi). Nekoliko godina sam svoje emocije pretvarao u crteže bez riječi. U to vrijeme interes za takav rad nije postojao. Nije bilo šanse da to objavim, ali ja sam uporno radio ne bi li otkrio „tajnu crteža” sa porukom. Jednog dana (radio sam kao ilustrator „Vjesnika”), pokazao sam svoje radove tehničkom uredniku Radovanu Stipetiću, kojemu se to svidjelo.

Na njegov prijedlog, pojasnio sam te crteže riječima, izmislivši naslove. Tako je nastao zbir crtanih pojmova, kao nekakav crtani leksikon. On je to počeo objavljivati svaki dan pod naslovom „Od A-Ž”. Tako je iza naslova, npr: arhitektura, demagogija, inflacija... nastao taj crtani leksikon, poslije nekoliko godina objavljen u knjizi *Leksikon za nepismene* (1966).

Kakva su Vaša umetnička iskustva iz filmske scenografije? U kakvom su odnosu prirodan, stvarni prostor i umetnički prostor u filmu?

Scenografija je prvi vidljiviji dio karaktera i psihologije filmskog djela. Svakim detaljom mora biti u službi najvažnije svrhe filmskog djela: komuniciranja s gledaocima. Ona je prvi vizuelni most ka razumijevanju onoga što želimo poručiti gledaocu. Po važnosti je prije filmske kamere u snimanom „igranom filmu”, jer kamera tek uslikava dobru scenografiju, koja je već uveliko odredila čak i karakter glavnog junaka. Na žalost, najčešće, scenografija se svodi samo na ilustraciju ambijenta, ne vodeći uvijek računa da može više i jače utjecati na psihološku opredjeljenost gledaoca za lakše razumjevanje cjeline djela. Sjetimo

se izreke: „Odišlo čini čovjeka”, a samo dodajmo i prostor u kojem taj čovjek egzistira.

U nastavku Vašeg pitanja: „U kakvom su odnosu prirodan, stvarni prostor i umjetnički prostor u „filmu?”... mogu Vam reći da je sve izabrano – umjetnički prostor, iz jednostavnog razloga što je izabran svjesnom intervencijom, znači izabran s umjetničkom pretenzijom da bi postao sastavni dio umjetničkog djela. Od znanja i sposobnosti izbora jedino zavisi da li će umjetnost postati ili ostati nesretna gola banalna ilustracija. Kao i u svakom ljudskom svjesnom djelovanju.

Dobra scenografija je samo ona koja je nerazdvojni vizuelni deo karaktera i psihologije cjeline filmske slike. Po meni je i dobar glumac samo dio scenografske cjeline slike. Ništa u filmu, kao pokretnoj slici, ne može se gledati odvojeno. Cjelina kretanja filmskih slika trebalo bi uvijek teći kao realizirani nestvarni san, pa da realnost pričanja postane maksimalna. Scenografija služi da se u tome svjetlu osjećamo normalno i ugodno.

Koji su osnovni problemi kontinuiteta stila i žanra u animiranom filmu?

Stil i žanr su svaki pojedinac, autor. Mnogi autori samo su na prvi pogled slični po psihofizičkim osobinama prema kojima biraju motive za svoje izražavanje. Estetičari su zbog lakšeg praćenja te „plodove” počeli svrstavati u razne ladice stilova i žanrova. Svi ti „plodovi” samo su dio nečega što zovemo voće (umjetnost filma) čiji je jedini cilj da uljepša i oplemeni svakodnevni život. Sav crtani film jedan je žanr s normalnim razlikama u rukopisu i namjeni: profit ili umjetnost. Davno sam bio mišljenja da ne treba praviti razlike između napr. dobrog Disneyjevog filma s Pajom Patkom od nekog filma Mc Larena. I jedan i drugi kroz formu oživljenog crteža pričaju neku priču sa željom da se dopadnu gledaocima, a usput i zarade neke

novce potrebne za egzistenciju. Likovni izraz je slika vladajuće mode, koja trenutno vlada simbolima sporazumjevanja, a pravi nosilac svega je kretanje tih simbola, animacija. Raznolikost stila i izbor tema uvijek je u službi samo jednog zadatka: najboljeg mogućeg crtanog filmskog produkta.

Koje su osobenosti kratkog stripa? Zašto bi strip mogao biti umjetnost?

Film i strip postali su istovremeno popularna „umjetnost” pričanja kroz slike. Možda je strip nastao i prije (ne u sadašnjem obliku), ali njegova prava popularnost vezana je za pojavu „živih slika” – filma. Strip je statični film. Kratki strip je vezan uz karikaturu i humor – na duhovit način, u nekoliko sekvenci, ocrtan neki duhoviti doživljaj. Zakoni dramaturgije takovog stripa poptuno su različiti od većih serijala i zahtjevaju drugačiji vizuelni postupak, s obaveznom poentom u zadnjoj slici.

Strip bi mogao biti umjetnost isto toliko koliko to može biti i film, uljana slika, crtež, literarno ili muzičko djelo. Sve zavisi o estetskim vrijednostima procjene.

Kako režirate svoje animirane filmove? Da li je sve rečeno u glavi, knjizi snimanja ili tokom procesa režije?

Kako režiram svoje filmove?

Kada se odlučim da neku ideju prenesem u crtani film, tada već počinje režija filma. Kod mene je sve režija: od prve ideje, skice (bilježenja i skiciranja), izbora papira, olovaka, boja i svega ostalog što prati moj život do trenutka izrade ton kopije, jer sve to utječe na kvalitet mog rada na filmu, pa time spada i u domenu režije.

Najprije opisujem riječima kakvu atmosferu želim postići i

kakove emocije izazvati kod gledaoca. Obično to radim u nekoj bilježnici i takovih bilježaka sakupi se i do stotinu stranica. Zatim pravim u malim skicama likovna rješenja, a onda i grube skice dramaturgije. Slijede skice u definitivnom filmskom formatu. Sve to služi da se zagrijem i maksimalno uđem u film. Kada osjetim da sam spreman i dovoljno zagrijan počinjem definitivnu izvedbu, koja ne ide po redu odvijanja radnje. U posao uzimam scenu za koju smatram da je najbliže onome što želim postići.

Iako imam uvijek previše skica, nikada nijedan detalj ne smatram da je riješen do kraja i u samom postupku ga stalno usavršavam. Definitivna rješenja donosim u trenutku nastajanja svakog crteža. To su trenuci odluke iza kojih više povratka nema, jer crtanju inače ne bi bilo kraja. Kod crtanog filma važno je znati stati.

Ukratko: O svakom detalju stalno razmišljam. Dugo se pripremam za „fizički” početak rada. I kada osjetim da je u glavi nešto dobro rješeno brzo krećem u realizaciju. Tada radim brzo i u „povišenoj temperaturi” donoseći odluke o definitivnom izgledu u trenutku same animacije, jer mi je tada najbliži i najlakši put prenošenja apstraktnih osjećaja u konkretnu, „nespretnu” liniju.

Dok animiram radim u potpunoj tišini, da mogu slušati neku svoju muziku koja „svira” u meni, a koja određuje ritam pokreta i ritam dramaturgije. U tom odnosu „unutrašnje muzike” i linije na papiru, krije se tajna moje režije.

Kome režirate svoj animirani film i kome adresujete svoje ukupno stvaralaštvo?

Nikada nisam bio kalkulant, pa kada režiram film, najprije želim zadovoljiti sebe. Iako je animacija moja profesija, zamišljam sebe u poziciji prosječnog gledaoca, ali me to ne sprječava da

„pokažem sve što znam”, svjestan da mnogi gledaoci neće moći konzumirati sve moje ideje, ali istovremeno me tješi činjenica da po zakonu vjerovatnosti ima isto tako još veliki broj ljudi kojima će moje djelo biti blisko. Takav pristup me tješi, ali i daje volju da uvijek probam ići naprijed u istraživanju novoga koliko mi to moje intelektualne i kreativne snage dopuštaju. Radim dakle i za sebe kao i za publiku i najviše me raduje, kada vidim da sam na publiku uspio prenijeti i dio svoje radosti stvaranja.

U kakvom su odnosu tragična i komična vizija sveta i stvarnosti u Vašem delu? Šta je za Vas tužno, a šta smešno?

Prije svega, život je po svome „happyendu” tragičan. Sve unutar toga je niz ozbiljnih (tragičnih) i smiješnih djetalja, između kojih, kada se gleda od kraja, nema razlike. Oni koji se služe komikom žele takav završetak što više udaljiti od realnosti. Komična vizija svijeta je ruganje njegovu neumitnu kraju, ruganje vlastitoj nemoći u potrazi za „najboljim nemogućim završetkom”. To je isto toliko tragično kao i najtragičnija tragedija.

Meni je smiješno-tužno, a tužno-smiješno, jer u svakom „filmu”, unaprijed znam završetak, ma kako ga mi pokušali „uslikati”. Sve što je stvoreno, stvoreno je kao „ono između”, kao pokušaj pojedinca, da se svojim radom očuva barem u osjećaju vječnosti.

Koja svoja tri filma smatrate najcelovitijim ostvarenjima i zašto?

U trideset godina rada na filmu, napravio sam osam autorskih djela. Nije to puno „djece”, pa između njih birati tri najbolja, ne bi bilo „fair”, kako prema „djeci” tako i prema sebi. Sve sam ih radio samo kada sam osjetio „da imam što reći”, pa i u onim filmovima, koji možda i nisu imali „većeg uspjeha”, ja sam mak-

simalno želio najcjelovitije istraživati sve mogućnosti medija. Možda sam u nekim detaljima to uspio i više nego u onima „razvikanim“ koji su imali „ono nešto“ zbog čega su se još i svidjeli najširem auditoriju. Sam sam zateknut činjenicom da nemam filma koji nije nagrađen, što automatski ne znači da on i vrijedi, ali pokazuje da je film ostvario susret s istomišljenicima, koji to ističu tako da ga apostrofiraju nagradom.

Lagao bih ako ne bi priznao da imam među tim filmovima svoje ljubimce, kao što bih lagao da ne priznam da mi nagrade gode, ali sam svjestan da nitko ne može nagradom nadomjestiti onu moju sreću koju sam osjećao u trenucima nastajanja djela, a takovih sretnih trenutaka imam u svakom filmu, barem u nekoliko scena, koji su mi uvijek bili i ostali jedini pravi stimulansi i oštri kriterij za opstanak u toj vrsti stvaralaštva.

U takvom razmišljanju nijedan moj film nije cjelovit u onom smislu kako sam ja to želio, kada sam krenuo u njegovo realiziranje. Svi moji filmovi samo su nemoćni pokušaji da dostignem ideal iz onih dana kada sam nadobudno krenuo u „umjetnost animacije“. Moja glava stalno je jednako puna fantastičnih iluzija, zanosna i težnja ka nestvarnom, a ruka sa olovkom među prstima, nemoćna i fizički ograničena, još uvijek „šara“ i tapka za tom nedostignutom realizacijom. U stvari, ja uživam u realnosti nemogućeg: Beskrajna mašta surovo je ograničena nemoću ruke. To je moj realizam. Kada bi nemoguće postalo moguće, bio bi to kraj stvaralaštva.

Navedite antologiju animiranih, crtanih, lutka-filmova Nedeljka Dragića uzimajući naš i svetski film u obzir?

Izvan matematičkih i fizičkih zakona ni jedan pokušaj rangiranja ljudskog stvaralaštva nije donio sreću nikome. „Vrijednost“, „Kvalitet“, „Ljepota“... nečega što je otpadak od ljudskog trajanja, van konteksta zakona o opstanku, u kojemu su zako-

ni snage i sile jedino pravilo, a još opterećeni trenutnom estetikom na koju utječe vladajuća moda, prepreka su za svako objektivno rangiranje umjetničkih djela. Dobro je sve ono što ne narušava naša osjećanja pripadnosti ravnoteži prirodnog opstanka u vremenu u kojem trajemo. Sve što zagađuje ljudsku ravnotežu prirodnih osjećaja njezinoj normalnoj pripadnosti, nepotrebni su produkti. Takovih je, na žalost, najviše.

Uvrijedio bih mnoge (a i sebe), da iz tolike količine iskrenog stvaralaštva izdvojim pojedince, koji su imali možda samo više sreće da utječu na naše osjećanje, svojim kvalitetnim djelima, koje je teško rangirati, a ne podleći subjektivnom opredjeljenju ukusa (vlastite estetike).

Šta za Vas znači članstvo u Američkoj filmskoj akademiji?

Moje članstvo u Američkoj, Hollywoodskoj filmskoj akademiji datira još od 1973. godine, kada je moj film *Tup-Tup* bio nominiran za nagradu „Oscar”. Posjetio sam Hollywood i imao projekciju svojih dotadašnjih filmova, „razgovarao” na toj projekciji s ljudima iz iste „branše”, i što bi se reklo novinskim žargonom, „imao uspjeha”. Kada sam se vratio kući, stiglo je pismo od filmske akademije u kojem su tražili moj pristanak za članstvo. Naravno da sam pristao, pogotovo jer je obrazloženje glasilo da sam predložen za: „... te i te velike zasluge za unapređenje filmske umjetnosti”, što mi je vrlo imponiralo. Još više mi je imponiralo što nitko domaći nije imao zasluga da „me gura”. Nitko nije uspio saznati ni tko me je predložio (uvjet: dva člana Upravnog odnora, uz jednoglasnu odluku tog Upravnog odnora), uz čuđenje, kako mi je to uspjelo, a ne znam ni jezik, pa nisam mogao „raditi na svom imageu”. Moj „image” bili su samo moji filmovi.

Članstvo u Akademiji jedno je od priznanja za moj rad. Osjećam se „strašno” važan, jer baš moj glas može presuditi da

li će neki film ili neki glumac, tako daleko od mog zavičaja (koji je iskompleksiran prema tom „velikom” svijetu), dobiti „Oscara” i doći u centar svjetskih filmskih iluzija, koje mi u svojoj provincijalnosti često uzimamo kao jedino mjerilo uspjeha. Taj osjećaj „važnosti” pravi je lijek i za vlastite frustracije. Obično ne glasam, kao što se može naslutiti iz odgovora na prethodno pitanje.

Jedan ste od osnivača i stavaralaca „Zagrebačke škole crtanog filma”. U čemu je stvarni doprinos ove glasovite škole filmskoj umetnosti u nas i u svetu?

Nisam osnivač „Zagrebačke škole crtanog filma”, iako sam u nju bio primljen kao crtač-fazer čim je osnovana 1956. godine. Radio sam osam dana, ali kao kopist, jer je bilo pravilo, da svatko počinje od „početka posla”. Nisam to volio, pa sam prekinuo rad, da bi se 1960. godine vratio, na poziv, ali kao glavni crtač i scenograf filma *Sanjar*, režisera Branka Ranitovića. Duhovno sam stalno bio vezan uz tu školu jer su njezine ideje bile pokretač moje kreativnosti u karikaturi kojom sam se u to vrijeme odsustnosti bavio. „Zagreb film” je mnogo utjecao na formiranje mog estetskog (idejnog) i likovnog svjetonazora.

„Zagreb film” se pojavio u, za njega, sretno vrijeme iscrpljenosti dotadašnjeg vladajućeg modela svjetske animacije. Bilo je to vrijeme i pojačanog ljudskog entuzijazma za kreativnošću, prirodno nastalog nakon tragedije drugog svjetskog rata. To je, u svakom slučaju, jedno novo vrijeme u kojem su se tražila i nova rješenja za sva područja ljudske djelatnosti. Osjećaj beznađa, kao posljedica tog groznog rata i strah od nove propasti u tek pokrenutom „hladnom ratu”, natjerali su sve „misleće ljude” da u stvaralaštvu potraže odgovore o smislu vlastite egzistencije. Sve to nosi tajnovit duh, dobro je došlo kao utjeha i nada da će staro i iscrpljeno kao loše biti brže zaboravljeno.

To je valjda i prirodno nakon tako velikih trauma. Naša zemlja, kao dio tog novog svijeta, iako u teškoj ekonomskoj situaciji, napuštena od svih, bila je puna poletnih ljudi koji se žele dokazati u tom novom svijetu. U takovoj duhovnoj klimi grupa entuzijasta i ljubitelja animacije krenula je u svoje dokazivanje. Profesionalno neobučena, nemoćna u nemaštini, nije mogla konkurirati bogatoj američkoj varijanti crtanih iluzija, pa je bila prisiljena da krene drugačijim putem.

Učeći se zanatu u prvom našem crtanom filmu *Veliki miting* (1952), političkoj satiri s kojom smo se stavili na „branik domovine” u borbi protiv Kominforma, nesvjesno mi je u glavi ostala misao da crtani film ne mora biti proizvod isključivo namjenjen djeci. U to vrijeme, i u Americi je bilo sličnih pokušaja: Mc Laren i autorska grupa oko studija UPA – Hollywood. Time je put ka vlastitom stilu već bio trasiran.

Drugi važan detalj pojavio se kada su pioniri naše animacije pomisli da ideje za crtane filmove mogu tražiti i u „višoj” intelektualnoj sferi – tadašnjoj vladajućoj filozofskoj misli, literaturi itd., pa sve to još malo začiniti aktuelnim događajima iz svakodnevnog života. Vizuelnu formu počeli su tražiti u modernoj likovnoj umjetnosti (i muzici), te s tim novim vrijednostima, spretno iskorištenima, rušiti već banalne likovne, muzičke i filmske američke animacije. Sretna je okolnost da se istovremeno pojavilo desetak natprosječno talentiranih ljudi zaljubljenih baš u taj medij.

Već prvi izlazak njihovih filmova na svjetsku scenu 1957. godine u Cannesu izazvao je pravi kulturološki šok. Bilo je to nešto novo u poplavi stotina jednakih filmova komercijalne produkcije pa je odmah zapaženo. Prvi je to uočio, baš na tom festivalu, francuski kritičar George Sadoul i „krstio” tu pojavu danas znanim i poznatim imenom „Zagrebačka škola crtalog filma”. Doprinos zagrebačke animacije svjetskoj je i danas nesporan, jer je među prvima pokazala da crtani film ne mora

biti samo zabava, već isto tako neočekivan umjetnički doživljaj, ravnopravan s ostalim tradicionalnim umjetnostima.

Kuda ide režija filmske animacije u nas i u svetu?

Svjetska, a i naša, animacija sve više se razvija kao „umjetnost” pokretnih slika, a tu su šanse (animaciji) da film to najbrže i najlakše postane.

U čemu je tajna filmskog umetničkog dela?

Dragić (nakon telefonskog razgovora):

Tajna uspjeha nekog filmskog djela je i tajna dramaturgije.

Umjetnički kvalitet nekog filmskog djela ne krije se samo u slikama uslikanim na filmskoj vrpici, već više u razmacima – crnim okvorima, koji odvajaju sliku od slike, a koji se na projekciji filma ni ne vide.

Zašto? Kako?

Sve ono što je *na slici vidljivo* može se naučiti, ali to još uvijek nije dovoljno da film bude i „Umjetničko djelo”, kao što ni poznavanje abecede i pravopisa ne znači da će onaj koji to upotrebljava automatski postati „umjetnik pisane riječi”. Slike ili riječi samo su formalni elementi cjeline, jer tako nalaže priroda tog medija. Još uvijek nedostaje ritam, koji može biti vizuelni ili zvučni, a najbolje istovremen, kao što je to slučaj u filmu.

Zato se tajna umjetnosti krije *između* tih odnosa: u odnosima između slike i slike, slike i riječi, riječi i riječi (zvuka između zvuka), itd..., kreativnom redoslijedu, izboru i suprostavljanju i usklađivanju emocija koje ti ritmovi izazivaju na osjetila gledaoca, sa jednim jedinim ciljem da to bude najprirodniji slijed svih elementaa doživljaja baš za to djelo, za tu ideju koju želimo ispričati.

To je ono *između*; nenaučena tajna opstanka između steče-

nog znanja i instikta odabira svega naučenog u službi jednog jedinog cilja: stvaranja umjetničkog djela, jedinog produkta ne-realne čežnje svojstvene čovjeku, za mijenjanjem prirode stvri.

Ono *između* je nesvjesni osjećaj prirodnih ritmova, s kojim čovjek mora biti usklađen da ne bi narušio jedino važeće zakone koji u prirodi vladaju, a to su zakoni matematike, fizike i biologije. Nema dramaturgije van tih zakona i bez te usklađenosti čovjeka i prirode. Sve je zadano unaprijed, osim osjećaja i misli, karakterističnih za ljudsku jedinku. Ako se u toj suprotnosti opredjelimo za bilo koju stranu, nećemo uspjeti.

„Umjetnost” je dobronamerna prevara ili traženje ljepote, pokušaj bjega u osjećajnost, koja može egzistirati samo *između* tih krutih realnih zakonitosti, ne remeteći njihovu vječnu ravnotežu.

Umjetnost oplemenjuje duh, ali ne mijenja realnost, moja je poruka svima koji precjenjuju značaj umjetnosti.

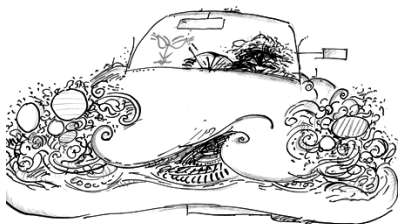
I tajna života je *između*!



DRAGIĆ, Nedeljko – reditelj, scenarist, animator, karikaturist, scenograf, crtač, dizajner – rođen 13. XI 1936. u Paklenici (Novska), Republika Hrvatska. Osnovnu školu i realnu gimnaziju završio u Slavonskom Brodu. 1955. upisao Pravni fakultet u Zagrebu, koji je apsolvirao 1959. Počeo raditi kao karikaturist za novine još kao gimnazijalac 1953. i od tada neprestano radi na stvaranju karikature. 1959. priredio svoju prvu izložbu katikatura u Zagrebu. Od 1960. bavi se animiranim filmom u „Zagreb filmu”. Od 1973. godine član je Američke filmske akademije u Hollywoodu. Dragić je svestrani umetnik filmske animacije, režije, crteža, scenografije, radi na karikaturi, ilustraciji, slikovnicama, stri-

pu, opremi knjiga, izradi plakata, dizajna, primenjenoj umetnosti i propagandnoj grafici. Dobitnik je brojnih nagrada za svoja umetnička ostvarenja. Poznati su njegovi animirani filmovi: *Elegija* (1965), *Idu dani* (1969), *Tup-Tup* (1972), *Dnevnik* (1974), *Slike iz sjećanja* (1989) i dr. Objavio knjigu karikatura *Leksikon za nepismene* (1966) i anti-strip *Tupko* (od 1970. do 1975.). Dobitnik je nagrade grada Zagreba, nagrade „Vladimir Nazor”, nagrade „Septima 88” časopisa „Filmska kultura” i dr. za doprinos razvoju filmske umetnosti.

Radoslav Lazić, RASPRAVA O FILMSKOJ REŽIJI, JU FILM DANAS, Kultura, Beograd, 1991. str. 92-100.



Nikola Majdak

U našoj savremenoj filmskoj literaturi, kritici i esejistici, i u javnosti, vrlo malo se govori i piše o animiranom filmu. Retko ili nikako. Radi boljeg razumevanja pokušaćemo da citiranjem Mari Terez Pons u knjizi Vlade Petrića *Razvoj filmskih vrsta*, objasnimo nešto iz one faze tumačenja fenomenoloških činjenica koje se tiču animiranog filma: “Crtani film pretvara u apstrakciju sve konvencije koje deformišu film još uvek podređen pozorištu: on se, u sedmoj umetnosti, izdvaja intenzivnom težnjom ka postizanju unutarnjeg sklada i lepote filmskog dela; u stanju je, ako to želi, da postane i čisti film”.

