

STREHA NAD GLAVO: PROZAIČNO PREKLETSTVO POETIČNE STVARITVE

UVODNO BRANJE V RETROSPEKTIVO ANIMIRANIH FILMOV, NASTALIH NA PROSTORU NEKDANJE JUGOSLAVIJE V LETIH 1951–1990, KI JO V DECEMBRU PRIPRAVLJA MEDNARODNI FESTIVAL ANIMATEKA.

RANKO MUNITIĆ

PREVOD: VARJA MOČNIK

U soda filmske animacije, ali natančneje – tukajšnjega risanega, kolažnega in lutkovnega animiranega filma, se je v bivših FNRJ in SFRJ oblikovala na dveh različnih tirih: na eni strani znotraj velikanske formacije (v pogledu produkcije in v pogledu vrednosti) tako imenovane Zagrebške šole risanega filma, locirane, kakor govori že ime, v glavnem mestu Hrvaške; na drugi strani skozi redke, nepovezane in z različnimi rezultati okronane napore in poskuse po drugih mestih, republiških in pokrajinskih centrih, v Beogradu, Ljubljani, Novem Sadu, Sarajevu ali Skopju.

Zagrebška šola je dominirala: ostali so životarili v njeni senci.

A vsake toliko so vzniknili umetniki, katerih posamezni poskusi so dohiteli, celo prehiteli zagrebške mojstre in mojstrovine: Divna Jovanović, Dušan Petričić in Rastko Ćirić v Beogradu, Borislav Šajtinac v Novem Sadu, Zvonko Čoh v Ljubljani. In bilo jih je še nekaj, ki bi lahko z več priložnostmi in z več podpore naredili veliko več, kot so uspeli: Črt Škodlar, Darko Marković, Nikola Majdak, Petar Gligorov, Koni Steinbacher, Janez Marinšek itn.

Lahko bi. A niso.

Zakaj?

Zato, ker njihova umetnost nikoli ni dobila varne in trajne strehe nad glavo.

Spomnimo se podrobnosti iz zgodovine Zagrebške šole: njenih vodilnih umetnikov in umetniških dosežkov ne bi bilo (ali bi jih bilo znatno manj, v produkcijskem in vrednostnem pogledu), če ne bi, desetine sezon po prvih povojnih poskusih, pravočas-

no osnovali trajnega, z vsemi tehničnimi pripomočki in denarnimi sredstvi preskrbljenega Studia risanega filma. Predhodna, začetniška faza je pomenila na eni strani produkcijo, ki se je uresničevala skozi kratek čas delujoče tovrstne specializirane delavnice (Duga film, 1951–1952) ali skozi kratkotrajen interes filmskih hiš, usmerjenih v druge vrste filma (Jadran film, Nastavni film, Zora film itn.); po drugi strani pa skozi pomembna raziskovanja, eksperimente s sodobno

animacijo in usodne (kar se bo pokazalo pozneje) korake v neznanu, ki so se jih lotevali, oziroma so se odvijali, v zasebnih okoljih »vpletenih« umetnikov (v letih 1954–1955 skupina animatorjev, zbranih okrog Nikole Kostelca in Dušana Vukotića, realizira serijo trinajstih prelomnih mini risanih reklam, zanje v glavnem sami poiščejo naročnike, slikajo in animirajo jih v Kostelčevem stanovanju, posnamejo v prostorih Zora filma in ozvočijo v Jadran filmu). Na to dejav-



Muha, 1966, Aleksandar Marks in Vladimir Jutriša



Dnevnik, 1974, Nedeljko Dragić

nost se je leta 1956 v okviru Zagreb filma ustanovljeni Studio crtanog filma navezal ne zgolj kot dobrodošel, pravzaprav rešilen – temveč tudi kot neizogiben, neobhoden korak navzgor, nujno potreben za nadaljnje delo oziroma za osvajanje vse višjih, težavnejših in pomembnejših animacijskih ciljev, za razpihovanje ambicij in doseganje rezultatov, ki jih ni mogoče doseči na individualnih, napol zasebnih, negotovih poteh posameznika in posameznikov.