Upravo zbog ove definicije pojedini teoretičari filma odbijaju da o animiranom filmu govore kao o integralnom segmentu sedme umetnosti (prof. dr Dušan Stojanović), ili ne upuštajući se dublje u vrednovanje i smeštanje animacije tu ili tamo, sve dok se to ne “ozakoni” nekim višim kriterijumima i zaključcima, i sa željom da približimo problem sadašnjem stanju stvari, treba da prvo pojasnimo suštinu tehnološkog nastajanja animiranog filma koja u najboljoj formi objašnjava sve zagonetke:

“Umetnost animacije je stvaranje pokretne slike kroz manipulaciju svih vrsta tehnike (kinematografske ili elektronske, prim. N.M.) izuzev metoda “žive akcije” tj. snimanja kontinuiranim hodom kamere, ili ličnim postupcima”.

Polazeći od ove premise mnogi filmovi igrane strukture, naročito oni iz oblasti SF (naučno fantastičnog žanra) mogu se svrstati u animirane, naročito ako je formiranje pokretnih slika

sličicu po sličicu, *frame by frame*, bilo u produkcionom ili post produkcionom procesu, a pogotovo ako trajanje takvih sekvenci u finalnom proizvodu zauzimaju više od 55 odsto ukupnog trajanja (*Odiseja u svemiru 2001.*, na pr.). Pominjanje filmova takve težine kao što je *Odiseja...* i svrstavanje u red animiranih filmova može dovesti do zabune, do potpune konfuzije. Često smo susretali prikaze filmova u kojim se ne razlučuju podžanrovi animacije, crtani film, u klasičnom “diznjevskom” smislu te reči, crteži na celuloidu, totalna puna animacija, snimanje “multi plan” kamerom, predstavljaju za mnoge početak i kraj animacije. Ponekad, gledaocu promakne činjenica da na platnu nisu crteži već lutke. Pojavu “živih” ljudskih figura uopšte ne mogu da svrstaju u kategoriju animacije, iako je to pobio glavom i bradom pionir i prvi pesnik filma Žorž Melije, u prvim danima mladosti kinematografije, otkrivši efekat poznat kao *top trik*. Otada počinje manipulacija snimajućim frekvencama, ruše se vremenske granice, utire se put ka “pravoj” animaciji kojoj uspešno služe Blekton, Emil Kol, Vinzor Mek Ki, De Šomon, i mnogi drugi. Pred njihovom kamerom oživljeni su crteži. Autori su svojim statičnim crtežima udahnuili dušu, oživeli ne samo nacrtane likove, već i predmete, lutke (Starevič), prirodu, izrezane komadiće papira i siluete..

Postupajući tako, korak po korak, sličicu po sličicu, nije se samo usavršavala tehnologija snimanja već se razvijao i poseban osećaj za dramaturgiju, za mizanscenom u jednom “fotogramu” - sličici, što je zahtevalo razmišljanje o uvođenju posebne estetske misli. Sa takozvane ikonografske strane gledano, animirani film je u prednosti pred realnim filmom. Pošto se u većini slučajeva vrlo skromno služi izgovorenim rečju animirani film svoje likove može predstaviti i po formuli koju sam propisuje. U Diznjevom maniru, njegovi klasični junaci Miki, Šilja, Paja, Hromi Daba, Triger Houks, Horacije, Belka sa svojom pojavom i karakternim osobinama, veliki i mali delija određeni rastom, tupavost izražena niskim čelom i isturenim zubima, izvučena donja vilica za nega-

tivce, rasklimatani hod (Šilja), koleričnost u reakcijama čak i na male zgrade i nezgode kao kod Paje Patka, sve su to odlike karaktera koje su postale model za sve, čak i nediznijevske produkte komercijalnog animiranog filma. Po tom uzoru, iz animacije i stripa, svoje likove za svemirske junake u seriji *Ratovi zvezda* gradili su Džordž Lukas i Stiven Spielberg.

Još jednom da podsetimo, animirani film uključuje u sebe ne samo crtani film, već i filmove sa lutkama, "piksilaciju" (animaciju ljudi kroz pojedinačno snimanje), animaciju predmeta, filmove bez kamere, igličasti ekran, intervalsko snimanje promena u prirodi, kolaž, siluete, animaciju sa peskom i drugim zrnastim materijalima, grafički film, kinestetički proces oživljavanja neživih crteža, kompjutersku animaciju, holografiju... Iza ovih tačkica otvara se veliko polje još neistraženih područja specifične umetnosti koja još uvek traži svoje mesto u svetu filma.

Šta je estetski predmet animacije?

Nema sumnje da se estetika bavi principima umetničkog stvaralaštva i onim što je lepo u tom stvaralaštvu, ali, ne malo puta čuli smo da se govori i piše o "estetici ružnoće"?! Sam sam se sukobio sa tim problemom u nekim filmovima ekološke problematike (*Poslednji sunčev zrak* i *Vreme spreja*), a u svetu animiranog filma postoje brojni autori čiji crtani filmovi sa lutkama ili predmetima, skoro da koketiraju sa predstavama ružne strane sveta. To osećanje za naopaku lepotu u službi je kompletnog imidža filma, pa i čitave pobuđene estetike. Setimo se samo mode tzv. *andergraund* stripova koja je i danas aktuelna i ima značajan uticaj na animaciju. Ja lično sam blizak tom trendu...

Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja u animiranom filmu?

Mislim da je osnovni zadatak svakog reditelja, bez obzira na žanr, da uspostavi kontakt sa gledaocem i da mu prenese osnovnu poruku, misao, ideju...

U animaciji, tom specifičnom žanru, najširi auditorijum najčešće očekuje zabavu, ali ambicije pojedinih autora idu u sasvim drugom pravcu. Animirani filmovi se ne prave uvek za emisiju *Laku noć deco* već tretiraju sadržaje koji su za mnogo zreliji uzrast. Ako je film umetnost onda i autori takvih dela imaju zadatak da svoje ideje tretiraju na umetnički način. Ukoliko su u stanju. Kao autor ne mogu uvek da mislim o umetničkim komponentama u fazi pripreme filma. Bitno mi je da pronađem najbolji mogući način kako da ideja, kao što rekoh, dođe do svesti gledaoca, onome kome je nemanjena. Često sam tom osnovnom zadatku podređivao i likovnu stranu filma. Ako nisam bio zadovoljan crtežima koje su mi ponudili saradnici (lično ne crtam svoje filmove) ali je poruka ostala ista, onda i ti nedostaci kojih sam samo ja svestan izgledaju kao deo umetničkog načina mišljenja, pa čak i "legnu". U oblasti animiranog filma ne može se od svakog ostvarenja – filmskog ili video produkta – zahtevati da bude umetničko delo. Razlog je jednostavan. Animirani film ne podrazumeva samo film-fikciju sa crtanim junacima, lutkama, ili rezanim figurama koje interpretiraju izvesnu priču. Animirani film, po svom tehnološkom, stvaralačkom procesu ima malo veze sa umetnošću, ukoliko umetnost nije ona veština da se osnovna ideja, prenese u svom, najčistijem obliku do svesti gledaoca.

Kada je u pitanju autorski film, TV serijal, prenošenje dela iz literature, standardni biskopski film ili TV produkt, geg film, istraživanja, uvođenja novih tehnologija (kolaž, mulaž, kompjuterska animacija, slikanje na staklu uljanim bojama) osnovni zadatak reditelja je da obradom sižea, primenom pomenutih

tehnika, sve podigne na jedan viši umetnički nivo. Estetika animiranog filma u znatnoj meri se razlikuje od klasičnog filma, upravo zbog tehnoloških razlika, pa izvesni istaknuti teoretičari filma smatraju animirani film, zbog svih tih značajki, posebnom umetnošću! A ipak, dramaturgija je samo jedna introdukcija, zaplet, kulminacija, rasplet. To važi za spot od 10 sekundi kao i za celovečernji bioskopski animirani film. U kontekstu svega toga, reditelju filma je osnovni zadatak da sve podredi specifičnostima animacije radi konačnog umetničkog formiranja filma. Tog pravila pridržavao sam se i ja u okvirima neograničenih mogućnosti umetnosti animacije.

Koja su Vaša dela najcelovitija ostvarenja animacije?

Nijedan autor ne može da se naprečac odluči i kaže određeno taj i taj film smatram svojim najboljim delom. Autor se ne odriče ni onih ostvarenja koja su evidentno izmakla kontroli, ostala nedorečena, nisu opravdala cilj. On će uvek imati opravdanja za svaki takav uspeh ili promašaj. Navešću tri animirana domaća koja smatram najcelovitijom po onome kako su prihvaćena od javnosti i kritičara, ali i po onome šta sam želeo da kažem.

Na prvom mestu tu je film *Vreme vampira* gde sam posegao za mračnim i komičnim stranama srpske mitologije, ka vampirizmu. Na ivici seoskog groblja, gde u mehani nekakav delija lumpuje i zabavlja se sa seoskim lepoticama, drugi mračni tip, naoružan glogovim kocem sledi svoju isceljiteljsku prirodu i želju za uništavanjem vampira. U ponoćnom kalamburu koji nastaje, seoski delija pored lepotica iz kafane "prevrne" i mračnog čoveka sa glogovim kocem, i vampire koji napuštaju svoja grobna počivališta. Film je imao veliki uspeh u svetu, ali ta crnohumorna priča nije shvaćena samo kao predmet zabave (hvala bogu!) već je u njegovom sižeu otkrivena i ona mogućnost da mračnim silama koje misle da nesmetano manipulišu ljud-

skim dušama treba udariti ne samo glogov kolac, već i onaj drugi, da bi se konačno opametili. Nastao pre tridesetak godina, ovaj film sa sjajnim crtežima Duška Petričevića, i dan danas ima svoje mesto u antologijama, retrospektivama, zbirkama značajnih animiranih ostvarenja.

Film *Poslednji TV dnevnik*, proizašao je iz jedne novinske karikature, i to je na neki način moj autobiografski film. U stvari, pokazuje izvesna stanja, kojima smo svi, ne samo ja, podložni i učestvujemo u njima nesvesno, sve dok nas ne lupe po glavi. Klasičan primer TV gledaoca koji, uz bocu piva, ispraća dan gledajući poslednje ponoćne vesti. Sve ono što se dešava “tamo negde daleko”, krvavi ratovi u džunglama, egzodusi čitavih naroda Afrike, elementarne nesreće, oružani sukobi i igre mačke sa mišom, jaćih sa slabijima, sve to nas ne interesuje, ne dotiče. Čak i kada se voditeljka obraća pospanom auditorijumu sa pozdravom “Laku noć, dragi gledaoci, bio je to još jedan miran dan i spavajte mirno”, i kada se iza prozora građanina pred TV ekranom zasvetli nebo od eksplozija koje više nisu tamo negde daleko, mi u bunovnom stanju ne shvatamo šta nam se događa. Film je realizovan pre više od decenije i po, sa mešanim animacijskim tehnikama. Crteži na celu i realni prizori na ekranu (radi autentičnosti) dopunili su sliku i težnje scenariste i reditelja. Zagađeni crtež bio je u funkciji priče, a “žive” slike su podvlačile trenutak sadašnjosti, uokvirenom odličnim scenografijama Brane Jovanović.

Kada sam već počeo sa uplitanjem u savremene tokove života, sa one opore strane, da pomenem i film Pontijus *Pilatus Sekundus*. Osvrćući se na nedavna zbivanja, kroz poznatu ličnost, Isusovog sudije, film razmatra problem krivice u ratu. Nekima se to nije dopalo, ali mom prijatelju i crtaču Dušku Arseniću pošlo je za rukom da malo pročačkamo po ljudskoj svesti.

Vaš izbor antologije animacije?

Razmišljanja o sadržini bilo kakve antologije koju bih sastavio po sopstvenom izboru već u startu stavlja me na velike muke. Znam koliko je težak i odgovoran posao antologičara poezije, dramskih tekstova, klasičnih dela literature, filma, likovnih kritika, itd. Više puta sam se nalazio u nezahvalnoj i odgovornoj funkciji selektora ili člana žirija međunarodnih filmskih festivala. Teško je bilo usaglasiti kriterije, prava merila, izvagati umetnička dela i rangirati ih. Kako i sa kojim pravom?

U odgovoru na potavljena pitanja, ipak, treba pronaći pravu meru, bar u ovom trenutku kada obeležavamo 50 godina o trenutku kada je na svetskoj sceni film sa lutkama *Pionir i dvojka* autora Vere i Ljubiše Jocić nagrađen "Zlatnim lavom" na festivalu u Veneciji, kao najbolji film u svojoj kategoriji. Zbog toga, a ne i samo zbog toga, ovaj film koji je i žanru filmova sa lutkama doneo najbolje osobine "Trnkine lutkarske škole", spada u onu moju skromnu antologiju animacije. U tu antologiju, spada imenom, pre svega Divna Jovanović koja nam je podarila nekoliko filmova realizovanih direktno na filmskoj traci, jednako uspešno kao što su to radili klasičari nove vrste animacije Norman Mek Laren i Len Laj. Čitav jugoslovenski opus Borislava Šajtinca (*Izvor života, Nije ptica sve što leti, Nevesta, Don Kihot, Iskušenje...*) filmovi su bez kojih ni ova ni bilo koja druga antologija jugoslovenske animacije ne može da se zamisli.

Veljko Bikić nam je pored velike energije, po kojoj će biti upamćen, ostavio filmove *Nj. V. (Njegovo Veličanstvo)* i *Krst, Kvadrat, Krug u delima Kazimira Maljeviča*.

Od svojih filmova, pored tri koje sam pomenuo, dodao bih i sledeće naslove: *Izvor života*, realizovan sa B. Šajtincem, *Zaljubljen u tri kolača*, koji je prvi jugoslovenski film sa predmetima, ekološke filmove *Sprej tajm 2002*, i *Poslednji sunčev zrak*.

Romeo i Julija... Duška Petričića predstavlja njegovo najcelovitije delo uz sjajno učešće u filmovima svojih kolega. Visoke domete postigli su Vera Vlajić, Miroslav Jelić, Zoran Jovanović čiji film *Zastave* označava prekretnicu u domenu filmovanih političkih poruka, kao i priličan broj drugih autora sa delima koja zaslužuju posebnu pažnju.

Što se stranih animiranih filmova tiče, u ogromnom popisu autora, neobičnih tehnika, fantastičnih zamisli, najradije bih se zadržao samo na imenima onih koji su udarali kamen temeljac na-jhumanijoj, najuniverzalnijoj planetarnoj umetnosti – animaciji.

Etjen Gaspar Robertsona, koji je u XVIII veku čarobnom lampom stvorio *Fantasmagorije* moje kasnije transformisane i magične crteže na celuloidu, i danas obožavamo. Emil Rejno, tvorac crtanih filmova pre filma, Džejms Stjuart Elejton koji je znalački upotrebio filmsku kameru na ručni pogon da oživi predmete i crteže “udahnujući im dušu”, Vinzor Mek Ki, Emil Kol... Duga je lista pionira na čijim delima je izrasla “osma umetnost”.

U kakvom su odnosu filmske i elektronska kamera i režija filmske i audio animacije?

Tehnološki, razlika u snimanju (realizaciji) animiranih filmova primenom filmske kamere ili elektronike (ne video kamere već upotrebom kompjutera) ogromna je. Sa te strane prednost je na strani videa. Ali u umetničkom pogledu već je na samoj fakturi slike, crteži izvedeni rukom još uvek imaju više životnosti od onih koji su ostvareni uz pomoć sofisticiranih robota, faktor ljudske greške (makar i kod najprofesionalnijih crtanih filmova) uvek je bliži gledaocu, od uglancanih kaučukastih figura sa pokretima isprogramiranim u nekakvoj mašini bez duše.

U režijskom smislu, mislim da nema velikih razlika. Tu su i stori-bord i lej-aut i dekor, i karakteri, mora se izvršiti tajming

– merenje vremena, u čemu roboti u obliku kompjutera preteruju, tu su i drugi faktori, pa sve na kraju ostaje u rukama režisera.

Na ovim našim prostorima, sa izuzetkom reklamnih spotova i muzičkih džinglova, kompjuteri dugo neće biti isključivo oruđe naših animatora sklonih manufakturi.

Zašto “beogradski krug animacije” nije dosegao uspone “zagrebačke škole animacije”?

Mi sami se nismo potrudili da dosegneмо zvezde u onom smislu u kome postavljate pitanje – odnos svetske kritike prema beogradskoj animaciji, marketinška pozicija, odnos odgovarajućih faktora (ministarstva) i producenata, nedovoljna obučenost pojedinih animatora (uprkos bogatom talentu), samosvest o vrednostima koje posedujemo ponekad je preterana.

Film *Vreme vampira* (produkcija “Dunav film” i “Zagreb film”) sa beogradskim autorima Majdakom kao rediteljem, Petričićem kao crtačem i scenografom, Vokijem Kostićem kao kompozitorom osvaja opšte simpatije u Anesiju, film *Izvor života* (Majdak-Šajtinac) osvaja tri svetska gran prija, *Nevesta Bore Šajtinca* je u Evropi na top listi... a kupcima koji su se posle tih uspeha obratili našim agencijama za promet i eksport filmova (“Jugoslavija film”) nuđeni su Baltazari, slovenački lutka filmovi, školski filmovi. Srpska produkcija na svetskom tržištu nije bila prisutna. Znači, filmovi lansirani iz Beograda kao umetnička ostvarenja mogli su da dosegnu zvezde, kako vi to kažete, ali svest trgovaca išla je u suprotnom smeru. Ta poznata zagrebačka škola imala je svoj uhodani sistem. Pre međunarodnog festivala pozivali su najeminentnije kritičare, producente, urednike iz sveta, prošetali ih po Brionima i Dubrovniku i posle ih smestili na festival. Da li je potrebno još nešto reći. Ljudi su sjajno odradili svoj posao.

Na našem Festivalu *Pogled u svet* 1999. godine prikazana su četiri programa "Zagrebačke škole" u okviru njihovog pedesetogodišnjeg jubileja (!), ali na zagrebačkom festivalu 2000. godine nema mesta, a kažu nije ni vreme da se održi retrospektiva ili bar program najnovijih animiranih filmova beogradske produkcije.

Nadležni faktori godinama ne finansiraju proizvodnju crtanih filmova, pa su se mnogi talentovani animatori bukvalno razbežali, a filmovi rađeni manje-više bez honorara, ugovora, tehnike, pomoću konca i kanapa, i kada se naprave, ne mogu da se pojave na domaćim ili stranim festivalima, jer tobože nema para. Kako dosegnuti zvezde kada autori nemaju novca ni za tramvaj?

Retke retrospektive naših filmova u inostranstvu, u prošlim vremenima izazivale su neskrivene simpatije i pohvale, ali iza čitavog nastupa retko je stajala država.

Crtani film u našoj zemlji nije kulturno dobro od opšteg značaja. Zaboravlja se njegova univerzalnost, komunikativnost, vaspitna uloga, isticanje naše zastave u najtežim danima kada u animatori nekako stizali i osvajali nagrade u Hirošimi, Kijevu, Espinju, Minsku...

U svakom slučaju da se neko od mladih ljudi odvaži da se bavi animiranim filmom, tako iz čista mira, to uopšte neće moći da se ostvari, iz prostog razloga što profesija režiser animiranih filmova ne postoji. Pomenuo sam na jednom mestu da ja svoje filmove ne crtam. Za taj posao, za realizaciju animiranih filmova u svojstvu režisera meni su potrebni saradnici koji znaju da crtaju i koji poznaju tajne animacije. Nisam ja nikakav fenomen, usamljena pojava za muzej voštanih figura. Bez ikakvih aluzija na poređenje, ali osoba čije ime se vezuje za sam vrh Olimpa (u svetu animacije) bio je u početku svoje karijere vrlo skroman crtač – ime mu je Volt Dizni! Njegov nagli uspeh u to vreme zavisio je od njegovog najbližeg saradnika

Jub Ajverksa. On je unapredio Diznijeve crteže, dao posljednje karakteristične crte Mikiju Mausu. Bio je vredan crtač koji je mogao da u jednom radnom danu izbaci 700 faza (crteža u pokretu) nekog junaka. I čuveni producenti Hana i Barbera, vlasnici najvećih fabrika animacije posle Dizni studija, za crtačkim stolom proveli su samo po par dana. I Dizni, i Hana i Barbera, držali su olovku u ruci samo kad su potpisivali čekove, odobravali projekte ili potpisivali liste za otpuštanje radnika. Njihov umetnički posao i aktivnosti bili su vezani za biznis u kome su bili vrhunski umetnici. No, to ne znači da nisu imali njuh za sadržaje koje će preneti na platno, za uspešno kreirane likove, za ukupan imidž filma po čemu su postali poznati.

Gde onda mladi i ambiciozni ljudi da pronađu svoju šansu za obrazovanje i ulogu reditelja u animiranom filmu? Školovanje je sasvim sigurno, dobar put. U zemljama sa razvijenom proizvodnjom animiranih filmova državne ili privatne škole, akademije, skraćeni kursevi, redovna praksa i drugi vidovi edukacije, prilično su razvijeni i pogodni za usavršavanja u željenoj oblasti. U jugoslovenskim visokoškolskim institucijama, naročito onim filmskim, animacija se nije nikako proučavala. Bila je tu i tamo tek po neka informacija kroz predavanja iz istorije filma, ali režija kao profesionalna disciplina, organizacija, marketing, scenaristika, estetika animacije, bile su bele mrlje u nastavnim programima umetničkih škola i akademija. Bilo je pravo čudo kada je oko 1980. godine na FDU, na Katedri za filmsku kameru prihvaćem program za animaciju. Pažnja: bio je to program za filmske snimatelje u školi koja je do tada ignorisala animaciju, i u kojoj ne postoji nikakv predmet koji bi bio komplementaran animaciji kao fenomenu – grafika, koreografija, scenske kretnje, scenografija, crtanje. Pa zašto onda animacija, pitao se neko? Animacija je filmski rod koji u svojoj konačnoj fazi obrade dolazi pred kameru, a kamerom rukuje snimatelj. I tako su snimatelji bili prvo probni kunići koji su

proučavali tehnologiju animiranog filma, pokretanje predmeta, oživljavanje neživog i druge tajne ove vrste vrlo komplikovanog ali i kreativnog posla.

Rezultati su bili fenomenalni. Animirani filmovi sa predmetima na studentskim festivalima u svetu dobijali su aplauze i nagrade, praćeni uvek pažnjom i pitanjima: može li se kod vas proučavati animacija (interesenti od Amerike i Kube, do Nemačke, Španije i Turske).

Opredeljenje za režiju animiranih filmova treba da počne tokom likovne naobrazbe, sa dodatnim predavanjima, kinotečkim studijama, proučavanjem dramaturgije.

Sećam se, da su mi kao “necrtaču” zamerili što se bavim režijom i pokušavali čak da se nametnu ili preuzmu rediteljsku palicu. Svim tim ambicioznim mladim autorima ambicija nije nikakva negativna osobina – u pokušaju da sami režiraju redovno su propadali. Malo ih je pokazalo sve vrednosti svog umetničkog poriva i mogućnosti.

Učiti, učiti i učiti nije samo gola fraza. Crtač ne treba nikada da ispušta olovku iz ruku. Animirane filmove treba analizirati onako kako su nastali: sličicu po sličicu. Nije rđavo ni žive scene, hod ljudi, baletske figure, sportske poze, trčanje, zabeležene na filmskoj ili video traci takođe analizirati – razlagati na ekstreme i faze.

Ponovo o meni razapetom između kamere, režije, montaže, pisanja scenarija – čime sam prinuđen da se bavim i animacije, da rasvetlim i neka nepoznata područja mojih aktivnosti pre profesionalnog bavljenja filmom. Studirao sam istoriju umetnostii i otuda sklonost ka grafizmu u mojim filmovima, naklonjen sam nadrealističkim prizorima kako starog Boša tako i savremenog Dada Đurića, Magrita ili Dalija. U mladosti sam crtao i objavljivao stripove. Druženje sa kamerom me je odviklo od crtačkog stola ali zato su u mojim animiranim filmovima prisutne “žive” scene i poruke jer život i stradanja, želje i

nadanja, ne mogu se uvek nacrtati. Na izvestan način, mešanje faktura u mojim filmovima su moj potpis.

Kako vidite buduću školu za animatore i Fakultet dramskih umetnosti u sistemu umetnosti režije?

Školu za animatore na FDU više uopšte ne mogu da zamislim. U međuvremenu, od mog odlaska u penziju, mnogo toga se promenilo, nastavni programi, tehnologija, učila, ideje, ljudi i navike. Posle raspada Jugoslavije 1991. godine kada smo se oslobodili sindroma “Zagrebačke škole crtanog filma” odjednom smo bili u mogućnosti da sagledamo sami sebe, da vidimo gde smo i šta smo, i gde su naše mogućnosti. Iz godine u godinu povećavala se produkcija, od pet na 25 filmova godišnje, što je u uslovima apsolutnog okruženja i sankcija bilo ravno čudu. Toj ekspanziji animiranog filma u besparici i bez blagoslova države, pomogli su, sa jedne strane uspesi prvog privatnog studija za animaciju u vlasništvu Veljka Bikića, izvestan trend na komercijalnom planu (TV reklame, marketing), obožavanje nacionalnog festivala animiranog filma koji se iz Podgorice preselio u Čačak, razvoj filmskih škola za mlade. Ali iz akademija i fakulteta bio je slab priliv ideja i aktivnosti.

Edukacija je sigurno neophodno potrebna, naročito sada posle smrti vrednog pregaoca Veljka Bikića (čiji studio je zatvoren) jer, mnogi stariji animatori su već odušili svoj vek, a ekonomska situacija ne garantuje mladim snagama da mogu da ostvare svoju egzistenciju baveći se animacijom. Postoje brojni studiji naoružani moćnim kompjuterima, ali njihovi operateri i dizajneri nemaju dovoljno animacijskog “šmeke”. Dvogodišnja filmska škola “Dunav filma” sa odeljkom za animaciju tek je u povoju i njene rezultate tek treba čekati. Možda bi nekakva majstorska radionica, finansirana odozgo, bila rešenje za unapređenje animacije. Iskusan animator u neprekidnom kon-



taktu sa mladima bio bi dobar podstrek za izgrađivanje lika i profesije reditelj-animator. Uostalom, kao i svuda, o tome ne odlučuje vaš sagovornik. A ni Gospod Bog se ne razume mnogo u animaciju.

MAJDAK, Nikola – filmski snimatelj, reditelj, profesor kamere – rođen 30. XI 1927. u Valjevu. Završio kurs za ratne snimatelje pri Filmskoj sekciji Vrhovnog štaba NOV, 1945. Diplomirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, 1956. Na Fakultetu dramskih umetnosti predavao Filmsku kameru, Kombinovana i trik snimanja i Kinematografsku animaciju od 1974. do 1994. Osnivač je predmeta Animacija i Studija za crtani film na FDU. Autor je prvih crtanih filmova u Srbiji: *Solista*, *Vreme vampira*, *Izvor života*, *Poslednji TV dnevnik*. *Le grande Guignol*, *Curriculum vitae*, *Pontius Pilatus Secundus*. Kao kamerman snimio brojne igrane i dokumentarne filmove. Auter je više tekstova iz oblasti crtanog i animiranog filma i iz istorije jugoslovenskog filma. Dobitnik je više filmskih nagrada. Voditelj je kurseva i radionica animiranog filma. Osnivač je Balkanskog festivala animiranog filma – BALKNANIMA - u Beogradu.

ANIMIRANI FILM, *Studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Verzalpress, Beograd, 2000, str. 66-77

Borislav Šajtinac

A šta je estetski predmet filmske animacije?

Kontra-pitanje: da li vrhunska estetika sama po sebi garantuje uspeh jednog animiranog filma? Naravno da ne, potrebne su brojne ostale komponente da bi se ostvarila filmska celina - bilo da se radi o animiranoj ili nekoj drugoj vrsti filma.

Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja filmske animacije?

Proizlazi iz prvog pitanja: radi se na prvom mestu o filmu i o njegovom kvalitetu u celini. Animacija je samo jedan deo te celine.

Kako ste postali reditelj filmske animacije?

Sticajem okolnosti. Odlučujući momenat je bio susret sa Nikolom Majdakom i naš zajednički film *Izvor života*. Posle tog prvog filma nastaju drugi, u samostalnoj realizaciji, i koji su svi rezultat jednog autodidaktičnog procesa.

Koji su osnovni problemi dramaturgije filmske animacije?

Upravo to, dati animaciji određenu dramaturgiju, osmisliti je u skladu sa sadržajem, režijom i osnovnom idejom filma. Nimalo lak zadatak. Nisam siguran da mi je to pošlo za rukom u mojim filmovima tim pre što sebe ne ubrajam u velike animatore.

Kako i na koji način režirate animirani film kao Work in Progress, od prve ideje kroz procese režije...?

Možda zvuči čudno, pogotovo kada se zna da je film rezultat kolektivnog rada jedne ekipe, ali je moguće: ja pravim moje filmove kao što slikam sliku na platnu ili kao što crtam na papiru. Postepenom i paralelnom gradnjom i nadgradnjom elemenata koji na kraju čine film. Uz naravno puno devijacija, lutanja i traženja, pisanja i brisanja, uz improvizacije koje često donose nove ideje i rešenja kako grafička tako i sadržajna... dolaze i momenti kada film počinje sam da vam diktira dalji razvoj.

Sve u svemu, dugotrajna kreacija koja zahteva izuzetno strpljenje i priličnu koncentraciju svih snaga od prvog do poslednjeg poteza.

U kakvom su odnosu slika i zvuk u Vašem rediteljskom opusu?

U svetskoj istoriji animiranih filmova postoji priličan broj filmova koji su rađeni po muzici ili nekoj drugoj zvučnoj kulisi. Animirani film to dobro podnosi i mnogobrojna uspela ostvarenja svedoče o tome. Ne mali je i broj onih koji su realizovani po unapred pripremljenoj muzičkoj partituri. Za mene zvučna obrada dolazi kasnije, posle završene slike i to je onda kao kada kupujete novo odelo: uđete u neku prodavnicu i počnete da probate različita odela - sve dok ne nađete ono pravo, ono koje vam najviše odgovara. Imao sam sreće i da radim sa različitim kompozitorima ali procedura i redosled su isti.

Koji su reditelji i njihova dela dali najveće domete srpskom, jugoslovenskom animiranom filmu?

Kada je reč o jugoslovenskom animiranom filmu, on je bio, kao što se zna, godinama dominiran Zagrebačkom školom crtanog

filma: grupom genijalnih individualaca koji ostavili svoj pečat i tragove u svetskim razmerama. A što se tiče animiranog filma u Srbiji, moram da priznam da sem nekoliko afirmisanih imena, koji se ne mogu zaobići kada je reč o srpskom crtanom filmu, kao Majdak, Dušan Petričić, Vlajić, Bikić i Ćirić nisam u stanju da pomenem druga mada ih verovatno ima. Nedostaju mi informacije i nisam sasvim u toku.

Koje svoje filmove smatrate najboljim umetničkim ostvarenjima i zašto?

Poslednji film, *Le tueur de Montmartre (Ubica sa Monmartra)*. Prvo jer markira moj povratak na film (posle više od 15 godina pauze) i drugo, što je materijal nastao u tom periodu (crteži, stripovi) ponovo našao skupljen pod jedni istim krovom, odnosno u formi ovog filma.

Vaš umetnički razvoj karakterišu tri osnovna perioda: srpski (jugoslovenski) nemački i sada francuski - koje su karakteristike tih razdoblja...?

To je dosta kompleksna tema i teško se može svesti na jedan zajednički imenitelj. Ipak, i pored neophodnih prilagođavanja i adaptacija svakoj od pomenutih sredina, bitno je možda to da se ja nisam u suštini mnogo promenio i da sam još od studentskih dana bio, i do danas ostao, preokupiran evropskom idejom.

Kako bi ste odredili svoju ars poetiku režije animiranog filma?

Animacija je neosporno jedan od najvažnijih elemenata crtanog filma. Međutim, ja nikada nisam pridavao važnost nekom filmu samo zato što je bio dobro animiran i konačno, ne pravim

razliku između animiranog i igranog filma. Postoji dobar i loš film i to je sve. Sa te tačke gledišta, animacija je neophodno sredstvo, sa izuzetnim mogućnostima.

Koji su Vaši saveti mladim rediteljima filmske animacije?

Znajući da ne postoje recepti za uspeh, izbegavam da dajem bilo kakve savete. Vreme u kome živimo se kreće munjevitom brzinom.

Kako i na koji način koristite nove elektronske tehnike i digitalne mogućnosti...?

Pojava digitalne tehnike je bila za mene jedan od odlučujih faktora povratku ka filmu. Tehnika koja pomera horizonte i od koje se treba na momente čuvati jer je opasnost da se čovek izgubi u tom beskonačnom virtuelnom prostoru velika. A to će reći da s vremena na vreme ne treba zaboraviti dobru, staru, olovku.

Vaš bogati likovni opus odlikuje mnoga ostvarenja inventivnog ilustratora...?

Iskustva su brojna i često veoma različita. Smatram da ne postoje sigurna estetska rešenja, pa čak i ako postoje, zašto se zatvarati u njih?

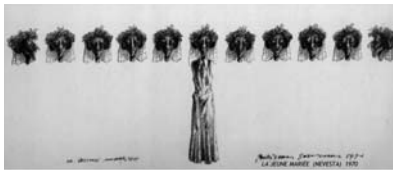
Vaš opus karikatura je obišao svet. Kako bi ste definisali svoju poetiku crtanog humora?

Slično je i sa humorom. On je prisutan svuda čak i tamo gde mu nije mesto, ali je istovremeno teško definisati šta je smešno, a šta nije.

U celini, mislim da je jednom umetničkom delu, bez obzira na žanr, neophodna izvesna doza humora.

Beograd - Pariz, oktobar, 2008.

ŠAJTINAC, Borislav - slikar, reditelj animiranog filma, ilustrator - rođen u Melencima, Vojvodina, 1943. Diplomirao na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu i na Akademiji lepih umetnosti u Parizu. Objavljuje crteže i karikature u zemlji i inostranstvu. Sa knjigom humorističkih crteža *Kažiprst* pojavio se 1965. godine. Radi ilustracije za mnoge knjige i počinje krajem šezdesetih godina da se bavi crtanim filmom. Debitovao je sa filmom *Analiza* i još poznatijim delom *Izvor života*, koji je radio sa Nikolom Majdakom. Sledili su njegovi filmovi *Nije ptica sve što leti*, 1969, *Majstor*, 1981. i drugi, koji su nagrađeni na festivalima u Beogradu, Bilbao, Oberhauzenu, Krakovu, Anesiju, Čikagu, Tampereu, Mamaji i Lokar-



nu. Intezivno se bavi slikarstvom i ilustracijom i objavio knjigu *Privatni lavirint*. Crteže objavljuje u časopisima Luj, Transatlantik i Plejboj. Veliki uspeh ostvario filmom *Ubica sa Monmartra*.. Živi i radi u Parizu.



Vera Vlajić

Kakav je status animiranog filma u nas?

Animirani film, kao i kratki film, nažalost, kratkog je veka. Da nema Festivala kratkog metra u Beogradu i retkih prezentacija na televiziji animirani film bio bi onemogućen za javno prikazivanje. Ranko Munitić je za „Dunav film“ napravio izbor dokumentarnih, kratkih i animiranih filmova i to je manje-više sve. Već dugo nosim ideju da za televizuju napravim seriju animiranih filmova naših autora. Serija bi obuhvatila beogradsku, podgoričku, novosadsku i pančevačku produkciju. Desetina emisija bi započela lutka-filmom Ljubiše i Vere Jocić *Pionir i dvojka*, iz 1949. godine pa sve do danas.

Zašto u našem animiranom filmu lutka nije dovoljno zastupljena?

U poslednje vreme vidljivo je prisustvo plastelinskih lutaka u animiranom filmu. Plastelin je veoma plastičan i daje izvanredne efekte u lutka-filmovima. U svetu je ta tendencija preovladala. Nekad je Jirži Trnka bio rodonačelnik takvog oblikovanja lutka-filmova. Vera i Ljubiša Jocić su bili u Pragu kod Trnke proučavajući tehniku i tehnologiju plastelinskih lutaka.

Šta za Vas predstavlja fenomen animacije na filmu?

Na filmu je likovnost građa za animaciju. Fenomen animacije na

filmu za mene je čudesan. Od jedne linije vi možete da načinite živo stvorenje, koje se smeje, a može i da plače. U animiranom filmu vi neživim predmetima dajete dušu, život, pokret. Sve ono što može da se pokrene predmet je animacije. Reditelj ne može ni da smisli sve ono što animacijom može da se ostvari. Praktično, polje stvaralačke animacije na filmu je beskonačno. Između dva crteža možete da režirate hiljadu varijanti. Slobodno mogu reći, u animaciji crteža na filmu režijom, mogućnosti su beskrajne. Animirajući dva crteža dajete novi smisao odnosu dva kadra. Tako povezani dobijaju novo značenje i novi smisao. Spojeni izražavaju ideju do koje vam je stalo u animiranom filmu i njegovoj režiji.

Kako se uspostavlja ritam animacije?

Ritam animacije zavisi od forme. Pokretanje crteža je uslovljeno vremenom kretanja, tajmingom, što u krajnjem slučaju određuje animiranu formu, radnju. Nekad je to stvar igre, invencije, kombinatorike... Ponekad dobijate nešto što niste ni očekivali, ali najčešće nalazite ono što tražite. Sve zavisi od ideje koju animator filmske režije ima u glavi. Ideja vam uslovljava animaciju. Znači, u animaciji postoji igra i sloboda, transformacija, pretvaranje jednog oblika u drugi, što je i suština režije filmske animacije.

Koji su osnovni problemi dramaturgije animiranog filma?

Scenarista u animiranom filmu najčešće je i glavni crtač, animator i reditelj budućeg dela. Malo je reditelja u animiranom filmu koji naprave čvrst scenario, tzv. gvozdenu knjigu snimanja. Uvek se polazi od osnovne ideje i nekoliko crteža, koji se razvijaju tokom režije, pomeranjem, zamenjivanjem, transformacijom. Veliki je raspon od početne ideje do gotovog filma.

Materijal je taj koji određuje konačnu formu animiranog filma. Od ideje do realizacije dug je put rediteljske animacije i konačnog oblikovanja animiranog filma. Ne postoje scenaristi koji prave filmove za crtane i animirane filmove. Najčešće su to reditelji budućih animiranih filmova. Kratki animirani film je u osnovi uvek eksperimentalan, istraživački medij.

Kako režirate zvuk u odnosu na sliku u animiranom filmu?

Slika uslovljava zvuk. Kao što je slika nezavisna forma, tako je zvuk slobodan animatorski izraz. Kao ni u jednom drugom obliku režiranja i slika i zvuk su slobodna izražajna sredstava reditelja filmske animacije. Bitno je tragati za zvukom kao onomatopejom određenog pokreta. Zvuk i slika u animiranom filmu čine ga novom umetnošću, upravo slobodnom režijom oblikovanja.

Kako ste postali reditelj animiranog filma?

Oduvek sam želela da se bavim i likovnom i filmskom umetnošću. Sve je započelo u „Kino klubu“ u Pančevu. Tu sam uradila prve svoje igrane strukture. Kasnije sam počela da seckam svoje crteže i otkrila čaroliju animiranog filma. Između mene i kamere nije postojao treći. Za sve sam bila sama odgovorna. U animaciji sam postala gospodar situacije. Sve je zavilo od mene. Sebe sam mogla da izrazim. U autorskom smislu reditelj je gospodar situacije filmske animacije. Kako uradite animaciju takav će vam biti film. U mojim prvim filmskim kolažima otkrila sam fenomen nepredvidljivosti filmske animacije i čari filmskog animiranog stvaranja. U animaciji ste uvek pred otkrivanjem nečeg novog.

Kako prevladujete monotoniju multiplikacije brojnih crtačkih animatorskih faza i ponavljanje gotovo istog ili sličnog?

To i jeste zamka režije filmske animacije. Vi ste samo s jedne strane slobodni, a s druge pred rešavanjem brojnih mehaničkih zadataka. Zbog dugotrajnosti animacije pokreta dolazi do monotonije. Za jedan film od pet minuta ponekad vam je potrebno gotovo godinu dana rada. Dakle, posvećivanje animiranom filmu podrazumeva strpljivost. Pet minuta crtanih i animiranih formi za čas protrči preko ekrana i vi se pitate gde vam je nestalo godinu dana strpljivog rada.

Vredi li ulagati dugotrajnu energiju i vreme u animirani film?

Moram da priznam da kada god završim neki animirani film, kažem: nikad više. Za vreme stvaranja animiranog filma drugi reditelji mogu da urade desetine kratkih ili dokumentarnih filmova. Međutim, kada vreme prođe, uvek vas zaintrigira neka nova ideja i vi ponovo režirate svoj novi animirani film. Lepota koju pruža animacija je očaravajuća i reditelj filmske animacije postaje zavisnik od sopstvenog novog dela u koje će ulagati novu energiju filmske animacije.

Šta je najvažnije u režiji animiranog filma?

Mislim da je najvažnije da autor animiranog filma prenese gledaocu neku emociju i ideju filma. Filmska umetnost i jeste prenošenje emocija drugima.

Koje svoje filmove smatrate najcelovitijim u estetskom smislu?

Sve svoje filmove radila sam na dva toka: likovno-crtačkom i egzistencijalno-idejnim. *U aleji velikana* je film po Džumhurovim

karikaturama, ali s ličnim osećanjem tridesetogodišnje posleratne istorije društva.

Koje naše i svetske animirane filmove posebno cenite?

To su pre svega filmovi Zagrebačke škole animiranog filma: Nedeljka Dragića, Bore Dovnikovića, Joška Marušića. Od naših autora volim filmove Borislava Šajtinca, Zorana Jovanovića, Nikole Majdaka. Od mlađih zanimljiv mi je novosađanin Igor Lazin. On je autor osvežavajuće animacije, pune veselosti i optimizma. Od svetskih volim Jurija Nordštejna, Pola Drisena, Kerola Lija.

Kako vidite budućnost filmske animacije s obzirom na digitalne tehnologije, kao i nadolazeću virtuelnu animaciju?

Kompjuterska animacija uslovljava stvaranje geometrijskih formi. Slobodna animacija nikada neće biti ugrožena. Ali, nove elektronske tehnologije otvaraju neslućene mogućnosti filmskog umetničkog izražavanja, pre svega u domenu stvaranja novih struktura i tekstura.

Ma koliko kompjuter bio savršen, on ništa ne može bez dobrog kreativca. U kompjuteru ne postoji ništa što u njega nismo uneli. Kreativna ličnost tek u sadejstvu s kompjuterskom animacijom može postići beskonačno mnogo kombinacija u stvaranju filmskog umetničkog animiranog filma. Mašina uvek treba da je u funkciji čoveka i umetnosti. Bez udahnjivanja duše ni virtuelna umetnost neće biti novo estetsko iskustvo. Autorsko delo uvek stvara reditelj-umetnik.

Kako zamišljate školu animiranog filma za decu i mlade?

Ova škola animiranog filma pruža pre svega jedan novi sadržaj,

do sada nepoznat našoj sredini, a to je mogućnost da deca i mladi kroz igru i rad svoju energiju i talenat usmere ka jednoj tako lepoj i kreativno neiscrpoj igri, kao što je animacija.

Naročito u ovom trenutku mislimo da decu treba uputiti prema svim oblicima umetnosti, pa samim tim i prema umetnosti animacije, pogotovo imajući u vidu koliku popularnost animirani, crtani film ima kod dece.

Ono što je danas i ovde možda još važnije, dajući dušu crtežu, kolažu, lutkama (na latinskom „animatio“ znači davati dušu nečemu) mladi će imati priliku da ožive, materijalizuju svoju maštu i bogatstvo svog unutrašnjeg sveta, čineći svoj spoljašnji podnošljivijim i lepšim. Baš na tim elementima, podstičući kreativnost i individualnost, deca se uče zanatu koji je neophodno znati da bi se napravio animirani film.

Animirani film je multimedijaska umetnost zato što u sebi objedinjuje LIKOVNU umetnost u svim njenim oblicima: crtežu, slici, ilustraciji, karikaturi, vajarstvu (kroz plastelin i lutka-film), zatim FILMSKU umetnost kroz scenario, montažu, režiju, tonsku obradu, kao i MUZIČKU umetnost, kroz komponovanu muziku za film, aranžiranu ili odabranu od već postojeće. Tu treba dodati i KNJIŽEVNOST, sa bogatom riznicom dela koja mogu poslužiti kao predložak za animirani film, specijalno napisanu priču, kao i DRAMSKU umetnost, kojom se kroz dijaloge i glasove upotpunjuje filmska celina.

Baš zbog toga, škola animiranog filma biće otvorena za saradnju sa decom koja se bave muzikom, slikarstvom, glumom, pisanjem. Tako da će, kako nameravamo, postati svojevrsan mali centar za kulturu, rasadnik budućih umetnika ili ljubitelja umetnosti.

Dalji razvoj škole vidim kao studio za produkciju dečijeg animiranog filma koji bi korespondirao sa sličnim studijama u svetu kao i festivalima i smotrama dečijeg filma. Želeći da podržimo talentovanu decu koje u ovom gradu ima neosporno

mного, neophodno je da stvorimo jednu bazu za negovanje kreativnog kadra. Uostalom, zašto Beograd jednog dana ne bi postao značajan centar animacije u svetu?



VLAJIĆ, Vera – scenarista, crtač, animator i reditelj animiranog filma – rođena je u Bačkoj Topoli, 25.08.1947 godine. Diplomirala na Filozofskom fakultetu u Beogradu, Grupa za Istoriju umetnosti.

Profesionalno se bavi filmom od 1973 godine, kada počinje da radi u „Zastava Filmu“ Beograd, kao animator. Prvi autorski film „Uvo“ realizovala 1975. godine za „Dunav film“ Beograd. Za „Dunav film“ radi kao autor preko dvadeset godina, gde je jedan od nosioca proizvodnje animiranog filma.

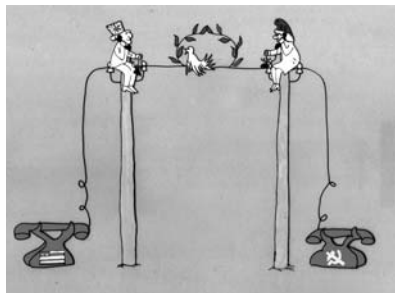
„Avalin Atelje Animiranog filma“ pri „Avala Filmu“ Beograd, pokreće zajedno sa Rankom Munitićem i Rastom Ćirićem 1988 godine. 1993. osniva i vodi Radionicu za animirani film za decu i mlade „RAF-A2“, koja se uspešno bavi i filmskom produkcijom. Radionicu je pohađalo više od 250 dece od osnivanja do danas i mnogi od njih se danas profesionalno bave animacijom.