Vsi pomembni centri animacijske dejavnosti po svetu poznajo pot od mikro, zasebne in entuziastične do makro, profesionalne in organizirane stopnje, prehod od individualne »domače obrti« k ustvarjalni »timski delavnici«. Gre za naravni sestavini animacijskega napredovanja, kakor za dve povezani dejanji iste drame: a ko druga stopnja ne nastopi pravočasno, nastanejo zastoji, ki so težavni, pa tudi naravni oziroma razumljivi.

Pred nekaj leti sem zapisal: »*Prelistajte zgodovine animiranega filma: v najrazličnejših deželah in mestih se kot oaze oziroma izviri multipliciranih slik redno pojavljajo zasebni prostori, kleti, podstrešja, shrambe ali otroške sobice, v tej dejavnosti je vedno nekaj domačega, gospodinjskega ...*« In neke drugje: »*Zares: kakor so zagrebški entuziasti obiskovali zasebna stanovanja Kostelca in Vukotića – da bi napol amatersko osnovali le nekaj let pozneje svetovno znano Zagrebško šolo, tako je Nikola Majdak porabil več let, da je iz nič ustvaril prvence beograjskega »risarja«, tako je Šajtinac sam samcat več mesecev risal in animiral svoje mojstrovine, tako so se skopski sanjači začeli sestajati in 'prog-*

ramirati prihodnost' v kletnih prostorih hiše, v kateri je stanoval Darko Marković, in tako sta Steinbacher in Marinšek 'dozorevala' od zanesenjaških filmskih amaterjev do 'streznenih' kratkotrajnih profesionalcev. Vsi so adaptirali stare kamere, izpirali že porabljene liste celuloida za risanje, varčevali z barvami in fazami – risbami, parirali revščini z domislicami in domišljijo. Mar se ni celoten zagrebški koncept reducirane animacije in poenostavljene risbe v sredini petdesetih let rodil iz radovednosti in tudi iz dejstva, da za klasično, 'polno' figuracijo in animacijo enostavno ni bilo sredstev – ne časa ...«

Vse naštetu dobi pravi smisel in nadaljevanje šele, ko pionirska, za vse težave neobčutljiva uvertura dobi ustrezno, torej profesionalno nadaljevanje, kar pomeni: pravi, na dolge proge usposobljen studio animiranega filma.

Ne gre le za – kakor bi si lahko mislil površen opazovalec – formalen, tehnično-materialen temelj tovrstne dejavnosti, četudi predstavlja reševanje težav (prektrbljenosti animatorjev z vsem, kar potrebujejo za delo) razumljiv, nujen člen v verigi celotnega procesa. Mislim na nekaj, kar prodre v samo dušo animacijskega ustvarjanja, na tisto, kar recimo za igralca, igro in izvedbo pomeni gledališče – in ob tem mislim na hišo, prostor za gledalce, pomožne prostore, oder in številčni ansambel. Zlahka zaključimo, kaj lahko igralec uresniči sam oziroma z nekaj kolegi (Miroslav Belović ne pravi zaman, da »je igralec gledališče na dveh nogah«.). Vendar lahko na tak način napredujemo le do določene meje, do limita, ki majhne, skromne podvige