Radila je animaciju za preko pedeset filmova naučnog i nastavnog karaktera, kao i animaciju za nekoliko televizijskih serija za decu i mlade. Od 1989. do 2003. zaposlena na RTS Telvezija Beograd, kao likovni urednik. Umetnički direktor Beogradskog Festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma u periodu 2003-2007 godine. Festival je nastavljajući Jugoslovenski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma dobio međunarodni karakter 2004 godine.

Filmovi koje je realizovala učestvovali su na filmskim festivalima u zemlji i inostranstvu: Beograd, Zagreb, Berlin, Anesi, Bilbao, Drama, Espinjo, Čikago, Varna, Kairo, Milano, Moskva, Los Andeles, St. Petersburg, Kerala, Beč, Barselona, Pariz, Vizbaden..., kao i na mnogim

revijama i nedeljama jugoslovenskog i srpskog filma. Učestvovala u radu domaćih i međunarodnih festivala kao član žirija i organizator posebnih programa našeg filma. Od 2008 godine predsednik Udruženja filmskih umetnika Srbije. Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja. Član međunarodnih asocijacija ASIFA (Međunarodno Udruženje filmskih animatora), EAAMA (Evropska asocijacija za audio vizuelno obrazovanje), ICEF-On Line Eduka (Evropska asocijacija za permanentno obrazovanje), kao i Akdemije za filmsku nauku i umetnost AFUN-Srbija.

ANIMIRANI FILM, Studije, polemike, ogledi, razgovori, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Verzalpress, Beograd 2000, str. 90-95



Miroslav Jelić

Šta je za Vas fenomen animacije?

Animacija je filmska oblast za koju su potrebni svi preduslovi u kojoj važe sva pravila standardnog filmskog postupka u zanatskom i umetničkom smislu. Ono što animaciju čini posebnom je što se pokret u animiranom filmu pravi-stvara, umesto da se jednostavno beleži kamerom i što je kao medij, animacija potencijalno atraktivnija, sa bogatijim i nesputanim mogućnostima realizacije i s obzirom na apriornu upotrebu trika, bliža iracionalnom i fantastičnom.

U kakvom su odnosu animacija filma i videa prema drugim oblicima animacije (teatar i druge vrste umetnosti)?

Mislim da autor-animator, za razliku od umetnika u teatru ili konvencionalnom filmskom žanru, u svom kreativnom postupku ima dodatno opterećenje, jer treba da je i animator, i glumac i likovni izvođač, pri čemu je najčešće, prepušten samom sebi, prinuđen da predviđa i pravi, umesto da sagledava i odabira, a takođe, lišen onog tako podsticajnog kontakta sa krajnim korisnikom svog pregnuća sve do kraja realizacije filma.

Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja-animatora?

Vrlo sam isključiv u stavu da je osnovni zadatak animatora-

reditelja da ostvari komunikaciju sa gledaocem. Bez toga animirani film ostaje samo šturo i isprazno ponavljanje većitih tema.

Koja svoja umetnička ostvarenja smatrate najcelovitijim delima animatorske rediteljske poetike?

Svojim najcelovitijim filmom smatram *100 godina jednog veka*, jer je u njemu način na koji je napravljen presek kroz vek kinematografije najprimereniji animaciji kao mediju; takođe, izdvojio bih i *Minut do 12*, minutni film od svega dva crteža, gde je bizarnim postupkom ostvaren srećni spoj atraktivnog i krajnje funkcionalnog.

Kako glasi svetska antologija animiranog i video filma u izboru Miroslava Jelića?

Rusku školu animiranog filma – Hitruk, Nordstajn – smatram neprevaziđenom na ovom polju. Filmovi raznih autora, nastali u kanadskom „Bord“ studiju, nezaobilazna su antologija. Zagrebački autori – Grgić, Dragić, Dovniković – i danas deluju sveže i atraktivno. Ipak, kao čoveku koji se profesionalno bavi komercijalnim crtanim filmom, za mene je Dizni večiti broj jedan u svetskoj produkciji.

Kako vidite status animiranog filma u nas danas?

Osim na Festivalu kratkog metra u Beogradu i čačanskom Festivalu animiranog filma, kao i na povremenim prigodnim retrospektivama, naš gledalac nema mogućnosti da se upozna sa animiranim filmskim ostvarenjima i autorima. Uslovi za rad i proizvodnju filma uopšte, pa i animiranog, poslednjih godina su veoma teški, a činjenica je da je većina autora amaterski

opredeljena za ovu delatnost, čini celokupno situaciju prilično sumornom.

Opišite rediteljske procese u stvaranju animiranog filma?

Sinopsis se pretače u ilustrovani scenario, na osnovu koga se postavlja lej aut, potom animacija, slede konvencionalni postupci finalizacije slike, tzv. „olovke“. Kopiranje crteža na celuloidnu foliju, bojenje i snimanje trik kamerom već su pomalo arhaične metode. Češća je upotreba skenera i kompjutera u obradi i montaži slike i ozvučavanja filma. Sve ovo spada u rediteljski proces stvaranja, jer je reditelj najčešće i animator i glavni crtač i njegovo prisustvo je neophodno u svim fazama rada.

Prema mojim iskustvima sa domaće scene, reditelj animiranog filma može biti svako. Moderna video i audio tehnika, kompjuteri zbog svoje demokratičnosti u pristupu i primeni omogućavaju da se animiranim filmom bave i nedovoljno upućeni i nezreli amateri, čiji se diletantizam pravda tobožnjim objektivnim okolnostima i opštom društvenom situacijom. Nedostatak adekvatnih obrazovnih institucija, koje bi se bavile animacijom kao zanatom, čini stvar još težom. Zapravo, reditelj animiranog filma, kao i svakog drugog, treba da poseduje potreban i dovoljan talenat, znanje i umeće, ali i svojevrstu dozu infantilne lucidnosti, neophodne baš u ovom žanru.

Kuda ide animacija?

Sredstva moderne tehnologije u filmskoj umetnosti danas imaju nesagledive mogućnosti, što naročitu povoljnost pruža baš u oblasti animacije, koja je prevashodno zasnovana na triku. Postoji međutim, opasnost da forma zaseni suštinu, a šarenilo i atrakcija prevagnu nad smislom. Smatram da je sve ipak stvar

mode i da će se relativno brzo uspostaviti ravnoteža. S tim u vezi, poslednjih godina permanentno tinja tihi sukob između pristalica klasične i moderne – kompjuterske animacije. Argumentacija je validna kod obeju strana, ali po mom mišljenju samo simbioza tradicionalnog i modernog može dati najbolje rezultate.

Vaša definicija rediteljske ars poetike animiranog filma?

Moje osnovno područje rada je komercijalni animirani film, gde ima malo mesta za bilo šta što je poetsko. Možda zbog toga sebe doživljavam prevashodno kao zanatliju i mislim da je zanatsko umeće neophodan preduslov u i ovom poslu kao i u svakom drugom. Iskustvo iz TV spotova, verovatno, čini da su moji filmovi jednostavni, kratki i sugestivni i da lako ostvaruju kontakt sa gledalištem, što mi je osnovna namera.



JELIĆ, Lj. Miroslav – rođen 1955, oženjen, dvoje dece. Diplomirao na Prirodno matematičkom fakultetu u Beogradu, odsek mehanika.

Radno iskustvo: 1979.-1983. *slobodan filmski radnik*. Autor animiranih priloga za Dečji i Obrazovni program TV Beograd; 1983.-1986. *animator i dizajner* u kreativnom timu agencije SPECTRA. Saradnik na poslovima animacije u DUNAV FILMU; 1986.-1987. *asistent animacije* na dugometražnom igrano-animiranom filmu HAAC-

HI-PUH u produkciji CHECK POINT – DUNAV FILM; 1987.-1989. *animator* animiranih TV reklama u FRZ BEOGRAD. *glavni animator* na dugometražnoj animiranoj TV seriji MALI LETECI MEDVEDI

/ SINE GROUP-ZAGREB FILM-FRZ BE-
OGRAD; 1989.-1999. *glavni animator*, suo-
snivač i potpredsednik studija za animirani
film BIKIĆ STUDIO. *supervizor* dugome-
tražnih crtanih serija TOM-TOM I NANA i
ANATOL / NELVANA STUDIO CANADA
– BIKIĆ STUDIO. Animator na preko 150
TV spotova. Autor 10 animiranih filmova;
1999.-2010. *slobodan filmski umetnik – ani-
mator i reditelj animacije*. Art direktor Stu-
dija za animaciju GILDA. Autor animiranih
TV spotova, špica i filmova. Predavač na
Fakultetu umetnosti Braća Karić – Seminar
o animiranom filmu. Saradnik na medju-
narodnim animiranim serijama MISSY MI-
LLY / Kecskemetfilm i LENNY & TWEEK /
JEP Animation /WDR/ Kecskemetfilm. *Art
direktor* animirane serije ČUDILO SE ČU-
DILO / RTS.

Članstvo u profesionalnim organizacijama:
1983. Udruženje filmskih i TV saradnika
Srbije; 1985. Medjunarodno udruženje ani-
matora – ASIFA; 1998. Udruženje filmskih
umetnika Srbije; 1999. Jugoslovensko udru-
ženje animatora – GILDA, osnivač i pred-
sednik

Važni radovi i nagrade: 1991. *Isus Hristos po
drugi put među srbima* – nagrada Ministar-
stva kulture Srbije; 1993. *Zastave na kulama*
– nagrada Bronzani vitez – Moldavija; 1994.
Taj svetleći predmet želja i minut do 12 – Ve-
lika zlatna medalja Beograda; 1995. *100 go-
dina jednog veka* – Velika zlatna medalja Be-
ograda, Diploma festivala u Kijevu, Kristal-
na prizma Akademije filmskih umetnosti i



nauke, Grand-prix Festivala Čačak; 1997. SIC TRANSIT GLORIA... – nagrada Zlatni vitez festivala u Moskvi.

ANIMIRANI FILM, Studije, polemike, ogledi, razgovori, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Verzalpress, Beograd, 2000, str. 86-89.



Rastko Ćirić

Kako ste postali reditelj animiranog filma?

Nakon diplomiranja, moja osnovna preokupacija bila je likovna grafika. Ilustracija i svi oblici grafičkog dizajna bili su podređeni grafici koja se pravi „za dušu“. Nekako u to vreme Nikola Majdak je osnovao na FDU „Radionicu za animirani film“. Kako se niko na Dramskoj akademiji nije bavio crtanjem, Majdak se bacio u potragu za crtačima na primenjenoj i likovnoj akademiji. U razgovoru sa mojim profesorom Bogdanom Kršićem palo im je na pamet, zbog mog rada na „veselim ilustracijama“ da bih ja mogao da budem zgodna žrtva. Na Kršićev predlog, pošto smo inače tražili temu za moje poslediplomske studije, prihvatio sam rad na temu *Ilustracija i animacija*. Mentor mi je bio Bogdan Kršić, a komentor Nikola Majdak. Moj rad na trećem stepenu podrazumevao je izradu crtanog filma i njegovo pretvaranje u knjigu. Film se zvao *Odlazi cirkus*, na Balaševićevu muziku, a knjiga je bila projektovana u obliku zootropa, optičke sprave iz prošlog veka za stvaranje iluzije pokreta, jer sam želeo da knjiga zadrži u sebi element pokreta.

U samom početku me je obuzeo strah od nepoznatog, a pogotovo da više neću imati vremena za „čistu grafiku“. Morao sam da ubedim sebe da je sve to isto, da je ovo isto grafika samo malo komplikovanija, jer se mrda i pušta zvuke. Naravno, prvi materijal koji sam snimio, a nije ga bilo malo – preko tri minuta kolažne i crtane animacije, propao je pri razvijanju na Televizi-

ji. Dešava se. Dobio sam providnu traku kao rezultat mukotrpnog rada pod kamerom. Sve sam morao da ponovim, i to su bile moje porođajne muke i prvi kontakt sa animacijom.

Šta znači animirati umetničko delo? Šta je za vas animacija?

Sušтина grafike je umnožavanje. Napravite jednu matricu i odštampate puno dece. Često sam razmišljao nad morem jednakah grafika koje se suše kakav je to osećaj blagog ushićenja izazvan tolikim ponavljanjem jednog, sasvim ličnog, motiva. Verovatno jedno od mogućih ljudskih pokušaja da simuliraju besmrtnost.

Sa animacijom stvar je još gora. Animator posmatra svoje delo kako živi – mrda se, skakuće, priča, gleda te u oči. To mu podsvesno daje osećanje da se igra nekog malog boga. Nema granica, sve može, sve zavisi od autora, gradi se kompletan mali svet koji može da živi, a njegova kompleksnost zavisi samo od talenta, veštine i iskustva.

Kako biste definisali svoju poetiku animiranog filma?

Trudim se da se moji filmovi zasnivaju na mom crtačkom rukopisu. To je teži put u praktičnom smislu, jer nikakva crtačka ekipa ne može da i pomogne pri realizaciji, tako da sam moram da crtam sve faze, to jest sve crteže (u filmu *Tango regtajm* prebrojao sam preko 4000 crteža, za šta mi je trebalo šest meseci rada). Dakle, vizuelne predstave mojih filmova baziraju se na mom prethodnom likovnom iskustvu i na neki način su eksperiment u pokretanju slobodnih crteža ili ilustracija koje sam radio kao statične slike. Tako mi je najbliži rad na papiru, četkom i tušem i ostalim alatima na koje sam već navikao. Takođe sam primetio da je kroki, brz slobodan crtež koji izražava suštinu figure, naročito pokreta, skoro sasvim neiskorišćen u crtanom

filmu, iako je po svojoj prirodi idealan za ovaj medij. Čini mi se da je sugestivnost „savršenog“ crteža klasične komercijalne animacije doprinela i sterilnom likovnom pristupu crtanom filmu.

U idejnom smislu, apsurd, humor, nekakva sposobnost za sintetizovanje slika i simbola i jedna doza pozitivne infantilnosti čini mi se da zajedno grade neku moju poetiku. Uzmite tekstove za decu Duška Radovića, Monti Pajton skečeve, Kafkine i Borhesove kratke priče, Ešerove grafike, muziku Bitlsa, Satija i regtajma, Agatu Kristi i Šerloka Holmsa, Mebijusove i Krambove stripove i izmešajte u šarenom loncu. Dobićete neko stanje duha u kome se povezuju raznorazne, čak i sasvim suprotne stvari.

Koje su ličnosti i pojave dale najveći doprinos umetnosti animiranog filma u nas i u svetu? Navedite svoju antologiju animiranog filma i obrazložite svoj izbor.

Vinzor MekKej, početak veka. Film se pojavio kao medij, ali ga nisu ozbiljno shvatali. Prvi crtani filmovi Mek Keja kao *Dinosauros Gerti* bili su pozorišno-filmske predstave. Crtani junak je reagovao na reči i pokrete glumca. Mislim da je Mek Kej bio važna figura za širenje popularnosti filma uopšte. Njegovi stripovi i crtani filmovi o Malom Nemu, uvode san i nadrealizam u animaciju i definišu specifičnost ovog medija.

Nezaobilazni Dizni. Ambiciozna industrija najviših standarda koja je okupila vrhunske umetnike iz svih oblasti i nametnula svoje viđenje animacije. Zahvaljujući svojoj fleksibilnosti i iskustvu uvek je za korak ispred svojih sve brojnijih imitatora. Međutim i pored brojnih pokušaja da paralelno razvija i autorski aspekt animiranog filma ipak su uspešnost i ubedljiva logika diznijevske animacije previše sugestivni i na neki način kočće razvitak alternativnih umetničkih načina razmišljanja.

Norman MekLaren. Kanađanin, možda najveći eksperimentator u oblasti animacije. Oprobao se u svim animacijskim žanrovima i tehnikama i dao inspirativni podsticaj mnogim autorima u svetu. Naročito su dragoceni njegovi eksperimenti sa crtanjem slike i zvuka direktno na traku.

Jan Švankmajer. češki animator, poznat po svojim bizarnim crnohumornim animacijama predmeta, gline, lutaka i ljudi. Iako se u njegovim filmovima može osetiti istočno-evropsko kulturno nasleđe, njegov uticaj je dopreo i do engleskih autora mlađe generacije kao što su braća Kvej.

Tim Barton. I pored toga što je režirao i igrane filmove (u kojima se može osetiti njegov duh i jaka likovna komponenta), njegov doprinos animaciji je nezaobilazan. Specifičan lični svet i naročit način razmišljanja čine njegov dugi animirani film *Nightmare Before Christmas* istinskim remek delom.

Zdenko Gašparović. Predstavnik novije struje Zagrebačke škole crtanog filma. Neveliki opus, ali njegov film *Satimaniya* je verovatno najuticajniji film s kraja sedamdesetih godina. Izrazito likovni pristup, jak intuitivni naboj.

Zagrebačka škola crtanog filma. Ne smemo da ne pomenemo imena sa velikim uticajem kao što su Dušan Vukotić, Borivoj Dovniković, Zlatko Grgić, Nedeljko Dragić...

Kako i na koji način režirate animirani film od ideje do kompozicije dela?

Najmanje dvaput više vremena odlazi na zamišljanje filma nego na samu izradu, iako je poznato da je to izrazito mukotrpan posao, sa ogromnim brojem crteža odnosno prizora. Za mene je ideja prva i ona diktira sve ostalo: tehniku i tehnologiju izrade, trajanje filma, vrstu ozvučavanja, stepen stilizacije, dramaturgiju, sve likovne elemente. Na prvi pogled zvuči logično, ali većina autora radi suprotno. Imaju svoj us-

taljen način rada i samo biraju priču koja će da se uklopi u to. U animaciji je neophodno da se isplanira svaki i najmanji detalj, tako da je prvi cilj načiniti „gvozdenu“ knjigu snimanja. Kad se knjiga snimanja završi, dve trećine rada je gotovo. Ostaje samo egzekucija, koja je najmučniji deo za mene, jer zahteva mnogo vremena, a najveći deo posla je rutinsko umnožavanje slika. Srećom, čarolija koja se stvori pri gledanju pokrenutih slika dovoljno je snažna da natera autora da izdrži tu mukotrpnu fazu posla. Na kraju, gledanje filma je nagrada, ali ne za dugo, jer verovatno svakog autora tera prokletstvo da ne može da uživa u svojim filmovima, jer je na svakoj sledećoj projekciji primoran da vidi isključivo nekakve greške. Naravno, to su greške koje vidi samo autor i niko više, ali zadovoljstvo je zauvek pokvareno. Retki su filmovi kojima je autor potpuno zadovoljan, i ja mogu da se setim samo jedne moje minijature, a to je animirana špica za „Avalin atelje animacije“.

Koje svoje filmove smatrate najcelovitijim ostvarenjima? Obrazložite njihovu idejnu i estetsku osnovu.

TANGO RAGTIME („Dunav film“ 1985, 8“15“)

Po meni je *Tango regtajm* moj prvi zreli film iako je na filmografskoj listi četvrti. Prethodne smatram studentskim radovima i vežbama. Ovaj film je jedini koji je rađen na muziku koju sam ja komponovao, tako da je u tom smislu autorski celovit. Muzika je bila povod, a filmom sam hteo da zabeležim jedan period života kada sam nakon opsednutosti laganom i harmonijski složenom muzikom naglo prešao na regtajm koji je sasvim suprotan – bio je dečje-primitivno jednostavan i čist. Dramaturški gledano, nije linijski niti narativno struktuisan, već mozaično, dok je svaki segment povezan proizvoljnom „odlukom“ čudljivog junaka. Strukturalna osnova filma počiva na analizi forme, to jest film je ritmički podeljen na delove koji su definisani određenim

likovnim elementom, tako se naizmenično smenjuju crno-beli, delovi sa linijama u boji i površinama u boji. Sam početak filma i nagoveštava ovaj način čitanja: tri linije koje opisuju „sobu“ u stvari je koordinatni sistem koji definiše prostor, na njemu se pojavljuje klavir koji je crna površina, a potom u scenu ulazi supa koja je boja. Linija, površina i boja do kraja filma ostaće zapravo glavni junaci. Njima se likovno suprotstavlja fotografija koja se povremeno pojavljuje (na klaviru), tako da jedno drugo naglašavaju. Na fotografiji su stvarne ličnosti – članovi filmske ekipe, i ona stalno održava vezu sa stvarnošću u odnosu na svet mašte u kome se radnja odigrava, odnosno postavlja odnos svest-podsvest. Aranžman muzike prati i podržava različitost pojedinih delova filma. Strukturalnom planiranju filma bilo je posvećeno mnogo više vremena nego samoj egzekuciji – sećam se da je na knjizi snimanja rađeno oko deset meseci, dok sam film nacrtao za šest. Veoma sam zadovoljan dobrim prijemom filma od strane publike, jer sam se bojao da će biti hermetičan. Međutim, izgleda da su proizvoljne detalje povezali muzika i sam dramaturški tok koji postepeno vodi ka kulminaciji (scena u svemiru), a arhetipska priroda simbola je uticala na podsvest gledaoca tako da ga je naterala da film posmatra intuitivno, ne tražeći razloge niti narativnu nit.

LALILONSKA KULA („Zagreb film“, 1988, 4“30“)

Ovo je bilo moje najveće profesionalno iskustvo i veoma odgovoran zadatak, s obzirom da sam radio za našeg najvećeg i najiskusnijeg producenta animacije. Zbog strogog roka – film je morao da bude gotov za četiri meseca, a operativni plan je bio razrađen do detalja – morao sam da odustanem od „rukopisnog“ načina izrade i da prihvatim „strožiju“ obradu figure, kako bi ekipa crtača mogla da mi pomogne. Zanimljivo je da je scenario bio odbijen od strane beogradskog producenta i nisam očekivao da će ga „Zagreb film“ prihvatiti. U prvoj knjizi sn-

imanja postojao je glas u „ofu“ koji je objašnjavao radnju i to je bila prva zamerka. Trebalo je da film što univerzalniji i prigodniji za svetski auditorijum. Tako sam u sledećoj verziji knjige snimanja sav prateći tekst pretvorio u simbole i sliku, čime je film postao malo teži za shvatanje, ali je postao i višesmisleniji. Priča se zasnivala na mom „borhesovskom“ scenariju koji govori o besmrtnosti i beskonačnosti, a junak je zidar koji celog života pada sa beskonačne Kule i kad primeti da ga posmatramo počinje da nam priča svoj život. Tenzija koja se stvorila brzim promicanjem zidova i prozora Kule kao i zbog neizvesnosti i nestabilnosti naobične situacije, postala je vezivno tkivo filma, i čak izoštrila koncentraciju gledalaca na teže shvatljive simbole.

Bio sam vrlo ponosan kada sam na Internetu, na prezentaciji „Zagreb film“ video da je ovaj film izabran i da sa još 60 filmova stoji pod naslovom *Classic collection*.

ALE I BAUCI („Avala film“, 1989, 9“)

Ovaj film pripada široj medijalnoj akciji u koju su uključene i izložba koju prate specifično svetlo i zvuci, istoimena knjiga koju je napisao Aleksandar Palavestra alias A. Peragraš, par manjih brošura, jedna realizovana TV epizoda Miloša Radovića, serija tekstova u „Politikinom Zabavniku“ itd.

Film je animirani azbučnik naših mitoloških stvorenja, a struktura je jednostavna – stvorenja se predstavljaju jedno po jedno, a segmenti su povezani tako što stvorenja jedu ili na druge načine apsorbuju svog prethodnika. Poslednje, najgore biće je sam autor koji se pojavljuje na animiranim fotografijama na kraju filma. Svako biće je i animirano na poseban način, što naglašava njihovu različitost, a i film pretvara u neku vrstu leksikona animacije. Naravno, ovaj aspekt filma nije očigledan za običnog gledaoca. Višemedijalna obrada teme (izložba, knjiga, film) postavila je zanimljiv likovni zadatak pretvaranja i

prilagođavanja istih likova u različite medijske okvire i prigodna tehnička rešenja. Prvonastale crteže za knjigu koji su rađeni u blagoj stilizaciji ali s bogatim prepletom linija trebalo je uprostiti i prilagoditi animiranom pokretu. Primenio sam pouku da „figura treba da dobije u pokretu onoliko koliko izgubi u crtežu“. Slobodniji crtež koji je rađen četkicom i olovkom na papiru i na neki način je nastavak likovnog tretmana započetog u filmu *Tango regtajm*.

Koju literaturu iz estetike animacije bi trebalo u nas prevesti i objaviti?

Od starijih knjiga svakako ove koje često koristim i u nastavi: Stan Hanjward: *SCRIPTING FOR ANIMATION*, Focal Press, 1977, John Hallas: *GRAPHICS IN MOTION*, Novum Press, 1981.

Novije naslove nisam imao priliku da pročitam i procenim. Manji je broj knjiga iz ove oblasti koje se bave estetikom, najveći broj su priručnici, ilustrovane istorije i monografije.

Zašto je Dušan Vukotić najveći reditelj animiranog filma na južnoslovenskim prostorima u 20. veku?

Na prvi pogled pitanje stavlja odgovarača pred svršen čin. Vukotić je svakako najafirmisaniji zbog činjenice da je osvojio Oskara. Ono što je nesumnjivo je da je dao niz vrhunskih animiranih dela koja su najjasniji primer estetike i načina razmišljanja čuvene i značajne Zagrebačke škole, koja je na ovim prostorima predstavljala animacijski centar. Kad razmotrim sve autore animacije sa ovih prostora i njihova dela, ima nekih filmova koji se mogu nazvati „boljim“ od najboljih Vukotićevih ostvarenja, ali gledajući autorsku ličnost u celini, Dušan Vukotić zaista može da se nazove „najtežim“ našim autorom.

Kuda ide režija animacije u nas i u svetu?

U dva smera: glavni je komercijalna animacija, a manje glavni je autorska ili „festivalska“ animacija, koja nažalost živi uglavnom na festivalima animiranog filma. Bezbroj koncepcija, stilova, neminovan upliv kompjutera, koji su se danas uvukli i u izradu rukom crtanih filmova.

Trenutno, kompjuterski programi pokušavaju da dostignu savršenstvo u imitiranju prirode. Virtuelnim predmetima moguće je zadati težinu i gurnuti ih virtuelnim impulsom sile tako da je simulacija stvarnog pokreta iznenađujuće uspešna. Kompjuterske predstave su toliko sada sterilno savršene, da se programima dopisuje mogućnost planirane greške, kako bi i na taj način bili što realističniji. Sve ovo ide ka mogućnosti izrade jeftinog i svemogućeg igranog filma bez živih glumaca, scenografije i svih onih faktora koji bi mogli da se otmu kontroli. Najveći problem je ljudska figura, naročito mimika lica. Kad se sve to tehnički savlada, nedostajće neko parče duše, i onda će biti jasno da je tajna u kombinovanju mašine i ruke.

Čemu režija?

Neko mora da „reži“ na ostale članove ekipe, kako se celina ne bi raspala.

Uporedo s režijom animiranog filma Vi „režirate“ i umetnost opreme knjige. U čemu je estetska suština likovnog opremanja knjige i njena savremena estetika?

Sve sama teška pitanja. Knjiga je intiman, taktilno-vizuelni predmet. Pojavom novih CD-ROM knjiga oduzeti su elementi taktilnosti i intimnosti. Zbog toga standardna knjiga neće izumreti i pored mnogih prednosti novog medija koji će se paralelno razvijati. Na Fakultetu primenjenih umetnosti pa-

ralelno se izučavaju industrijska kao i bibliofilska izdanja, kao najintimniji oblik knjige. Glavni nazori su uvek isti: čitkost, likovnost, usklađenost i duhovna veza slike i teksta. Ono čime se savremena estetika može razlikovati od neke pređašnje je veće bogatstvo duhovnih i tehnoloških mogućnosti, u šta je uključena i mogućnost najkonzervativnijeg rešenja.

Da li nameravate da napišete knjigu o umetnosti režije animiranog filma, TV, videa? Šta bi bila idejna i estetska osnova takve knjige?

Do sada sve što sam napisao o animaciji je jedna početnica, pod naslovom *Prošetajte svoje crteže - Mala škola animacije*, koja je prvobitno izašla u školskom listu „Tehničke novine“, a u skoro neizmenjenom obliku je izdao „Institut za film“ 1986. godine. Kako sam se animacijom bavio tek 5-6 godina, u to vreme sam pisanje bilo kakvog „udžbenika“ smatrao prilično prepotentnim činom. Ipak sam popustio na navaljivanje Saše Imperla, urednika „Tehničkih novina“ i serija tekstova je tokom godinu dana nastala. Ona sadrži ipak neke osnovne stvari i upotrebljiva je kao neki mali uvod za sjajnu knjigu i pravi profesionalni priručnik Borivoja Dovnikovića *Škola crtanog filma*, koja je takođe nastala kao serija tekstova iz časopisa „Filmska kultura“. *Prošetajte crteže* bi trebalo proširiti, pošto je prostor u listu bio skučen, i tehnološki dopuniti i ispraviti. Ta nova knjiga neizostavno bi trebala da bude u formi CD-ROMA, pošto bi na taj način animacijski primeri koji čine suštinu materije mogli da se prezentuju u pokretnom obliku. Danas, nakon mog skoro 20-ogodišnjeg animacijskog iskustva, svakako bi zanimljivo bilo dopisati nešto i o „umetnosti režije“ animiranog filma. Tu treba „pokriti“ dve glavne struje u animaciji – komercijalnu i autorsku, s tim da je ova druga ono što je meni bliže i u čemu imam više iskustva. Autorska animacija je zbog svoje različitosti i mnogo zagonetnija i teže se pretvara u reči. Kao i u

svakoj drugoj umetnosti, sama različitost stilova i pristupa čini glavnu vrednost ovog načina izražavanja. Ono što je specifično za animaciju je njena multidisciplinarnost, tako da je to medij koji zahteva veoma složen profil umetnika koji mora da podrazumeva i koristi nekoliko umetnosti odjednom.

Glavna i dominantna komponenta u animaciji je, po mom mišljenju, ona likovna. Nju neraskidivo prati filmska, zvučno-muzička i „umetnost pokreta“. Filmsko znanje omogućava stvaraocu da artikulise svoje vizije u vremenu, zvučna dodaje potrebnu koheziju i podržava i bolje objašnjava pojedine slike, dok je „koreografija slike“ (pri tom ne mislim samo na pokrete figura, već na simfoničnost pokreta cele scene) artikulacija prostora, pojma sasvim komplementarnog vremenu, i onaj božanski dah koji daje dušu beslovesnom biću.

Zašto ne režirate animaciju u pozorištu?

Početkom davnih 80-tih radio sam animirani film koji je bio intergalni deo multimedijalne pozorišne predstave *Rašomon* pozorišta „Raskorak“ sa režiserima Goranom Cvetkovićem, Ivanom Ristićem i Primožom Beblerom. Izvedeno je nekoliko predstava u prostoru paviljona „Cvijeta Zuzorić“. Film je rađen na 16 mm traci i bio je projektovan u toku predstave na pomično trouglasto „jedro“, tako da je oblik ekrana (tehnički: maska) bio jednakostranični trougao. Rađen uglavnom tehnikom animiranog kolaža, ovaj film je pratio i podržavao radnju drame nizom dogovorenih simboličnih asocijacija.

Za Jugoslovensko dramsko pozorište, otprilike u isto vreme, za predstavu *Brisan put* naručili su mi seriju animiranih slika (ptica u letu, konj u trku itd) koje bi se prikazivale pomoću naizmeničnih slajd projekcija. Izgleda da su tehnički problemi u to vreme bili veliki za ovakav zamišljaj, pa je, koliko se sećam, ideja o animaciji u praksi propala.



ĆIRIĆ, Rastko – grafičar, reditelj filmske animacije, pedagog – rođen 1955. u Beogradu. Diplomirao poslediplomske studije na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu. Član ULUPUDS, ASIFA, Ekslibris društvo Beograd (sekretar društva), YU Art Director Club. Redovni profesor na FPU za predmet *Ilustracija* i profesor *Animacije* u Filmskoj školi „Dunav filma“. Osnivač predmeta Animacija i Studija za animaciju FPU na Fakultetu primenjenih umetnosti (2006). Rukovodilac Grupe za digitalnu

umetnost na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (od 2005). Oblasti delovanja: grafika, primenjena grafika (ilustracija, zaštitni znakovi, ekslibris, strip), animacija, muzika.

32 samostalne izložbe (Beograd, Novi Sad, Titograd, Vranje, Ljubljana, Kopar, Anesi, Orleans, Legnica).

Autor 13 animiranih filmova među kojima su i *Tango Ragtime* (1985, „Dunav film“), *Lalilonska kula* (1988, „Zagreb film“), *Ale i bauci* (1989, „Avala film“), *Nevidljive i slabo vidljive životinjske vrste* (1988, „Dunav film“), *Metamorf* (2005, Rastko Ćirić&G&MC Group) i drugi.

Nagrade za animaciju: Minhen 1982; Zagreb 1988; Ottawa 1988; Beograd 1989; Titograd, 1989; Beograd 1989, Zlatibor 1993, Novi Sad 1993, Beograd 1998, Kijev 1998, Drama, Grčka 1998, Beograd 1999, Gran-pri Čačak 1999, Gran-pri Beograd 2006, Moskva 2006, Hiro-



šima 2006. Saradnik - ilustrator Njujork Tajmsa (New York Times Book Review) od 2002.

Najvažnije objavljene knjige: *Prošetajte svoje crteže - Mala škola animacije* (1988): *Ale i Bauci* /sa A. Palavestrom (1989): *Anatomija svakodnevnog života* (1994): *Prva, druga i treća priča o Prtku* (1994): *Nevidljive i slabo vidljive životinjske vrste* (1998): *Slovakentauri* (2000), *Pangrami* (2000), *Priručnik za gajenje domaćeg metamorfa* (2002), *Deset Poučnika Rastka Ćirića* (2003), *Svaštara* (2005). Pokretač i urednik edicije „Signum“ Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu (2006).

Godine 2004. Dinko Tucaković režira dugometražni dokumentarni film *The Rubber Soul Project*, posvećen Rastkovom muzičkom projektu. CD sa muzikom i DVD izdala je 2006. američka kuća Rise Media Entertainment.



Ranko Munitić

Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?

Predstavlja razrešenje, unutar medijskih odnosno gradivnih specifičnosti filma, problema strukture kojeg Arnheim izlaže u *Art and Visual Perception*: Značaj umetničkog dela leži u sklopu usmerenih sila koje se uravnotežuju, sređuju i sjedinjuju.

Navedite desetinu domaćih filmova i njihove autore koji su u Antologiji Ranka Munitića?

WR Misterije organizma Makavejeva, Kaja, ubit ću te Mimice, Zaseda Pavlovića, Tri Petrovića, Delije Popovića, Jutro Đorđevića, Otac na službenom putu Kusturice, Variola vera Markovića, Samo jednom se ljubi Grlića, Ritam zločina Tadića. (Redosled proizvoljan).

Navedite desetinu svetskih filmova i njihove autore koji su u Antologiji Ranka Munitića?

City Lights, Mr Verdoux i Limelight Chaplina, La passion de Jeanne D'Arc, Vampyr i Ordet Dreyera, Sićinin ni samrai Kurosave, 2001: a Space Odyssey Kubricka, Au hasarda, Balhasar Bressona, The Wild Bunch Peckinpaha, Citizen Kane Wellesa, Voyage a travers l'impossible Meliesa. (Redosled proizvoljan).

Šta je režija kao umetnost?

Stvaralačko razrešenje, unutar konkretnih projekata, globalnog problema strukture po Arnheimu.

Može li se govoriti o drami, režiji i glumi u svakidašnjem životu?

Može, ali su te “vrednosti” prema umetničkoj režiji, glumi ili drami u istom odnosu u kome “prirodna kretanja” ili “prirodna struktura” stoje prema “umetničkoj kreaciji” ili “umetničkoj strukturi”. Za mene lično, to nema stvaralačkog značaja, premda je kao fenomen (na drugim planovima istraživanja) veoma zanimljivo.

Zašto je reditelj tvorac filmskog umetničkog dela?

Zato jer sam upravlja onim “sklopom usmerenih sila” koje čine suštinu filmske strukture.

Šta je estetski predmet filmske režije?

Nisam siguran da razumem pitanje. Eventualni odgovor je isti kao kod pitanja br. 4.

Koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja?

Da što bolje i individualnije sklopi one “usmerene sile” što čine suštinu filmske (i uopšte umetničke) strukture.

U kakvom su odnosu režija filma prema drugim oblicima režiranja (drama, opera, radio, televizija, lutkarski teatar, itd.)?

U istom u kome je, recimo, pisanje romana prema pisanju

pesme ili drame, u kome je slikanje na platnu prema crtanju stripova, u kome je komponovanje opere prema komponovanju simfonije. Reč je, po meni, o istoj vrsti zbivanja unutar različitog gradovnog odnosno medijskog materijala, što onda i rezultate čini međusobno različitim.

Kako bi ste odredili svoj filmološki rad i njegov kritičko-estetički, publicističko-popularizatorski doprinos filmskoj umetnosti u nas?

Mislim da sam u knjizi *Uvod u estetiku kinematografske animacije* (1982) dao izvestan doprinos tom teorijskom području, veoma slabo razvijenom i u svetu i kod nas.

U odgovorima na teorijska pitanja ograničio sam se na telegrafski formulisane teze, jer se šira, iscrpna razmatranja tog problema, onako kako ih ja vidim nalazi u mojim knjigama: *O dokumentarnom filmu* (1975) i *Dokumentarni film – da ili ne?* (1982).

Kao specijalista za estetiku filmske animacije šta mislite koje su ličnosti i dela u nas i u svetu dale najveći doprinos razvoju umetnosti filmske animacije? Navedite svoj izbor.

A) Vladimir Kristl i *Šagrenska koža*; Vatroslav Mimica i *Inspector se vratio kući*, *Kod fotografa*, *Mala kronika*; Dušan Vukotić i *Koncert za mašinsku pušku*, *Surogat*; Borivoj Dovniković i *Znatiželja*; Zlatko Bourek i *Bećarac*; Nedeljko Dragić i *Idu dani*, *Dnevnik*, *Slike iz sjećanja*; Zdenko Gašparović i *Satiemania*. (Redosled proizvoljan).

B) Emile Rexnard i *Theatre optique*; J. S. Blackot i *Humorous Phases of Funny Faces*; W. Mc Cay i *Little Nemo*, *The Sinking of Lusitania* i *The Flying House*; braća Fleischer i serije *Betty Boop* i *Popeye the Sailor*; W. Disney i *Steamboat Willie*; A. Alexeieff i *Une nuit sur le mon chauve*; Tex Avery i ceo njegov opus; W.

Borowczyk i *Le theatre de M. et Mme Kabal* i *Les jeux des anges*; N. McLaren i ceo njegov opus; W. Vinton i *Closed Mondays*; onda svakako animacijski dometi u igranim strukturama: - *King Kong* Schoedsacka i Coopera, 2001 Kubricka, *Star Wars* Lucasa i E.T. Spielberga.

Uporedo s estetikom kinematografske animacije i igranog filma posebnu pažnju ste posvećivali izučavanju dokumentarnog filma. Navedite ličnosti i dela koja su po Vašem mišljenju dala najveći doprinos razvoju jugoslovenskog dokumentarnog filma i njegovom evropskom prestižu? Koje su ličnosti odredile najveće domete našeg dokumentarnog filma?

Dokumentarnim filmom, za razliku od ostalih teoretičara, bavio sam se u “negativnom” smislu, dokazujući da je besmislena deoba na “igranu” i “dokumentarnu” strukturu. U tom smislu, izdvajanje – za ovu priliku – najznačajnijih jugoslovenskih dokumentaraca i dokumentarista, treba obaviti isključivo kao želju da se udovolji uslovnostima ankete.

Škanata i *Ratniče, voljno*, *Uljez* i *Prvi padež-čovjek*; Gilić i *Ljubav*, *Dan više*; Sremec i *Ljudi na točkovima*; Nikolić i *Prozor*; Golik i *Od 3 do 22*; Gluščević i *Ljudi s Neretve*; Žilnik i *Crni film*; Makavejev i *Parada*; Franček Rudolf i *Ritam dela*; Karpo Godina i *Zdravi ljudi za razonodu*; Ilić i *Malj*. (Redosled proizvoljan).

MUNITIĆ, Ranko – filmolog – rođen u Zagrebu 3. VI 1943. Od 1962 objavljuje filmske kritike, eseje i studije. Autor je brojnih problem-skih serija za programe Radio-Zagreba i Radio-Beograda o animaciji, dokumentarnom filmu, stripu, naučnoj fantastici, itd. Niz godina sarađuje u TV-emisijama posvećenim filmu: “Ekran na ekranu”, “Film danas”, “3, 2, 1” i dr. Samostalno ili u zajednici napisao više scenari-

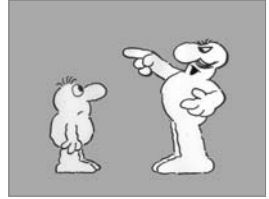
ija za animirane filmove: *Mala sirena*, *Rampa*, *Vrijeme vampira*, *Pauk*, *Povratak Starog Mačka*, *Gladni kralj*, *Tupko* i dr. Stalni je dopisnik biltena Međunarodnog udruženja animatora (ASIFA) i njegov predsjednik Komisije za izdavačku delatnot. Od 1978. godine sudeluje u organizaciji Svetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu. Česti je član žirija i



selekcionihi komisija međunarodnih festivala: Mamaja, 1968; Linc, 1977, 1979; Krakov, 1977, 1978, 1979; Anesi, 1981; Varna, 1981. Radovi su mu objavljivani u domaćim i stranim publikacijama: *20 godina jugoslovenskog filma*, Beograd, 1965; *Il film d'animazione in Europa*, Abano Terme, 1970; *Art in Movement*, London, 1970; *Design in Yugoslavia*, Ljubljana, 1970; *Cinema 70*, Bukurešt, 1971; *Prvi sajam naučne fantastike*, Zagreb, 1972; *Documentarie et dessign anime yougoslave*, Pariz, 1975; *Incontro con il cinema jugoslavo*, Napulj, 1975; *Rat, revolucija, ekran*, Zagreb, 1975; *Jugoslovenski hudožestveni, dokumentalni i muljtiplikacioni film*, Moskva, 1977; *Animazionsfilm sozialistischer Lander*, Berlin, 1978; *Film, kritika, publicistika*, Beograd, 1979; *La semiotica nei Paesi slavi*, Milano, 1979; *Knjiga o filmu*, Zagreb, 1979; *Film*, Ljubljana, 1980; *Zagreb 25*, Milano, 1981. godine. Munitićeve knjige o filmu i stripu predstavljaju impozantnu bibliografiju: *Jean Vigo*, Ljubljana, 1970; *Fantastika na ekranu*, I-II, Beograd, 1971-73; *O animaciji*, Beograd, 1973; *Strip – deveta umetnost*, Beograd, 1975; *O dokumentarnom filmu*, Beograd-Zagreb, 1975; *Dežela animiranih čudev*, Ljubljana, 1976; *Te slatke filmske laži*, Beograd, 1977; *Filmske zvrsti in žanri*, Ljubljana, 1977; *Zagrebački krug crtalog filma I-III*, Zagreb, 1978; *Kinematografska animacija u Jugoslaviji*, Beograd, 1979; *Jugoslovenski filmski slučaj*, Split, 1980; *Dokumentarni film – da ili ne?*, Beograd, 1982; *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Beograd-Zagreb, 1982; *Tucanje dinosaurusu*, 1984; *Pavle Vujisić*, Niš, 1985; *Alisa na putu kroz podzemlje i svemir*, Gornji Milanovac, 1986; *Oliviera Marković*, Niš, 1988; *Janez Vrhovec*, Niš, 1989; *Rade Msrković*, Niš, 1990; *Čudovišta koja smo voleli*, I-II, 1990; *Kvadrati svetog vremena*,

1990; *Crna i bela utopija* i *Tvorenje mitova*. Ranko Munitić slovi kao jedan od naših najboljih poznavalaca estetike kinematografske animacije i savremenog filma u nas i u svetu. Njegov estetički i popularizatorski angažman u širenju prostora filmske kulture delo je ličnosti izuzetne i razuđene filmske erudicije i znanja o filmu. Umro u Beogradu 2010.

Radoslav Lazić, *RASPRAVA O FILMSKOJ REŽIJI*, JU FILM DANAS, Beograd, Kultura, 1991, str. 115-117.



Dodatak



Majstori Cartoonlanda

Po svemu sudeći Jugoslavija je, posle SAD, najpoznatija zemlja u kojoj se neguje umetnost oživljenog crteža.

Malo je čitalaca koji ne poznaju barem u grubim crtama, nastanak, razvoj i afirmaciju “Zagreb filma” (prvobitno “Duga-filma”). Onima, manje informisanim, delovi razgovora koji slede pružiće neka od osnovnih objašnjenja u tom pogledu. razgovarali smo sa dvojicom, u ovom trenutku najistaknutijih predstavnika te čuvene “Zagrebačke škole crtanog filma” – Nedeljkom Dragićem i Borivojem Dovnikovićem, kao i sa jednim od ređih poslenika na sličnom zadatku iz Beograda – snimateljem i rediteljem Nikolom Majdakom.

Krotitelj divljih konja, prvi film N. Dragića, svojim kaligrafskim preciznošću ali i posebnom slobodom u animaciji, upozorio je na izvanrednog grafičara i animatora, ali je tek film *Možda diogen* otkrio realne dimenzije Dragićevog talenta, koji se zatim efektno potvrdio remek-delom *Idu dani*. Film *Tup-tup* bio je predah do novog remek-dela, zvanog *Dnevnik*. Neki kritičari ovaj epitet tom filmu osporavaju zbog navodne elektičnosti i uticaja američkog grafičara Soula Štajnberga, ali je očigledno da je taj uticaj (koji autor i ne krije) apsorbovan spontano i izvanrednim postupkom pretaljen u nove vrednosti.

Borivoj Dovniković se razvijao postupnije od svog eruptivnog kolege, i odmerenim ali sigurnim koracima dospelo je do takvih

rezultata kakvi su, njegovi nesumnjivo najbolji filmovi, *Znatiželja* i *Putnik drugog razreda*, koji su ujedno među najboljima u “Zagrebu-filmu”. Svoju vrsnu ruku karikaturiste, sa izuzetnim smislom za ostvarivanje plastičnih efekata redukovanim crtežom, on je u području animacije plemenio novim iskustvima da bi nam ostavio animirane majstorije čuvene po ekonomičnoj grafici i decentnom humoru.