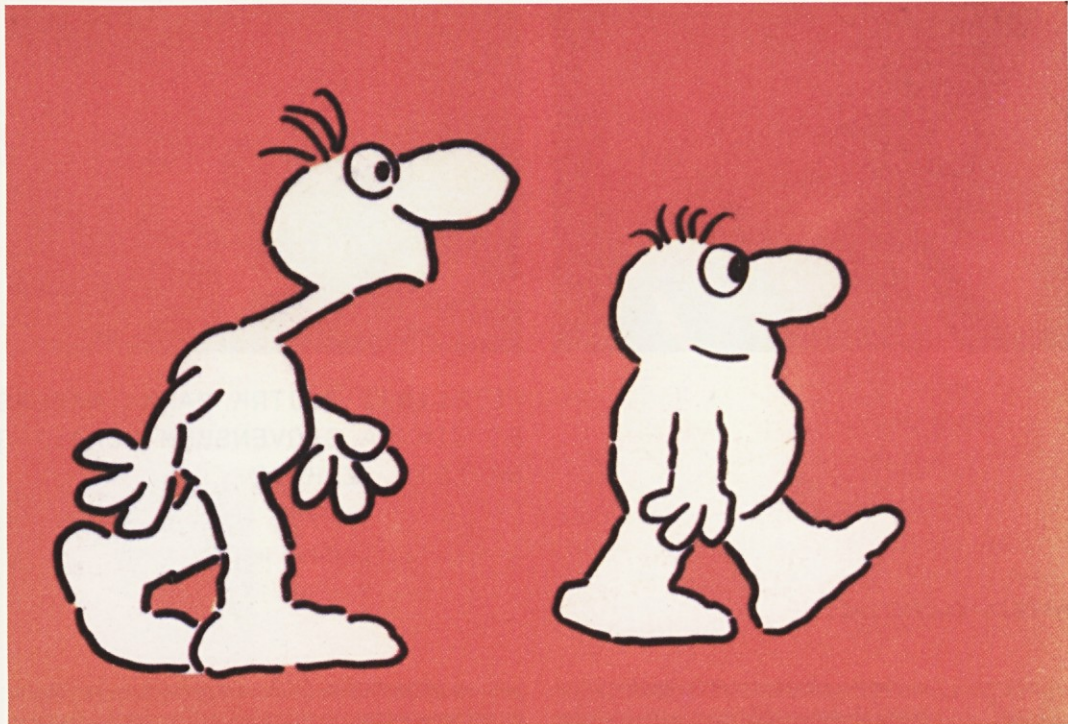


Surogat, 1961, Dušan Vukotić

(naj imajo še tako veliko vrednost) loči od velikih, kolektivnih gledaliških projektov. Mislim na materialno in tehnično bazo, nato na psihološko varnost zbranih ustvarjalcev, a tudi na nekaj še pomembnejšega: na naravno in plodno povečanje ambicij (spopadanje z vse globljimi in večjimi »zalogaji« umetniške stvaritve) in nato na sodelovanje navzočih mojstrov – na skupno delo, ki je vse prej kakor formalnega, številčnega ali količinskega značaja. Gre za bistvene izvedbene »ključke« za neštete ključavnice kompleksne ustvarjalne pustolovščine.

Studio animiranega filma namreč ni le »tehnična baza« produkcije, tudi ni navadna aglomeracija številnih oseb za uresničevanje obsežnih animiranih projektov: prej gre za neko vrsto »geštalta«, pomnoženega organizma, »zlitino« različnih osebnosti – izmed katerih vsaka ustvarja svoj lasten film, a kadar je potrebno, skupaj rešujejo težave in dileme, ki se pojavijo pri tovrstnem delu, ter s skupno energijo, radovednostjo in izkušnjami zagotovijo napredovanje, ambicioznejši in bogatejši napredek celotne produkcije in tudi posameznih stvaritev.

Sam sem skozi daljša ali krajša obdobja spremljal rast in pomen skupnega, timskega, kontinuiranega dela v posameznih studiijih za filmsko animacijo, od Zagreb filma prek The National Film Board of Canada iz Montreala in produkcije Johna Halasa v Londonu do moskovskega Sojuzmultfilma in studia v Šanghaju. Videl sem, kako se nekateri filmi – kmalu mojstrska dela, ki bodo obšla svet – rojevajo iz »vskoka« kolega v trenutkih, ko avtor potrebuje pomoč »od drugod«,



Škola hodanja, 1978, Borijov Dovnikovic Bordo

ali kako določeni projekti, na začetku relativno majhnega obsega, naenkrat, med realizacijo, narastejo do nepričakovanih, večjih in ambicioznejših dimenzij in jih avtorji dokončajo zgolj zahvaljujoč materialnim rezervam in ustvarjalnim energijam kolegov, zbranih v studiu. Videl sem odpasti številne, na prvi pogled zanimive projekte, ker se je med skupnimi pogovori pokazalo, da nimajo pomembnejše vrednosti, ali nekatere na pogled običajne projekte, ki so začeli zaradi sodelovanja naenkrat rasti, se bogatiti in dozorevati in se čez kakšen mesec na ekranu pojavili kot prave mojstrovine.

Spoznal sem še nekaj: drugače kakor posamezne, vselej nepopolne in kratkoročne izvedbene in ustvarjalne izkušnje, omogoča studio kopičenje, hranjenje in nadgradnjo tovrstnih izkušenj, tako v pogledu tehničnih standardov (še posebej visokih in zahtevnih prav v primeru filmske animacije) kakor tudi v pogledu ustvarjalnih standardov (zopet še posebej pomembnih v sferi umetnosti, ki je po svoji naravi mednarodna in planetarna).