Nikola Majdak je jedan od onih izuzetnih i retkih univerzalno obarenih stvaralaca, upućenih pre svega u tehničke tajne medija. Kao snimatelj bio je “desna ruka” mnogih reditelja, koji bez njegovog udela možda i ne bi stekli afirmaciju, a njegov učinak na ohrabrivanju početnika u domenu dokumentarnog i animiranog filma posebno je značajan. Kada je stekao dovoljno iskustva ohrabrio je i sebe da okuša sreću sa režijom i već prvi rezultati pružili su dokaze o njegovom talentu i u ovom području. Njegova *Enciklopedija krvnika*, ubedljivo svedoči o specifičnosti i izuzetnosti tog rediteljskog nadahnuća, koje još uvek u javnosti nije dovoljno verifikovano. Ali Majdak ne bi bio ono što je ako bi zbog toga posustao na tako dobro započetom putu rediteljske afirmacije, a u stvaralačkoj sprezi, za sada nerazrušivoj, sa izvrsnim grafičarem Duškom Petričićem.

SINEAST, Sarajevo, 1975, 17.

Nikola STOJANOVIĆ

Dobročudnost violencija

Razgovor sa Borivojem Dovnikovićem

Rodio sam se 1930. u Osijeku. Školu sam učio u Osijeku, Beogradu i Požarevcu. Kad se rat završio vratio sam se u Osijek. Tu sam završio srednju školu i 1949. otišao u Zagreb s namjerom da studiram likovnu akademiju. Međutim istovremeno sam ušao u "Kerempuh" kao karikaturist. Odmah, slijedeće godine pokušali smo s nekim crtanim filmom. Akademiju sam napustio, a upisao sam pravo, pro-forme, radi odlaganja vojske.

Filmovi?

Prvi je bio *Lutkica*, jedno od onih mačića koja se bacaju u vodu. Zatim, *Bez naslova*, *Ceremonija*, *Kostimirani randevu*, *Krek*, *Znatiželja*, *Ljubitelji cvijeća*, *Putnik drugog razreda*. To su oni važniji, autorski.

Šta Vas je vezalo za karikaturu?

Crtam od svoje treće godine. Olovka u ruci i ništa više. Čim sam otišao u Zagreb, znao sam da će me vezati štampa. Otisnuti, štampani papir, svojim mirisom, dovodio me do ludila. Normalno je bilo da sam otišao Fadilu Hadžiću u "Kerempuh" i ponudio se.

Kada ste objavili prvu karikaturu?

Prvu karikaturu objavio sam 1949, u jesen. U to vrijeme imali smo štampane biltene u kojima su tretirani aktuelni događaji i

preko kojih smo bili upućivani šta da kritikujemo. Urednik biltena bio je sekretar redakcije. Ja sam, onako nadobudan, donio četrdeset ideja. On je odabrao tri i... nije objavio ni jednu. Bio sam razočaran, ali atmosfera u redakciji, entuzijazam, učinili su da to prebolim. Međutim, već tamo je bio Valter Nojgebauer. On je pokrenuo inicijativu za crtani film.

Gdje je on danas?

U Zapadnoj Njemačkoj, živi u Minhenu. Kako sam ja još iz školskih, predratnih dana bio zaražen stripom, meni je bilo sasvim normalno da se priključim toj školi za crtani film. Priključio nas se svega nekoliko, drugi karikaturisti to nisu željeli. To je za njih bilo preludo, prevelika avantura.

Kakav je bio Vaš odnos prije toga prema filmu uopšte?

Volio sam film. Kao izražajno sredstvo bio mi je vrlo blizak. No interesantno je da prije rata moj otac nije poštovao kino. On ga do svoje smrti nije cijenio. To su za njega bile "lagarije", jednostavno nije prihvatio taj medij. Pa ni meni nije davao da idem u kino. Zato dok sam bio mali morao sam da se iskradam ili ilegalno odlazim u kino. Pamtim nekoliko vesterna, a posebno mi se urezao u sjećanje jedan film o Isusu Hristu. Film je bio nijem, dijalozi su bili ispisivani, ali je bio ozvučen šumovima. Pored toga, svaka sekvenca bila je tonirana u drugoj boji. Početak, njegovo rođenje bilo je žuto, noć je bila u plavom, i to je za mene, kao osnovca, bilo strašno impresivno.

Da li ste se i nešto iz oponiranja prema ocu vezali za tu umjetnost?

Ne, bilo je normalno da ja kao predstavnik "nove generacije" reagujem tako. A s druge strane, crtanje me je prosto progonilo i bio sam srećan da dođem u jednu takvu sredinu, u "Kerem-

puh”, gdje se počelo sa karikaturama, pa ilustracijama u drugim listovima i najzad sa crtanim filmom. Bio sam odgojen, naravno, na Dizniju, Mikiju, Popaju, i sad je došao trenutak da se ja time bavim! A neki su gledali s podsmijehom, na primjer novi kolega karikaturista Rajzinger: “Ma, hajde, to je smiješno, gdje ćete vi napraviti crtani film?”

Rajzinger nije ušao u produkciju crtanog filma?

Ušao je kasnije kao scenograf. Od karikaturista u to vrijeme priključili su se samo Norbert Nojgebauer, pokojni Vlado Delač i ja. Kasnije, u pola posla rada na *Velikom mitingu* priključio se Ico Voljevica. I niko više! Nisu došli ni Vukotić, ni Rajzinger, ni Kušanić. Izgledalo im je – eto, djeca se igraju. Mi smo kanili taj film načiniti za tri mjeseca, ali, naravno, pošto se tu ujedno savladavala abeceda, trajalo je mnogo duže. Jedino što smo dobili kao ispomoć bila je jedna knjiga za amatere kako se pravi crtani film, koju nam je iz Amerike poslao Luj Adamič. Nojgebauerovo izvjesno iskustvo nije nam mnogo pomoglo. Sjećam se da nismo dobro znali ni sistem ekstrema. Radili smo tako da smo počinjali od prvog crteža i njemu nadodavali sljedeći, nije se znalo gdje će se to završiti. Onda je Delač, koji je bio boem, iz lijenosti pomakao dva crteža na pultu i stavio ih jedan preko drugog. Tako smo dobili ekstreme, a između njih se moglo dopunjavati fazama. Kada smo završili *Veliki miting*, nakon godinu dana, već smo stvorili nomenklaturu. Nojgebauerovi su uveli “stilštant”, a to je figura, odnosno crtež “koji stoji” da bi se mogao snimiti sa više kvadrata. Zatim, uveden je izraz za crtače koji pokrivaju bojom – “dekeri”. I tako dalje.

Koliko vas je ukupno radilo na tom prvom filmu?

Nas trojica i još nekoliko mladih crtača, koji su radili kao faze-

ri. Ovaj film uradili smo u prostorijama redakcije, a snimljen je u prostorijama “Duga-filma”. Za kamerom je bio Frano Vodopivec. U međuvremenu, kada je dekretom bio osnovan “Duga-film” Fadil Hadžić je napustio redakciju “Kerempuha” i postavljen je za direktora ovog preduzeća. Nakon godinu dana preduzeće je rasformirano, opet dekretom ministarstva, kao stvar koja predstavlja priličan luksuz. Međutim, Fadil Hadžić nas je povremeno okupljao da bi nam davao moralne injekcije, da moramo izdržati, da će naše ime biti zlatnim slovima ispisivano na stranicama istorije jugoslovenskog filma... No, ja sam u tom trenutku otišao u vojsku. Jedna grupa “nepomirljivih”, među kojima su bili Kostelac, Jutriša, Marks, Kolar, nastavila je da radi u privatnoj sobi, u stanu Kostelca. Iz toga je nastao studio “Zagreb-filma”. Paralelno je “Interpublic” otvorio svoj prvi studio koji je vodio Valter Nojgebauer. Po povratku iz vojske ja sam se priključio ovom odeljenju, ali zbog izvjesnih nesporazuma i privatiziranih odnosa, ja sam sve napustio i vratio se u štampu. Tek 1958, na nagovor Vukotića, ja sam se vratio crtanom filmu.

Sjećam se tog perioda. Bilo mi je čudno da Vi niste među crtačima!

Nisam izdržao da dva puta budem pionir, da nanovo počinjem od samog početka. Jer film koji smo bili stvorili, *Veliki miting*, ni u kom slučaju nije bio loš. To treba vidjeti, mislim danas postoji još samo jedna kopija.

Gledao sam film svojevremeno i znam da je to bio događaj o kome se pričalo. Između ostalog i zbog toga što je u pitanju bio politički film.

Da, tretiran je problem informbirovskih insinuacija na našu zemlju. Kad sam se ja vratio u “Zagreb-film” oni su već bili u zamahu. Bio je napravljen *Veliki strah*, zatim *Krava na mjesecu*,

a upravo je Vud (Dušan Vukotić) završavao *Osvetnika* sa Borisom Kolarom. Onda je Kolar otišao u vojsku, pa je Vud nastavio sam. Do tada Vud nije crtao, pa je ovdje preuzeo djelimično figure od Kolara. Tek u *Pikolu* on je dao svoju animaciju. To je zapravo bio taj period kada je većina od nas samo crtala – Kolar, Grgić, ja.... Mi smo bili ili glavni crtači ili pomalo animatori, ali mada se podjela, preuzeta valjda u to vrijeme iz istočnih studija: režiser na jednoj strani, crtač na drugoj, animator na trećoj, ne plete se niko u tuđ posao. To je bila zabluda!... Tek početkom šezdesetih godina počela se razbijati ta zabluda. Otišli su Vrbanić, koji nije crtao, zatim izvjesni Mrkšić i slični. Jer u to vrijeme napravljeno je i mnogo groznih filmova, uz one vrhunske. gotovo da sredine i nije bilo. Kristl je u tom periodu činio čuda, on je bio najavangardniji. No tih godina smo uspjeli da startamo kao reditelji i mi nekadašnji crtači: Grgić, Zaninović, Kolar, Dragić, ja i ostali.

Interesantno je da se vremenski to savršeno poklapa sa buđenjem autorskog filma i u domenu igrane produkcije.

Apsolutno. Ljudi su samo počeli stvarati i scenarije. Meni je smiješno kada se sjetim da smo imali fond scenarija. Ja mogu pročitati neku ideju i reći – to je zgodno, ali to mene savršeno ne zanima! Zato se nakon toga puno počelo govoriti o zatvorenosti našeg kruga.

Ali to nije tačno. Mi smo puštali ljude da rade, ali ne da ja njemu radim ili da on meni radi... Jer autorski film nastaje u pravilu onda kada se u jednoj ličnosti objedine glavni realizatori. Naravno, ima izuzetaka, recimo – Mimica i Marks. Oni su predstavljali rijetko viđenu simbiozu, isto su mislili i sjedeli su po cijelu noć i radili. Ja mogu prihvatiti nečiju ideju, ali ja moram da je razradim i animiram – jer ja “glumim” preko svojih figura, živim preko njih...

Mimičini filmovi, ma koliko da su efektni, djeluju pomalo hladno!

Da, to je period filmova atmosfere i poruke, figura se u pravilu kreće kao karton. Mi karikaturisti imamo svoj način kako ćemo pokrenuti figuru, kako će ona da reagira...

I reditelj igranog filma mora da "animira" svoje glumce, počev od biranja do njihovog vođenja na sceni. Kod vas, autora crtanog filma pogotovo je to izraženo.

Crtani film se može nazvati totalnim filmom – u smislu autorstva, jer mogu sve sam da uradim, čak i da ga snimim, pa i da napišem muziku ako to znam da radim... Doduše to malo ko od nas zna da radi, a mislim da bi bilo idealno kada bi sami bili autori muzike.

Reditelji igranog filma zaista vam zavide zbog činjenice da možete sve da kontrolišete i izbjegnute kompromise.

Kada je Vud prešao na igrani film, sjećam se kako mu je bilo teško da se miri a kompromisima koji su u igranom filmu neizbježni. Kompromis do kompromisa! Tu skoro radio sam reklamne filmove sa živim glumcima i moram priznati da sam bio nesretan. Ovisite od toga da li će vas glumac shvatiti, da li ćete uspjeti da ga ubjedite... U crtanom filmu nema ubjeđivanja. Ja sam ovistan samo od svojih ličnih problema.

U igranom filmu problemi nisu vezani samo za glumce, već i za ostale saradnike, za organizaciju, borbu sa vremenom i količinom trake itd. Zar vi na crtanom filmu nemate rokove proizvodnje?

Da budem iskren – ja potpišem ugovor na određeni rok, a film radim dokle god meni odgovara. Recimo, Dragić je pravi fa-

natik posla. Ali u određenom trenutku on osjeti potrebu da načini predah, da sve preispita. Onda je u stanju da sve podere i da počne iznova. On ima prava na to, jer je totalni stvaralac!

Govorili smo o praktičnim prednostima u mediju crtanog filma. Međutim, teoretski gledano i igrani film posjeduje mogućnosti koje su ravne crtanom ili su bar približne. Naime, poznato je da su nijeme groteske a la Mak Senet prethodile crtanom geg-filmu!

Svakako, igrani film u tom obliku mnogo je uticao na crtani film. I danas utiče. Recimo, mene u određenoj mjeri inspiriše jedan Tati, mada mi on ne može nikada biti uzor u području crtanog filma. U načinu na koji ja doživljam njegov humor, osjećam nešto blisko, srodno...

Interesuje nas Vaš rediteljski postupak, u kojoj formi prelazite na realizaciju filma – preko klasične knjige snimanja ili bez nje?

Više sam sklon klasičnom načinu rada. Međutim za *Putnika drugog razreda* nisam imao klasičnu knjigu snimanja, već samo scenario. Ali dok pišem, ja već vidim i slike svog filma. Suviše pedantan klasični način rada može mnogo da oduzme spontanosti filma, jer se stvari iz faze u fazu ponavljaju. Iz scenarija ja odmah idem u rad, dok sam svjež, nadahnut. Međutim, Dragić nema čak ni scenario! Mi to možemo da radimo jer smo ujedno i animatori, inače bi morali da osim knjige snimanja radimo i takozvanu “lej aut” razradu, sa precizno razrađenim planovima i mizanscenom po pojedinim scenama. Ja takođe sve rjeđe radim probe. Nekada su se u pravilu radile takozvane “probe olovke” – faze pokreta iscrtaju se olovkom i onda snime. Rutina je učinila to da ja već znam otprilike šta će biti, bar 90 procenata. Onda se više isplati da ne radim probe, već da eventualne greške ispravim snimajući cijelu scenu ponovo sa

cel-a, dakle nanovo iskopiranu na cel-folije. Mlađi realizatori i početnici naravno ne mogu bez probe. Na drugoj strani, Grgić je stekao već izuzetnu rutinu koja mu pomaže u pozitivnom smislu i on je jedan od najboljih animatora naše škole.

Odakle crpete ideje za filmove, od čega krećete? Žak Tati kaže da kod njega to obično počinje iz činjenice da je on veoma strpljiv i da voli da posmatra oko sebe, u situacijama kad sjedi "besposlen" ili nešto čeka.

Ja ipak pišem scenario i razrađujem karaktere, scene, formiram ih i predviđam. Dragić, recimo, nema potrebe da to radi jer on stvara filmove stanja, atmosfere. Ja ipak pričam neku priču, mada sam prevazišao klasičnu priču sa zapletom i kružnom dramaturgijom. Ja sam maksimalno spontan dok pišem scenario, onda sam u "najsvežijem" stanju.

Vi ste u svom crtežu veoma dosledni svojoj karikaturi, a ona je rađena u veoma čisto stilizovanom, ali moglo bi se reći "realističkom" maniru. Imam utisak da u Vašoj uzlaznoj liniji "Znatiželja" predstavlja trenutak kada su se stil pričanja i stil vašeg crteža potpuno poklopili, a da je u "Putniku drugog razreda" došlo do pomjeranja u tom smislu što ste u crtežu ostali dosljedni sebi, a u načinu razvijanja priče da ste otišli korak dalje, razbijajući klasične dramaturške šeme i lišavajući se čak i poente koja je u "Znatiželji" bila ključ priče. Da li znate kuda Vas to dalje vodi?

Vidite, šezdesetih godina, možda i nešto ranije, u bježanju od Diznija otišlo se u stilizirani način crtanja i pričanja, i to možda u previše naglašenom smislu. Figure su postale hladne i bezlične, bila je važna poruka a figure su bile u službi poruke, ideje.

Bile su stilizovane do geometrije.

Tačno. A to je mene uvijek smetalo. A onda je došao period, zadnjih nekoliko godina, period ležernosti, bježanje od konstrukcije, vraćanja životu, jer ljudi sve više traže u crtanom filmu život, a ne samo ideju.

Vaš crtež ostaje i dalje konkretan, a ideje postaju sve apstraktnije.

Ja ne želim da izgubim karaktere. Vi po mojoj svakoj figuri možete znati kakav karakter ona predstavlja. Mene za sada ne zanima film atmosfere, čiste grafike, likovnosti, boje, zvuka... Interesovali su me prije svega karakteri.

Jedno prastaro pitanje: čemu film služi? Imate li neki svoj stvaralački kredo, želite li nešto filmom da poručite ili jednostavno da se poigrate?

I jedno i drugo! Veliko je zadovoljstvo i za reditelje igranog filma – da ono što je snimio sklopi i da to dobije neki svoj, novi život. Ovdje, kod nas je podignuto na još jednu potenciju – dobijam sintetizirani život, koji ne postoji niti je postojao. To je ono prvo zadovoljstvo – da sam stvorio novi život. zatim dolazi ono drugo – šta hoćemo reći. U tom smislu moj rad je najbolje objasnio Hlas. U početku je običan, da ne kažem mali čovjek, koji nije sklon violenciji, koji je dobroćudan. Kažu da su ti moji karakteri slika mog slavonskog karaktera. Elem taj karakter je u stalnom sukobu sa okolinom, koja po sili prirodnih i društvenih zakona nastupa agresivno u odnosu na takav karakter, od vlasti do susjeda i vlastite žene.

Tu ste Vi u svakom slučaju bliži Kitonu i Tatiju, nego Čaplinu koji je u periodu kratkog komičnog filma bio izrazito zao.

Da, zato ja ne pominjem Čaplina, iako je tehnički on superioran. A Tati, recimo, nikad nema zlih namjera... U svakom slučaju, ja još uvijek ostajem na toj “talasnoj dužini”, još uvijek nisam potrošio tu temu.

Izvinite, a od čega živite?

Pa, kao i sve moje kolege – dizajn, plakat, oglasi, reklama, karikatura, ilustracija.

Jeste li radili za strane producente?

Za sada samo preko “Zagreb-filma”. Nema namjeru da odem u inostranstvo, bar za sada. Ovdje se mnogo bolje osjećam.

Koliko ih je do sada iz “Zagreb-filma” otišlo u inostranstvo?

Prije svih otišao je Kristl. zatim, Gašparović, poslije Kristla možda najpotencijalniji stvaralac. On je u Holivudu, radi za Hana-Barberu. Grgić je u Kanadi i to je veliki gubitak za nas. Otišli su i neki mlađi. No, vjerujem da niko ne bi otišao iz “Zagreb-filma” da on pruža uslove jednog pravog, moćnog studija.

Uslove koji bi odgovarali ugledu Zagrebačke škole crtanog filma.

Nema uslova za kontinuirani, stalni rad. Studio ne može opstati samo od slobodnih, autorskih tema. A ako se radi previše naručenih, propagandnih, to guši autorsko stvaralaštvo.

Da li se još bavite karikaturom? Teško mi je da zaboravim da ste u svoje vrijeme bili jedan od vodećih karikaturista u nas.

Ni u kom slučaju ne bih želio da izjavim da više nisam karikaturista, ali moja aktivnost na tom planu znatno je smanjena, na žalost.

Vratimo se crtanom filmu. Da li u toku procesa izrade filma postoji mogućnost da neke prepreke i ograničenje uslova doprinesu i nekom neočekivanom, novom kvalitetu (što nije redak slučaj u radu na igranom filmu)?

Postoji! Zapravo te stvari su i dovele do modernog crtalog filma. Nedostatak finansijskih sredstva i tehnike, pa koji put čak i nesavršenosti crtača donelo je svježine crtanom filmu. Prevelika rutina, predobar crtač, u smislu strip-crtača, a to je imao Dizni, dovodi do perfekcije koja čovjeka može i da iritira. U modernom filmu sada je već normalno da linija titra. U *Putniku* ja sam recimo kolorirao sa prljavim bojama koje titraju. Kod Diznija se to nije moglo zamisliti. A savršenstvo na kraju vodi u sterilizaciju.

Vi crtate figure najprije na papiru?

Da, samo kod kopiranja koje se vrši na osnovu jednog prototipa više se ne obraća pažnja na procenat kao ranije. Oblik ne mora sasvim odgovarati prethodnom, bitna je spontanost crteža. Znači, neka vrsta aljkavosti donijela je svježinu o kojoj je riječ.

Da li je neko u "Zagreb-filmu" radio direktno na traku?

Dragić je radio za emisiju Miladinova, čini mi se *Slika do slike*.

I to je nastalo slučajno. Napravio je jedan dio normalno, pa mu se više nije dalo raditi i počeo je da se igra.

Nešto vrlo konkretno: čime se služite pri crtanu – perom, četkicom ili flomasterima koji su osvojili svijet?

Flomaster i malo lošiji papir! Hamer je smrt za mene. Flomaster i roto papir - to daje svježinu poteza. Inače, taj problem je za mene jako značajan, dugo me gnjavilo to, naročito ranije kad se oskudevalo u materijalu. Ja sam, na primjer, dugo radio kistom, jer mi je to ostalo od stripa. međutim, kist zarobi čovjeka i on postaje tvrd. Jedno vrijeme sam radio sa bambusom, to je divota – linija nije uvijek kontrolisana, koji put izleti, bude jača ako ga nagnete itd. Pero ne volim. Međutim Dragić radi isključivo perom. Znači, treba raditi onako kako čovjek osjeća. Međutim, problem nastaje kada kopisti treba da stupe u rad. Vi možete nacrtati na papiru kako vam najbolje odgovara, ali jedan dio efekta mora nestati. Pritom naglašavam da mi imamo izvanredne kopiste. Međutim, bilo bi izvanredno kada bi se nabavila “kseroks” mašina koja sa papira kopira na cel potpuno precizno, sa svim neravninama i detaljima. To je naš san. U svijetu se uveliko radi sa tom mašinom. Recimo, *Mačke iz visokog društva* rađene su tako – linija izgleda nedovršeno kao da je rađena olovkom. Kopisti samo intervenišu na određenim mjestima, u koloru i slično.

Šta zahtijevate od muzičkog montažera i od kompozitora?

Prije svega određenu atmosferu. Znači muzika ne treba da prati radnju mog filma niti da je podcrtava. Ne volim onaj period kada je u crtanom filmu svaki pokret bio potenciran efektima i muzikom, čovjek se osjeća nelagodno, kao da je vezan lan-

cima. Volim da se postigne atmosfera u određenoj sceni, kao u igranom filmu, sa ponekim akcentom.

Imate li primjedbi na domaću kritiku?

Imam načelnu primjedbu: premalo je stručnjaka, premalo je onih koji pomno prate naš rad i koji su pozvani da kažu kompetentnu riječ o njemu. Premalo je takvih s kojima bi se bar mogli i svadati, ukoliko bi smatrali da nisu u pravu.

Imate li želju da se oprobate u igranom filmu?

Povremeno. Ali vrlo snažno. Međutim, kontinuitet u ovom poslu, zauzetost i novi planovi sprečavaju me u tome da uzmem jedan potpuno nov zalet na jednom novom području. A, s druge strane, kako znam sa koliko je problema suočena ta vrsta produkcije, pravo da vam kažem, izgubim i volju!

SINEAST, Sarajevo, 27, 1975, 26-33.

Nikola STOJANOVIĆ

Iz crteža nastaje ideja

Susret sa Zdenkom Gašparovićem,
autorom *Satiemanije*

Prvi utisak: skroman i zbunjen, nepovjerljiv i suzdržan. Drugi: kompleksan, introvertan; bogat unutarnji život, izuzetan senzibilitet.

Nisam ga poznao ranije, ali kažu da se nije izmijenio nakon uspjeha na zagrebačkom festivalu.

Počeli se sa karikaturom?

Da. Objavljivao sam u "Vjesniku", "Telegramu", "Večernjem listu", "Paradoksu"...

Da li Vas je bavljenje karikaturom postepeno opredijelilo za rad na animaciji?

Ne. Crtani film me je zanimao odmah, od početka bavljenja karikaturom.

Željeli ste da budete slikar?

Ta želja mi se nije ostvarila, jer sam pao na prijemnom ispitu. Onda sam se odlučio za prava. Dogurao sam do apsoluta, a zatim se uključio u studio za crtani film "Zagreb-filma". Bilo je to 1957. godine. Radio sam kao fazer u *Čarobnim zvucima* Marksa i Vukotića, a godinu kasnije u Mimičinom *Samcu*, koji

će trijumfovati na festivalu u Veneciji. Po narudžbini Amerikanaca rađena je 1959. serija *Inspektor Sem Baset*, a zatim i naša verzija *Inspektor Maska*. Amerikancima su bili potrebni crtači i to je bio posao na kome se moglo učiti, a ja sam uzeo učešća u oba pomenuta projekta. Trebalo je da radim sa Kristlom u *Šagrinskoj koži*, ali je taj posao ipak dobio Grgić.

Kakvo je vaše mišljenje o Kristlu?

Izuzetan, pravi “enfant terrible”. Došao je odnekud iz Južne Amerike, načinio nekoliko izuzetnih filmova i otišao u Minhen, gdje mislim da i danas ima svoj studio za eksperimentalni film.

Kada ste radili svoj prvi samostalni film?

Početak šezdesetih radio sam *Kišobran*, a zatim *Pasiji život*, jedini koji smatram značajnim iz tog perioda, pred odlazak u Ameriku i Australiju.

Zašto ste otišli?

Radoznalost. A situacija u “Zagreb-filmu” nije bila baš ružičasta tih godina (1966/67). Izvan “Zagreb-filma” radio sam sa Ranitovićem $1+1=3$ za “Viba film” i “Atlantik” iz Ciriha) i dobio nagradu u Kanu, 1967.

Kuda Vas je odveo put?

Najprije u Vankuver, Kanada. Radio sam u jednom manje poznatom studiju godinu dana, pa sam angažovan kod Hana-Barbere u Los Angelesu. U tom ogromnom studiju bila je okupljena prava “legija stranaca” od crtača iz svih krajeva svijeta.

Bilo je stotinjak animatora. Radili smo serije za televiziju. Bio je to u ono vrijeme najveći studio u SAD.

Kako je tekao radni proces u tom studiju?

Hana i Barbera ne crtaju, nisu nikad ni bili crtači. Barbera radi na scenarijima. Kreaciju obavlja mala ekipa dizajnera, predvođena sa dva Japanca, a onda specijalizovani ljudi rade knjigu snimanja. Animatori su radili u grupama od po pet ljudi, koje su nadgledali šefovi animatora. Ovi su obično poticali iz Diznjevih studija.

1971. ste se vratili?

Da. Pokojni Matko me je zvao i započeo sam rad na nekoj seriji, ali je zapelo i onda sam otišao u Australiju, 1972. U Sidneju sam opet radio u studiju Hana-Barbera. Eto, do kojih su razmjera razvili posao, a u svoje vrijeme bili su izbačeni iz studija MGM. U Australiji sam ostao sedam-osam mjeseci, pa sam se opet vratio u Vankuver, u Kanadu. U Vankuveru sam napravio jedan filmić za sebe – *Cvijet*, poslao sam materijal Ranitoviću, koji je to snimio i sinhronizovao. Inače tu sam radio neko vrijeme na seriji *Mačak Fric II*, koju je Bob Tejlör preuzeo od Ralfa Bakše. Onda sam u Montrealu radio za Halas-Bačelor firmu, pa se 1974. vratio u Zagreb, na kratko. Opet sam otišao u Montreal i kratko vrijeme proveo u prijatnoj saradnji sa Žerijem Potertonom. Imao je fini studio u kome smo radili polusatne filmove za televiziju. Radili smo punu animaciju, teške stvari i – bankrotirali. Onda me Grgić pozvao da radim na *Baltazaru* i došao sam u Zagreb. Tada sam započeo i rad na *Satiemaniji*, mom prvom, u punom smislu riječi, samostalnom projektu. Pitao sam se – dokle ovako, dokle odgađanja.

Očigledno je sadejstvo animirane slike i muzike Erika Satija (Eric Satie, 1886-1925). Odakle potiče?

U stvari, muzika je vodila dramaturgiju, štimung i atmosferu. Slučajno sam otkrio tu muziku, kada sam u Kanadi kupio njegovu ploču iako sam već bio čitao o ovom modernom kompozitoru. Još u Zagrebu, ranije, čuo sam za njegovu saradnju sa Pikasoom i Koktoom, a ja sam bio zaljubljen u slikarstvo i u muziku. Dugo je i sporo sazrevala u meni ideja da načinim film na tu muziku, okružen skepsom sredine, pogotovo što sam najveći dio posla – ekstreme – sam crtao. Nije se radilo na tradicionalan način, tako da mi je u finišu pomagala mala ekipa, pet animatora. A u filmu su korišćene kombinovane tehnike animacije. Marks mi je dosta pomagao. Sa prekidima ovaj film sam radio oko tri godine.

Da li ste se “ispomagali” fotografskim ili rir-tehnikama za studije ženskog tijela u različitim fazama pokreta?

Ne, nisam koristio rir. To je radio, recimo, Karpinter u *Treptajima oka*, koji su viđeni na ovom festivalu, koristeći takozvani “rotoskop”. Meni su pomogli moj dotadašnji rad i životno iskustvo u savladavanju ovog filma. Diznijev animator, šef u studiju Hana-Barbera, upućivao me je u finese, koje se u “Zagrebfilmu” ne rade.

Kako ste tehnički sprovedi sinhronizovanje muzike sa slikom?

Prije svega, muzika mi je “ušla u uho”. Za važnije ritmičke sekvence imao sam fonogram i strogo se držao svakog takta, a lirske pasaže tretirao sam slobodnije.

Šumove ste veoma malo koristili?

Šumova ima samo na početku i na kraju. Pod špicom se čuje lokomotiva i pas koji urlikne – u tome je sav film!

Zašto se na početku filma ljudski likovi javljaju u životinjskim oblicima?

To je moja sklonost za pse, još od “Psećeg života”.

Ali su ženski likovi uglavnom rađeni suptilno.

Da, suprotstavljao sam svijet obilja i pohote sa svijetom usamljenih žena. Nastojao sam da kontrapunktiram ideju, sliku i muziku, i da iz toga svako za sebe izlučuje poruku.

Da li ćete nastaviti istraživanja u sličnom smjeru?

Volio bih da radim na muziku Ofenbaha *Hofmanove priče*. Rad na ovom načelu veoma me zanima, to je igra... Iz crteža nastaje ideja.

Šta mislite o instituciji festivala i nagradama?

Mislim da je sve to korisno, ne zato što sam ja nagrađen, već zbog mogućnosti uvida i konfrontiranja koja stvaraju festivali.

Šta mislite o novim tehnikama u animaciji?

Nalazim da su sjajni svi ti prodori u nove načine grafičke obrade i korišćenja raznih materijala i podloga, ali ja ostajem na crtežu. Čistom, ali likovno obogaćenom, usmjerenom slikarstvu, koje je moja trajna ljubav.

Recite nešto o sebi?

Rođen sam prije četrdesetak godina u Pakracu, ali sam najveći dio života proveo u Somboru, gdje i danas živim sa majkom.

SINEAST, Sarajevo, 40-41, 1978, 151-152.

Nikola STOJANOVIĆ

Skica za portret SLAVODOBITNIKA Rastko Ćirić*

Zove se Rastko Ćirić.

Začudo, uprkos uvrnutom poslu kojim se bavi u vidu zanata i kreacije, nema nikakvih uvrnutih nadimaka. Barem ja nisam čuo, a znam čoveka dosta dugo.

Uostalom, evo njegove autobiografije:

“Rođen 1955. u znaku Blizanaca. Na samom početku svoje karijere, i samo tada, pripadao najmlađoj generaciji beogradskih grafičara. Naočare počeo da nosi u prvim razredima osnovne škole. Dogurao je do minus dvanaest i od tada je stalno u minusu.

Ovakvim i još većim glupostima bavi se već 35 godina.

Fioke su mu pune takvih nekorisnih stvari.

Ko ga ne zna skupo bi ga platilo, što reče njegova žena”.

(Štampano u knjizi *Krckalica za ping-pong loptice i drugi nekorisni predmeti*, izdanje “Prometej”, Novi Sad, i “Balkan publik”, Beograd, 1998).

Rastko ima jedan važan anatomske beleg: vrh njegovog uha je zašiljen kao kod Petra Pana. Da li je to slučajno - naravno da nije: čovek je legitimni sledbenik sveta bajke, fantazije i imaginacije, a oblik uha je samo genetski sertifikat te činjenice. Na sreću, sledbenik se i razlikuje od svog duhovnog pretka, jer odbacuje njegovu “tamnu stranu”: niti je zao, niti agresivan, niti osvetoljubiv. On voli podjednako i Vendi, i Zvončicu, i Kapetana Kuka, čak i njegovog smrtnog neprijatelja Krokodila. naročito njega.

* Tekst povodom festivala animiranog filma u Čačku 1999. (“Yu film danas” 53/1999)

Rastko je model blagorodnog maštovnjaka i dobrostivog jurodiva, autentično poniklog sa ovog tla. Talenat i čovekoljublje jedina su moneta kojom raspolaže. O tome najsugestivnije svedoči njegov opus od deset animiranih filmova, nastalih u periodu od 1982. do 1999.

Odlazi cirkus (1982), šestominutni omaž plemenitoj umetnosti klovnova i akrobata, nastao na reči i muziku Đorđa Balaševića, objavio je animatorski genije Rastka Ćirića na najfiniji mogući način. Ćirić nije ilustrovao Balaševićevu sentimentalnu baladu, već joj je utkao emotivni supstrat kroz maštovitu likovnu nadgradnju, sa čitavim nizom prefinjenih geg-doskočica u baster-kitonovskom komičnom ključu. Karikaturalni crtež, prožet op-artovskim aplikacijama, transformiše se i prilagođava muzičkoj osnovi kroz sofisticirane transmutacije oblika, boja i animacijsko-grafičkih detalja. Smerno remek-delo.

Smernost resi pojavu i nastup ovog umetnika, barem na prvi pogled. Odgonetanje poslednje rečenice iz njegove (auto)biografije – “ko ga ne zna skupo bi ga platio” – vodi nas do zaključka da u njemu počiva latentna agresivnost, ali isključivo umetničke i estetske prirode. On je agresivno maštovit i detinje zaigran u svojim misaonim spekulacijama i grafičkim manipulacijama sa stvarnošću, kao subjektivnim prividom mogućih činjenica.

Nakon dva animacijska intermeca, jednominutne antiratne poruke *Stop* (1983) i jednoipominutne narudžbe povodom Olimpijade u Los Anđelesu *Nije važno pobediti* (1984), u kojima se naslućuje tendencija oslobađanja crta od “realizma” karikaturalne figure u korist grafičke redukcije i svođenja crteža na elementarne komponente – siluetu i liniju u napetoj ritmičkoj vibraciji, on radi osmominutni *Tango ragtime* (1985), u kome ova tendencija trijumfuje u nadrealnoj optičkoj igri s timom regtajm-muzike. Korak dalje u ovoj tendenciji predstavlja remek-delo od grafički redukovane animacije u muzičkom spot-portretu Laze Ristovskog *Svetlost u A-duru* (1995, četiri i po minuta); varijacija donkihotovske figure,

u svođenju na dve krivulje (konj), jedan krug (štit) i jednu pravu liniju (koplje), pikasovski ingeniozno razara iluziju stvarnosti u ime afirmisanja njene perceptivno-ritmičke suštine.

Vavilonska kula (1988, četiri i po minuta, produkciono gostovanje u "Zagreb filmu") fascinira artikulacionom briljancem i ideativnom enigmom; ova "parabola o besmrtnosti i beskonačnosti" dramaturgijom peščanog časovnika relativizira prostor i vreme, izjednačavajući pojmove "gore" i "dole", "prošlost" i "budućnost", i transcendentirajući ih na ničeovskom principu "večnog vraćanja".

Kao odgovor na ovaj filozofemični izazov stiže prizemljeni junak *Prtko* (1993, dva i po minuta) u filmu koji predstavlja šaljivi intermeco i ekološku sprdalicu, sa blasfemično-skatološkim motivom: ispostavlja se, naime, da je mali, bezazleni Prtko u stvari veliki, bezobrazni usranko.

Filmom *Ale i bauci* (1989, devet minuta) Ćirić ulazi u zavodljivo područje paralelnih svetova mitologije i legende, zasnovanih na narodnom predanju i na kolektivnom nesvesnom. Ovaj "leksikon neobičnih stvorenja sa Balkana" vodi direktno ka poeziji nadrealnog i apсурdnog, koju će ovaj autor u potpunosti definisati i briljantno afirmisati u filmu *Nevidljive i slabo vidljive životinjske vrste* (1988, četiri minuta i četrdeset sekundi). Ovaj film je dvostruki laureat čačanskog festivala; pripala mu je nagrada za režiju i Gran pri festivala za najbolji film u celini. Žiri je u obrazloženju naglasio da Rastko Ćirić minimalističkim rediteljskim i animacijskim sredstvima gradi sublimnu filmsko-poetsku strukturu, zasnovanu na maštovitoj kreaciji jednog fluidnog i onostranog univerzuma. Ljudski strah od nepoznatog i otpor prema svemu drugačijem, koji još uvek, na izmaku dvadesetog stoleća, dominiraju ljudskom psihom, prelomljeni su u ovom filmu kriz diskretnu optiku blagorodnog i okrepljujućeg Ćirićevog humornog poigravanja. Ćirićevu biografiju sasvim logički zaokružuje jednominutni film *Poštovana deco* (1990), animirana špica za TV seriju, na tekst Duška Radovića; stilom animacijskog poigravanja autor se vratio

lepoti dečje bezazlenosti iz filma *Odlazi cirkus*, a kongenijalna saradnja sa Duškom Radovićem upućuje na odgonetku tajne: i jedan i drugi sačuvali su u sebi dete, “zato će ostati večni” (da parafraziram Petera Handkea, koji je tako definisao neprolaznu umetnost velikog Getea).

SINEAST, Sarajevo, 40/41, 1978, 81-83.

Internacionalist iz Slavonije

Razgovor sa Nedeljkom Dragićem

Ja me znam puno o teoriji filma, niti me to posebno zanima. Ali naučio sam onoliko koliko je meni trebalo. Po meni – film je trganje od zaborava, otimanje od zaborava... On fiksira neponovljive uspomene i to ga čini fantastičnim, čarobnim medijem, koji nam t jedini omogućava. Tu on prevazilazi literaturu, pa i muziku, koja je jedna misteriozna, neshvaćena, neobjašnjena umjetnost... Svaka umjetnost je sjajna na svoj način, ali tu čaroliju ne posjeduje ni jedna druga. Tako prkosi vremenu i zaboravu. A vrijeme je takođe misteriozan, filozofski teško objašnjiv fenomen. Još nismo dovoljno svjesni mogućnosti filma u tom smislu.

Postoje tumačenja, međutim, koja tvrde da ta uslovljenost vremenom čini načelno film elementarnom umjetnošću. Lično mislim da je to potpuno pogrešno. Film se kao moderna, temperamentna umjetnost inspiriše savremenosti, ali kada autentično registruje duh vremena i mode – tu njegovu prednost kategorišu kao indikaciju efemernosti. Efemerna može biti samo kreacija.

Tačno. Efemerna može biti samo umjetnička kreacija i transformacija. Da li je ikome danas važno što je Čaplin imao frak, policilinder, brčići i velike cipele, rekvizite koji u nastali u određenom vremenu? Za mene su još uvijek najbolje komedije nastale dvadesetih i tridesetih godina. I to u smislu umjetničkih mogućnosti, otkrivanja i bilježenja, kao umjetnička nadograd-

nja jednog života. Pitanje kreacije je primarno. Imali smo u povijesti na hiljade slikara. Ali danas znamo samo za one koji su znali prevazići svakodnevnost, banalnost i mediokritetstvo, ono što je usputno i što podilazi tekućem životu. A to što su oni posjedovali nikakvom školom se ne može naučiti. Oni su imali na umu nešto više, nekakve ideale vjerovatno, jer su htjeli da na tradiciji, na onom što su naučili, nadograde nešto više, da stvore doživljaj koji će ponuditi drugome, što je apsolutno humano.

Kakvi su recimo tvoji porivi, kao već formiranog i afirmisanog umjetnika – da nekom saopštiš ili da sebe izraziš?

Građanski shvaćeno – možda ja želim da sebe izdvojim kroz svoj rad. Međutim, gledano kroz prizmu ideala koji me vezuje za umjetnost, ja u toj umjetnosti želim raditi samo ono što se može značiti nadogradnju tradicije koju sam ja naslijedio. Da dodam makar jedan mali kamenčić na to. Ne kažem da je to dobro, možda nisam u pravu u apsolutnom smislu. Na primer, ja se ne interesiram za novac, spreman sam na određene žrtve. Može se to nazvati strašću ili psihičkom deformacijom, ali to je stimulans koji me uznemirava i čini da izdržim na tom poslu. Nikada ne bih radio animirani film samo zbog novca. To je mukotrpan posao. Ali privlači me ta čarolija da napravim nešto što je samo moje. Smatram da su umjetnici privilegovani ljudi, bogom dani, kako se to kaže. Sretni su ljudi kojima je dana šansa da nešto načine u tom veljelepnom području koje se zove umjetnost.

Međutim, oni su na neki način paraziti društva. Oni ne proizvode dobra koja se mogu koristiti na funkcionalan način...

Slažem se, ali ću ti odmah navesti ko su sve paraziti društva: meni ne treba auto, ne treba stan, meni ne treba zavjesa na pro-

zoru... Treba mi samo jedna špilja, jedna šuma, jedna planina i poljoprivreda, par zrna žita. Čovjek samo mora jesti. Dakle, svi radnici u automobilske industriji su paraziti takođe...

A da ne govorimo o administraciji i ostalima... Znači, umjetnici su najmanji u velikom broju paraziti koji nas okružuju. Dobro, da li ti misliš da čovjek bez automobila može, a da bez umjetnosti ne može, odnosno da neće moći ni ubuduće?

Bez duhovnih dobara nikada neće moći da živi. Zaboravimo svakodnevnu modu. To spada u uslovni refleks. Sredstva komuniciranja svojom propagandom podstiču modu u odijevanju, čovjek podsvjesno počinje vjerovati da mora nositi takve i takve hlače. A međutim, ne treba da ih nosi. Može da hoda i gol ili da nosi hlače od jute.

Načelno gledano, u istorijskoj perspektivi, čini mi se da je umjetnik ipak sve više i više cijenjen. Možda je to posljedica upravo čovjekove potrebe za kontriranjem mašinske civilizacije. Čini mi se da je u prošlosti umjetnik bio više tretiran kao parazit, čak su i dvorski slikari, koji su bolje živjeli od ostalih, bili tretirani kao klovnovi. Misliš li da evolucija ljudskih odnosa vodi ka kvalitativno boljem odnosu društva prema umjetniku?

Ne vjerujem u to. Mislim da je u suštini odnos ostao isti. Ja lično imam utisak da su nekada umjetnici možda i bolje živjeli. Ostala sredstva za proizvodnju bila su manja, pa je umjetnost bila veća čarolija. Naslikani portret ili mrtvu prirodu, u vrijeme kada nije bilo televizije, fotografije i filma, bila je veća čarolija.

Mislio sam prije svega da se odnos umjetnik-društvo emancipovao otprilike kao odnos žena-društvo. Govorim načelno i u odnosu na čitav svijet. Kod nas još uvijek hara primitivnost i neka vrsta zbunj-

nosti društva pred neuhvatljivim fenomenom umjetnosti. Međutim, čak se ni kod nas "dvorski slikari" ne cijene baš mnogo. Ili su nekada najbolji umjetnici bili birani za dvorske slikare, a danas to nije situacija.

Uvijek je bilo tako. Minimum zanata morao je postojati, a ostalo je stvar prodornosti.

Za Velaskeza je još i razumljivo da je bio dvorski slikar, ali to je bio čak i Goja, koji je bio osobena ličnost.

Da, on se morao i dokazati prije toga. Danas ne mora, tehnička pomagala kompjuterskih razmjera stoje mu na usluzi, barem onima na koje ti ciljaš, a koji u umjetnosti gostuju kao obslužitelji nekih tema i ideja.

Da se vratimo na tebe. Očigledno je da si fasciniran i opsjednut filmom i to bezizlazno. Imam utisak da si ti najprije bio opčinjen filmom samim, još dok nisi znao za crtani film.

Da, u početku sam bio fasciniran filmom kao medijem, manje crtanim filmom. Nažalost, prvi film sam gledao tek 1945. godine, kada sam već imao devet godina. Jedan od prvih filmova koje sam gledao bio je *Plava ptica*. U školi u mi rekli da imam dara za slikarstvo, ali sam tek u četvrtom gimnazije, dakle u petnaestoj godini, počeo da se bavim karikaturom i počeo da pomišljam na crtani film. Nešto mi je već tada govorilo – to je moj poziv. Negdje baš u to vrijeme u Zagrebu je bio osnovan "Duga-film" i ja sam pomislio – kako bi bilo dobro kada bih ja stekao šansu da se bavim tom čarolijom.

Sjećam se tvojih početaka u radu na karikaturi – to je bilo u sарајевskom "Čičku". Tvoj crtež u to vrijeme bio je izrazito volumino-

zan, bogato sjenčen, rekao bih uslovno – “socrealistički”. A onda, u jednom trenutku, to je bilo vjerovatno kada si prešao u Zagreb, ti si se oslobodio svega toga. Iz tih početaka vidjelo se, naime, da si jako talentovan ali da robuješ nekim zakonima slikarstva koji su već bili prevaziđeni, naročito u karikaturi. Kakao je došlo do preokreta i do formiranja tvog novog stila koji i danas upražnjavaš i usavršavaš?

Vrlo jednostavno. U vrijeme kada sam ja počeo raditi nisam imao nikakv uzor. Bilo je teško vrijeme, nismo imali ni udžbenike. Jedine uzore u karikaturi mogao sam naći u “Kerempuhu” i “Ježu”. Kada sam završio gimnaziju u Slavanskom brodu i došao 1955. godine u Zagreb, nakon dvije godine ja sam otkrio Štajnberga, jednog od najvećih karikaturista. Posle Domijea, on je sigurno najznačajniji. Ja vjerovatno i danas radim pod njegovim uticajem. Primjedbe u tom smislu stavljene su mi povodom filma *Dnevnik*. Međutim, ja ne krijem da taj uticaj postoji. Ja sam odrasti pod određenim uticajem, on mi je otvorio prozor u svijet. U *Dnevniku* je očigledan i takav utjecaj, ali to niko nije primjetio. A to je ta veza. Ja sam pošao njihovim putem i krenuo u svoju nadogradnju. Ponekad sam zbog toga prije Štajnberga naišao na neka rješenja, na koja će on kasnije doći. Počeo sam misliti na sličnom valu.