Na kratko: posameznik zmerom začne na začetku, a studio napreduje, ker hrani, uporabi in poglobi vse prej pridobljene izkušnje.

Posameznik je sam, le ena zavest in par rok: studio je kolektivna zavest in mnogo združenih parov rok. Pri tem je količina zgolj izhodiščna točka: gre za povsem novo, celovitejšo, bogatejšo vrednost.

Glavne ovire, ki jih na svoji dosedanji poti nista uspeli premagati ne beograjska ne ljubljanska animacija, izhajajo prav iz pomanjkanja trdne materialne

opore in trajnega psihološkega oziroma ustvarjalnega impulza, kolegialnega duha, timskega stimulansa, skupne energije in kolektivne zavesti pri oblikovanju in doseganju vse višjih ciljev. Vsak zase, le občasno in na kratko združeni na robu osnovnih dejavnosti (navadno dokumentarni ali igrani filmi) kakšne filmske hiše, se ti animatorji, povsem naravno, niso pogosto in ne uspešno oddaljili od svojih uveljavljenih, skromnih, a zanesljivih, z izkušnjami že obvladanih in osvojenih izraznih vzorcev. Vendar globalno pomanjkanje večjih, globljih in širših kreativnih ambicij ni pokazatelj njihovih osebnih omejitev, temveč rezultat delovanja okoliščin, v katerih živijo in ustvarjajo. Šajtinac in Petričić sta zaradi teh omejitev odšla v tujino; zaradi njih Koni Steinbacher na »Vibi« ni dosegel rezultatov, enakih prejšnjim, amaterskim delom, saj ideološko nadzorovana in z birokracijo obremenjena produkcija v nobenem pogledu ni omogočala zbiranja posvečenih v amaterskem filmskem klubu.

Zato beograjski in ljubljanski animatorji najpogosteje začnejo (spet) na začetku. Zato imajo še vedno omejene izvedbene standarde, zato ustvarjalno ne dosežejo tistega, kar bi lahko – in morali.

Tovrstne okoliščine so bile morda do neke mere razumljive v času SFRJ, saj so vse republiške produkcije izhajale iz, recimo temu, utemeljene teze: če že v Zagrebu delajo najboljše risarje na svetu, zakaj bi mi trošili denar in energijo za isto stvar, ki je vnaprej obsojena na neuspeh ali v najboljšem primeru na poluspeh?

Recimo, da je bilo to takrat razumljivo.

Vendar ni razumljivo, da se danes, mnoga leta po

razpadu SFRJ in po tem, ko je zaspala zagrebška šola, zavestno ali ne, ohranja enak odnos, enaka brezskrbnost do lastnih umetnikov in do umetnosti animacije.

Morda je tovrsten odnos razumljiv v kontekstu druge sodobne zmote – nova tehnologija (digitalna animacija) naj bi animatorju omogočala, da svoj film v celoti izdela sam, doma. A gre za še hujšo, še nevarnejšo zmoto. Novi instrumenti so resda omogočili, da se danes z animacijo ukvarja daleč večje število ljudi, a ti niso povzdignili ravni kreativne prakse, niso povečali števila animacijskih mojstrov in mojstrskih del.

In tako naprej.

Medtem ko nam festivali z vseh koncev sveta dostavljajo in prikazujejo vse več čudes svetovne filmske animacije, medtem ko ti zakladi do nas prihajajo tudi zahvaljujoč raznim vrstam malih posrebrnih diskov – kaj nam preostane?

Zagrebčanom: da se z žalostjo spominjajo nekoč svetovno znane in visoko reprezentativne *šole* ...

Beograščanom in Ljubljščanom: da si z žalostjo predstavljajo, kaj vse bi še lahko (če bi imeli priložnost in podporo) ustvarili Čoh in Šajtinac, Škodlar in Jovanovičeva, Steinbacher in Petričić, in zatem, kaj vse bi še lahko (kaj bi zdaj lahko) ustvarili novi Čohi, Šajtinaci, Škodlarji, Jovanovičeve, Steinbacherji in Petričići?

Nam to zadostuje?

Vprašanje ima namerno ironično, pravzaprav sarkastično poanto ...