U tebi je taj latentni potencijal postojao i ranije, a Štajnberg je bio povod da se oslobodiš sopstvenih predrasuda. Da nije tako ti ne bi u domenu crtanog filma, koji se Štajnberg ne bavi, postigao tako izvanredne rezultate.

Sa Mersadom Berberom, sarajevskim slikarom, ja sam jedno vrijeme zajedno radio u “Studentskom listu”. Uređivao sam rubriku “Humor”, pa smo počeli lansirati karikature koje du odudarale od svega što se onda radilo u našoj štampi, kada je dominirao humor o mljekarama i eventualno o direktorima.

Mi smo uveli rubriku “Ljudsko između ostalog” i počeli lansirati neku vrstu psihološke karikature, karikature ljudskih stanja i odnosa. I ja sam u to vrijeme počeo crtati tu svoju figuru - sa ravnim nosom, debelom usnom i okom punim trepavica.

To je praktično tvoj autoportre.

Ja sam i Osborna otkrio u to vrijeme, ali to je meni bilo strano... Štajnberg mi je otvorio oči. Nije u pitanju rukopis, nas dvojica možemo imati sličan rukopis, međutim, on je otkrio jedan svijet, način gledanja. Kada mi govore o njemu, ja kažem: pogledajte svjetsku karikaturu, pogledajte ostale filmove na festivalu – bilo ih je barem još pedeset pod njegovim uticajem. On nije dobar slikar, ali kao karikaturista je nenadmašan. U posljednje vrijeme te karikature sve više teže grafici.

To je ta stara priča o uticajima. Ako ti je on bio učitelj, a ti tvrdiš da jeste, on je toliko bolji učitelj ukoliko ga neki od učenika stigne ili eventualno nadmaši. znači da je on prije svega djelovao podsticajno... Može li se postaviti pitanje – zašto baš on, kad je toliko daleko, preko Atlantika? Na sreću, mislim da su se pojmovi geografske udaljenosti definitivno izgubili, barem u domenu prožimanja duha, dakle u umjetnosti. Meni je na području igranog filma, recimo, najbliži japanski reditelj Kurosava...

Život je jedan. Nevažno je jesmo li bijeli ili žuti, da li jedemo bamiju ili rižu. Duhovne potrebe su nešto drugo, tu se moramo naći, u umjetnosti, u shvaćanju života. Mislim da svaki umjetnik mora biti internacionalist. Kad to kažem ne mislim da treba da zapostavi svoju sredinu. Ja sam iz internacionalist iz Slavonije. Nikada nisam bio snob, nikada nisam radio film da bi ga prihvatili u Americi ili tamo negdje. Radio sam ga po svom shvaćanju ljudskosti, obuhvatajući sve ljudske vrijednosti koje su meni, mojoj filozofiji i pogledu na svijet dostupne...

Manipulanti manipulišu, stvaraoci stvaraju. Tvoj stil je već oplemenjen autentičnošću, "dragićevizmom", tako da sve ostalo postaje manje važno.

Došlo je do jednog nesporazuma – prebačeno mi je da koristim slova kao i Štajnberg. Ja nisam ni znao da ih je koristio kad sam došao na tu ideju. Moj prvi dojam kada sam došao u Holivud bio je – gomila slova. Osjetio sam da će me u mom budućem filmu proganjati taj teror reklame. Dakle moglo bi se reći da je to pitanje utjecaja sredine, koja je djelovala na mene kao i na njega.

U vezi s tim prisjećam se jednog podatka: u Sovjetskom Savezu, odajući priznanje Antoninijevim filmovima, konstatovalo se da ti filmovi nisu pogodni za sovjetsku publiku jer govore o čovjekovom otuđenju, kojeg, navodno, nema u ovoj zemlji. Vjerovatno ga i nema u potpuno istovjetnom obliku, odnosno ne nastaje pod istim uslovima, ali je suština čovjekovog otuđenja na ovim meridijanima ista, kao što je i njegovo reflektovanje na ljude podjednakog dejstva.

Psihološka suština otuđenja je jednaka. U Santa Feu ili Bugojnu čovjek se na isti način može osjetiti usamljenim.

Činjenica je da su ljudske komunikacije proširene i intenzivirane i da su vidici sve širi, pa time i mogućnosti za veća ukrštanja uticaja širom globusa. Otkrivanje afričke skulpture i japanskog slikarstva znatno je uticalo, krajem prošlog i početkom ovog vijeka, na mnoge evropske slikare. Uticaji se slobodnije šire i presipaju, a isključivost povezivanja na tobožnju tradiciju sa lokalnih izvora vrlo često krije nemoć, jalovost i uskogrudost. No, da predemo na konkretnije stvari. Tvoj prvi film zvao se Elegija. Kako si se izborio za šansu da načiniš svoj prvi film?

To je bilo vrlo teško vrijeme u “Zagreb-filmu”. To mnogi zaboravljaju. U to vrijeme današnji najistaknutiji reditelji bili su samo crtači. Reditelji su poznavali zanat i tehniku ali nisu mogli “osjetiti” crtež. Mimica je bio i ostao izuzetak. Filmove su praktično radili crtači i od njihove snage zavisio je kvalitet filma. Ja sam došao u takvo vrijeme i radio sam tri godine kao crtač za druge režisere, što je meni, moram da priznam, bilo vrlo dobro kao škola. Na sreću, ja sam 1963., otišao u vojsku i kada sam se nakon godinu i po dana vratio, taj sistem se već bio raspao; život je ipak učinio svoje. Grgić, Bordo i Kolar počeli su već režirati. I tako sam i ja stekao šansu da dođem do svog prvog filma. Bio sam već afirmisan karikaturista i, istini za volju, zbog toga sam bio opterećen statičnošću, statičnim pogledom na stvari. Imao sam neke ideje koje su u ono vrijeme izgledale, neću reći previše avangardne, možda i previše primitivne, ali bile su drugačije od ustaljenih. Nikako nisam mogao da svojim scenarijem doći do filma. Vukotić mi je ponudio scenario našeg kolege Šime Šimatovića i ja sam počeo da ga radim, ali sam ustanovio da mi ne leži. Ja sam ga vratio Vukotiću, koji je onda bio umjetnički direktor, a on me je uputio na Mimicu. Mimica mi je ponudio scenario za *Krotitelja divljih konja* – to je ustvari moj prvi film, a ne *Elegija*. Naime, *Krotitelja* sam prvo počeo da radim ali sam ga prekinuo. To je bila tipična mimičinska ideja: o otuđenju, prevlasti tehnike itd. Ja sam počeo film u svojstvu crtača i glavnog animatora, ali sam imao velikih kriza, jer je to bio, tehnički, pretežak zadatak za mene. Negdje u pola filma imao sam nervnu krizu, ne samo zbog filma, već i iz nekih svojih razloga, razbolio sam se i prekinuo posao. Odsustvovao sam nekoliko mjeseci i, kada sam se vratio, rekli su mi otprilike: “Ostavi to, nije važno, naćićemo film za tebe... Nedostaje još dva filma za produkcionu normu, ti i Bordo napravite dva trominutna filma”. Sjetio sam se jedne svoje karikature, zvala se *Nostalgija*, o zatvoreniku koji gleda cvijet kroz svoj prozor. Me-

đutim, ja sam htio napraviti nešto drugo od onog što su mi, kao autoru u kojeg se nije moglo u tom trenutku imati povjerenja, naložili da napravim. Ja sam mislio da to napravim u pojednostavljenoj formi: total zida i prozor, ispod njega cvijet, mjenjaju se godišnja doba, zatvorenik se pojavljuje sa pojavom cvijeta i nestaje kada cvijet uvene, i te situacije ponavljati i varirati više puta. Međutim napravljen je jedan geg-film, *Elegija*, koji je imao i dosta uspjeha. Napravio sam kompromis sa tim završetkom, kada zatvorenik izlazi iz zatvora i zgazi taj cvijet. Međutim, to me je ohrabrilo da završim i *Krotitelja*, i to je bila prava sreća, jer je taj film osvojio “Gran pri” u Anesiju, što je bila prva nagrada takvog ranga “Zagreb-filmu” na ovom značajnom festivalu. Priznajem da sam imao sreće jer mi je taj “Gran pri” strahovito pomogao. Poslije toga sam dobio da radim *Diogena* u potpunoj slobodi. I on je nagrađen u Beogradu, pa sam radio *Idu dani*, koji je požnjeo takođe veliki broj nagrada, tako da mi je bilo sve lakše da radim. Utoliko su te nagrade i značajne.

Da li bi mogao da na поближе објасниш технику којом радиш и ко и у тебе помаже. Да ли си можда сам искључиви аутор? Интересује нас, дакле, практична страна твог посла...

Osim *Krotitelja*, ja sam tvorac ideja za svoje filmove, to mi najviše leži. Za ideje nemam problema. Zapisnik radničkog savjeta može postati scenarij. Nema krize scenarija, ja ne priznajem. Stvar je kreativnosti, mogućnosti percepcije i nadogradnje, šta će se dalje dogoditi.

To je verovatno posljedica činjenice da su crtač i reditelj postali jedna ličnost?

Naravno, sami najbolje poznajemo svoje mogućnosti. Ja od milion mogućnosti odabirem onaj detalj koji ću moći na najbolji način da obogaćujem formom.

A koliko potrošiš vremena na to traženje i bogaćenje forme?

To kod mene traje strašno dugo, ponekad i dvije-tri godine.

Ali to je najljepši dio posla...

Tako je. Ja ne radim knjigu snimanja, *Dnevnik* nema klasičnu knjigu snimanja. Jer kad bih je pravio, kad bih imao svaki crtež pripremljen, imao bih osjećaj da je to gotovo, da to dalje svaki profesionalac zna da napravi. Radio sam ovaj film direktno sjedajući za pult, što ne znači da je u pitanju veća odgovornost, društvo mi je dalo dvadeset miliona na “kart blanš”... Nisam bio napregnut zbog održavanja reputacije, već zbog želje da ne iznevjerim sebe i medij, a da opravdam sredstva. Komercijalni uspjeh filma nije me brinuo, jer svakako od tih prihoda ne mogu da živim. To mi se eventualno vraća kroz stečenu reputaciju onda kada dobijem privatni posao, neku porudžbinu.... dakle, indirektno, ja sam se, istini za volju, postepeno oslobađao određenih šema kojima se robovalo u “Zagreb-filmu” i u potpunosti sam se oslobodio tek u *Dnevniku*. Više nisam poštovao ni zagrebačke ni svjetske norme. Crtao sam na papiru, na čelu, direktno pod kamerom, sa fiksiranim ciljem u glavi koji je opravdavao sredstva...

Krotitelja si radio na “klasičan” način. Koliko ti je crtača pomagalo u njemu, a koliko u Dnevniku?

U *Krotitelju* - jedan, a u ovome – šest! Za *Krotitelja* sam napravio mnogo manje crteža nego za *Dnevnik*, to je interesantno. Međutim, ti crtači su mi pomagali po dužnosti i najveći dio posla sam ipak sam obavio. A crtani film je zaista jedan vrlo težak posao. To je, kako je rekao moj kolega Lončarić, kao štrikanje čarapa – “očica na očicu”. Ako jednu preskočiš – čarapa je propala.

Zagrebačka škola je napravila određenu revoluciju u odnosu na klasični crtani film koji inkarnira Dizni. Međutim, ono što je ostvareno u Zagrebu, nakon Diznija, na čelu sa Vukotićem već djeluje “klasično”. Kada sam skoro, na televiziji, vidio Surogat začudio sam se da mi je u svoje vrijeme izgledalo vrlo moderan, jer sam ustanovio da je on zasnovan na klasičnom fizičkom gegu.

Zagrebačka škola crtanog filma je nastala na klasičnom, diznjevskom principu, izuzimajući ideje koje su bile svježije, ozbiljnije, nisu bile namijenjene djeci. Samo – Dizni je crtao sve na principu kugle, a moje kolege – na principu trokuta ili kvadrata. Ja sam pitao: zašto bi princip trokuta bio moderniji od principa kugle? A sve ostalo je bilo isto!

Svaki umjetnik, kažu, ima svoju razvojnu liniju, uspon i kulminaciju, poslije čega dolazi ili ponavljanje ili pad. Čuju se mišljenja da si ti sa Dnevnikom postigao kulminaciju...

To su mi rekli još za *Idu dani*, ovo je dakle treći put kako mi to govore. Prestani da radiš, i slično. Ali to je ono upravo što mene uzbuđuje.

Ti si došao do kulminacije razaranja forme. Hoćeš li ići dalje u razaranju ili ćeš krenuti u neki novi ciklus, u neku potpuno novu avanturu?

Vjerovatno ću ići još jednim filmom naprijed, a onda ću se vratiti nekoliko stotina koraka nazad, prije Čaplina... Htio bih u svom slijedećem filmu, koristeći taj fenomen dvadeset i četiri sličice u sekundi, da spojim vlastite uspomene sa onim što očekujem da će mi se desiti... Uostalom, ja svoj scenario nikada nisam znao objasniti, ja to moram pokušati da napravim. Ima genijalnih mogućnosti u okviru ove umjetnosti koja manipuli-

še vremenom. To je dragocjeno. Ja inače dramaturgiju ne poštujem, mislim na onu klasičnu. Ja sam to sveo na tempo, na animaciju. Tempo razvoja priče i akcije je važan, to su izgleda jedino shvatili u Americi. Sve što traje ima svoj tempo. Sve druge šeme i zakoni ne zanimaju me.

SINEAST, Sarajevo, 27, 1975, 17-25.

Manifest o animaciji

Sadašnji položaj

Zahvaljujući široko ostvarenom razvitku do kojeg zadnjih godina dolazi na tehničkom i kreativnom planu, animirani film dorastao je do značajnog i samosvojnog medija, kao najnovija umjetnička forma u našem društvu.

Kao takvog moramo ga smatrati ravnopravnim s igranim filmom, književnošću, muzikom, baletom i likovnim umjetnostima. Pa ipak, na žalost, animirani film još iščekuje potpunije priznavanje svojih zasluga od mnogih državnih organizacija i agencija u nizu zemalja, od filmskih i televizijskih industrija, kao i od nacionalne štampe koja na animaciju još uvijek gleda kao na maloljetni medij.

Takva situacija može i mora biti poboljšana.

Daljni zahvati

Moramo dokazati da – osim što predstavlja samosvojni umjetnički medij, korisno oruđe za razonodu i propagandu – animacija također može pridonijeti i razumijevanju utemeljenih humanih i socijalnih problema. Ona posjeduje sposobnost da obogati sistem edukacije, može učestvovati u odgoju djece i mladeži, biti djelotvorna u odgajanju odraslih. Ona može otkrivati i objašnjavati ekonomske uslove, pokazati puteve njihovog razrješavanja. Ona može osigurati jasnoću naučne i tehničke informacije, puno razumijevanje djelovanja našeg društva.

U stvari, dademo li joj priliku, animacija može djelovati u službi čovječanstva na daleko značajnijem stupnju no što je to činila u prošlosti.

Akcije koje treba poduzeti

Filmski radnici vezani za animaciju – animatori, režiseri, producenti, scenaristi, administratori, rukovodioci, kritičari – treba da ulože najveće napore za što snažnije unapređivanje tih potencijala u svojim zemljama. Takvo unapređivanje, međutim, mora biti ostvareno na visoko praktičnom nivou i temeljito se mora razlikovati od zemlje do zemlje, u vezi njihovog položaja i standarda; no ono mora obuhvatiti pripreme za:

- 1) bolje korišćenje medija,
- 2) širu distribuciju u kinematografima i na TV,
- 3) bolju upotrebu animacije u klubovima, školama i univerzitetima,
- 4) širu upotrebu u informiranju i znanosti,
- 5) bitno poboljšanje u generalnom vrednovanju i upotrebi medija.

Da bi se to dostiglo, neophodno je još:

- a) unaprijediti veze između ASIFA-e i međunarodnih tijela – UNESCO, UNICEF i ostalih, također veze s vladama i ministarstvima različitih zemalja;
- b) stvoriti i razviti bolju i plodniju međunarodnu suradnju;
- c) bolja zastupljenost u filmskoj i TV industriji;
- d) bolja povezanost s ostalim umjetnostima.

Zaključak

Kao što ove korake treba poduzeti na nacionalnom nivou, tako je neophodan i stalni napor u izmjenjivanju ideja i filmova na svjetskom planu.

Postoji već mehanizam za unapređivanje animacije na internacionalnom nivou putem ASIFA-e. Ono što je sad neophodno, jest zajednički napor svih nas u ovom prekretnom trenutku – da se animacija prihvati kao najvitalniji komunikacijski medij i nova umjetnost nastala u našem tehnološki orijentiranom društvu.

KINEMATOGRAFSKE ANIMACIJE, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Filmonova 16, Zagreb, 1982, 278-279.

O AUTORU

LAZIĆ, Radoslav – reditelj, estetičar, dramski pedagog – rođen u Sanskom Mostu, 13.9.1939. godine. Gimnaziju i Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju završio u Beogradu, gde je diplomirao režiju u klasi prof. Vjekoslava Afrića, 1964. godine. Uporedo studirao Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Postdiplomske studije iz oblasti teatrologije apsolvirao na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Specijalističke studije završio na Université, Paris VII, Diplome d'études approfondies (1981.) i Diplôme doctorat de 3^e cycle (1984.) iz oblasti Études techniques et estétiques du Théâtre. Doktorsku disertaciju *Jugoslovenska dramska režija*, 1918-1991, *Teorija i istorija, praksa, propedeutika* odbranio na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu 1993. Kao pozorišni reditelj režirao oko 50 dramskih predstava na scenama Beograda, Zagreba, Novog Sada, Subotice, Niša, Banja Luke, Varaždina, Kumanova, Leskovca, Zrenjanina, Sombora, Vršca, Pančeva. Režirao prvo izvođenje Sterije na sceni Državnog teatra Tirgu-Mureș (Rumunija). Pristalica multimedijalne orijentacije, režirao na televiziji, radiju i filmu, kao i za scenu lutkarskog teatra. Od 1976. godine bavi se pedagoškim radom na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, najpre kao umetnički saradnik za predmet režija, a od 1984. godine kao predavač za predmet *Istorija i estetika režije (pozorište, film, radio i televizija)*. Od 1977. godine stalni je saradnik, a potom i urednik časopisa za pozorišnu umetnost *Scena*, kao i urednik rubrike *RTV-estetika* u



časopisu *RTV-teorija i praksa*. Saradnik je mnogih časopisa u zemlji i inostranstvu, gde objavljuje rezultate svojih estetičkih istraživanja u oblasti pozorišne, filmske, radijske, televizijske, operске i lutkarske režije, njene istorije i estetike. Lazićevi radovi prevedeni su na više evropskih jezika. Autor i priređivač je sledećih knjiga: *Kultura režije*, 1984; *Dramska režija*, 1985; *Traktat o režiji*, 1987; *Pariska theatralia*, 1988; *Traktat o filmskoj režiji*, 1988; *Fenomen režija*, 1989; *Rasprava o filmskoj režiji*, 1991; *Traktat o lutkarskoj režiji*, 1991; *Svet režije*, 1992; *Hermeneutika režije*, 1993; *Rečnik dramske režije*, 1996; *Jugoslovenska dramska režija*, 1996; *Estetika TV režije*, 1997; *Teatrološki brevijar*, 1998; *Estetsko doživljavanje teatra*, 1999; *Estetika operске režije I, II*, 2000; *Nušićeve teatar komike*, 2002; *Estetika lutkarstva*, 2002, *Umetnost rediteljstva*, 2003; *Filozofija pozorišta*, 2004; *Svetsko lutkarstvo*, 2004, *O glumi i režiji. Razgovori s Plešom*, 2005; *Knjiga režije. Bojanov "Dundo"*, 2005; *Japanski klasični teatar. 12 Nô drama*, 2006; *Dijalozi o režiji. Od Stanislavskog do Grotovskog*, 2007; *Nušićeve teatar za decu*, 2007; *Kultura lutkarstva*, 2007; *Umetnost lutkarstva*, 2007, *Propedeutika lutkarstva*, 2007; *Magija lutkarstva*, 2007; *Daske koje život znače*, 2007; *Estetika radiofonske režije*, 2008; *Teatar - život dvočasovni*, 2008; *Traktat o glumi*, 2008; *Traktat o scenografiji i kostimografiji*, 2009; *Biti glumac*, 2009; *Lutkarski Theatrum mundi*, 2010; *Savremena dramska režija*, 2011; *Režija filmske animacije*, 2011.

Autor je oko 30 zbornika i tematskih brojeva časopisa posvećenih umetnosti pozorišta, filma, radija i televizije, u kojima režija zauzima središnje mesto. Opšta karakteristika ovog interdisciplinarnog projekta predstavlja istraživanje fenomena režije, estetskih procesa rediteljske umetnosti u sinhronim traganjima za estetikom režije, njene teorije, istorije i propedeutike. Za svoj rediteljski rad dobio je nagradu Akademije za pozorište, film, radio i televiziju (1964), a za režiju *Tri sestre* A. P. Čehova, subotičkog Narodnog pozorišta, na XX susretu vojvodanskih pozorišta *Pohvalu* (1970). Dobitnik je Povelje za saradnju i doprinos u ostvarivanju istraživačkih projekata Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka Srbije i Povelje filmskog časopisa *Sineast*, 1988. Držao je predavanja na univerzitetima u Parizu, Beogradu, Zagrebu, Ljubljani iz oblasti istorije i estetike režije. Član je stručnih

žirija, udruženja književnika, dramskih umetnika, i međunarodnih asocijacija SIBMAS, FIRT, AICET, počasni član UNIMA i ASSITEJ.

U novosadskom *Prometeju*, uređivao Biblioteku dramskih umetnosti (pozorište, film, radio, televizija, video), koju sada uređuje kao Autorska izdanja u Beogradu, gde objavljuje temeljna dela iz istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti (Apija, Arto, Stanislavski, Tarkovski, Bergman, Grotovski, itd.). U *Autorskim izdanjima* objavljuju se i dela iz sopstvene teatrološke, filmološke i estetičke istraživačke laboratorije. Autor posebnu pažnju posvećuje antologijama, hrestomatijama i zbornicima kao sintezama u panorami savremenih i klasičnih dela iz estetike, istorije i teorije dramskih umetnosti.

Sumu svog naučno-istraživačkog rada ugradio je u studiju *Jugoslovenska dramska režija (Teorija i istorija, praksa, propedeutika 1919-1991)*, uz *Rečnik dramske režije*, imenik osnovnih pojmova dramske režije.

Dobitnik internacionalne nagrade za životno delo “Mali princ” za izuzetan doprinos razvoju kulture i scenske umetnosti za decu na XII Međunarodnom festivalu pozorišta za decu, Subotica, 2004.

Dobitnik nagrade za sveukupni doprinos režiji lutkarstva u Srbiji, 2008 i dobitnik Međunarodne nagrade za doprinos razvoju dramskog odgoja, Mostar, 2009.

Saradnik nacionalnih i međunarodnih enciklopedija.

