

# 1. Uvod: Predočeni pokret

## 1.1 Narativna slika

Prije nekoliko godina sam u arhivi sarajevskog «Media centra» slučajno prelistavajući neke časopise iz 1980-tih naišao na esej pod naslovom «Strip i drugi vizuelni mediji u samoupravnom društvu» koji sam ja napisao. Zapravo tekst je potpisan mojim imenom mada se ja uopće nisam mogu sjetiti ni kada ni zašto sam to pisao. Dugo sam buljio u štampane riječi na požutjelom papiru i razmišljao o čovjeku koji je to jednom pisao, a s kojim sam teško nalazio bilo što zajedničkoga. Pitao sam se ko je bio taj čovjek? Kakvu budućnost je sanjao?

Na kraju sam u obilju nemuštih i ideologiziranih stavova ipak naišao na jednu tezu koju sam tada kao mladić artikulirao, a koji dijelim i sada kao starac. Naime, u tekstu je odbačena ideja o filmu kao fotografskom mediju. Ontologija filma nije određena materijalom već jezikom stoga film ne mora biti fotografija, a neki animirani filmovi to i nisu bili. Primjerice nekoliko slavni filmova Normana McLarena ne samo da nisu bili fotografski, već nisu bili ni snimljeni. Uostalom, «filmovi» su postojali i mnogo prije izuma celuloidnog filma u formi različitih optičkih i mehaničkih uređaja koji su omogućavali kombiniranje slike i artificijelnog pokreta i pomoću kojih su neki autori kao Reynaud ili Plateau kreirali izuzetno vrijedne umjetničke domete. Film, tvrdio sam tada, a to vjerujem i danas, izvire iz stripa. Danas kad su nefotografske žive slike (non-recorded moving image) postale pravilo, a ne iznimka, i unutar live-action filma tu tezu gotovo da više i ne treba dokazivati.

Konačno, recentni turbulentni razvoj u oblasti vizualnih medija pruža nam obilje dokaza da je vizualizirani, nacrtani, oslikani, digitalizirani ili na drugi način predočeni pokret temelj modernih vizualnih komunikacija uopće i to je zapravo ono što najdirektnije povezuje strip, animaciju i film te je glavni razlog da konzumenti bez ikakvih teorijskih znanja te tri oblasti instinktivno povezuje i drže ih srodnima.

U povijesti je lako naći mnogo primjere koji dokazuju iznimnu srodnost i bliskost dvije (ili tri) izražajne forme koje su i brojne istaknute autorske osobe zapravo doživljavali kao dijelovima jedinstvene cjeline. Zadovoljimo se ovdje sa dva: (1) Hitchcock nikad nije gledao kroz kameru već je u obliku nečega veoma nalik na strip crtao kadar za kameru. Veliki strip-autor Art Spiegelman za njega rekao

slijedeće: «Hitchcock bi bio čudesan strip-autor. Da se na tome moglo zaraditi on bi se sigurno time bavio. Mnogi filmski redatelji su se bavili stripom prije nego su počeli na filmu».<sup>1</sup> (2) Autor *Tin-tina* Hergé je bio nedvosmislen: «Ja moje priče smatram filmovima. Stoga u njima nema naracije, nema opisa. Slika je ono čemu ja pridajem najveći značaj, ali moji filmovi su naravno zvučni tako da su riječi koje dolaze iz usta likova predočene grafički.»<sup>2</sup>

Teza o ontološkoj srodnosti stripa i filma bila je ishodište većine mojih stripoloških i filmoloških tekstova koje sam napisao od ranih osamdesetih pa do danas čemu svjedoče eseji sabrani u ovu knjigu.

U jednom od njih objavljenom u mojoj knjizi *Čovjek i linija* (Zagreb, 2013)<sup>3</sup>, nastojao sam naći interpretacijski model koji bi mi poslužio da najkonkretnije istražim srodnost jezika stripa i filma (uključujući tu jasno i animirani film). Našao sam ga u pojmu narativna slika čija je temeljna osobina upravo predočeni pokret.

«Usprkos ključnoj razlici sadržanoj u činjenici da je film dominantno temporalan dok je strip u temelju materijalan, narativna slika ostaje ono što ta dva medija povezuje na najdirektniji način.»<sup>4</sup>

Razliku između prikazivačke slike karakteristične za muzejsku ili crkvenu sliku kao i ilustrirano pripovijedanje i narativne slike, karakterističnu upravo za film i strip, definirao sam ovako:

«Da se poslužim komparacijom iz tehnološkog jezika animacije, prikazivačka slika bi predstavljala dovršene, ključne faze pokreta, takozvane 'ekstreme' ili 'poze' dok bi pripovjedačka slika bila ona koja se zanima za 'međufaze', stanje kada je pokret uhvaćen usred procesa mijenjanja položaja ili metamorfoze, slika dakle iz koje istodobno iščitavamo ono što joj je prethodilo i nagovještaj onoga što slijedi. (...) Pri tome se s obzirom na njihovu funkciju unutar narativnog diskursa mogu izdvojiti dvije vrste predočenog pokreta: (1) kontinuirani ritmički pokret koji prenosi i povezuje vizualnu doživljajnost između dva kvadrata u stripu ili dva kadra u filmu čime vodi pripovijest u skladu sa generalnom narativnom i kronološkom

---

<sup>1</sup> «Hitchcock would have been an amazing cartoonist. Had there been money in it, he might have gone into it. Lots of film directors were cartoonists when they started.» (Juno, Andreo *Dangerous drawings*, 1997: 106)

<sup>2</sup> «I consider my stories to be films. Therefore, there is no narration, no description. It is to the image that I give most importance, but these films are talking films, naturally, so the words come out of characters' mouth graphically.» (Varnum, Robin & Gibbons, Christina T., red.: *The Language of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2001:158)

<sup>3</sup> Vidi s.47-65. Ajanović Midhat Ajan: *Nedeljko Dragić . Čovjek i linija*. Hrvatski filmski savez, Zagreb 2014.

<sup>4</sup> Isto, s. 50-51.

konstrukcijom i (2) vizualizacija pokreta u okviru svake pojedinačne slike, kvadrata odnosno kadra.«<sup>5</sup>

Konačno, u činjenici da ni strip ni film nisu mediji slike već oslikanog pokreta sadržan je smisao one slavne definicije animacije vjerovatno najvećeg umjetnika u povijesti koji se bavio tom izražajnom formom, Normana McLarena: «Animacija nije crtež u pokretu, animacija je nacrtani pokret». Čini mi se prikladnim na ovom mjestu ponešto produbiti ovu tezu budući da je svi eseji sabrani ovdje svaki na svoj način zastupaju i osvjetljavaju na primjerima preuzetim iz prebogatog stripovsko-filmskog naslijeđa.

## 1.2 Osobine predočenog pokreta

Prema definiciji Mikaela Meschkea<sup>6</sup> pokret je promjena između dvije nepokretnosti. To je pomak između dvije točke koji se dešava u kronološki shvaćenom vremenu i fizičkom prostoru. Fizički pokret u primjerice baletu ili lutka-teatru osnova je narativne i kreativne ekspresije. Međutim, osim pokreta koji je izveden u konkretnoj prostornoj i vremenskoj dimenziji njega je moguće na razne načine predočiti, dakle stvoriti artificijelni pokret koji može biti (1) ikonički, takav koji predstavlja ili ilustrira jedan drugi pokret koji mu je prethodio u fizičkoj stvarnosti ili (2) simbolički, koji ne predočava jedan drugi pokret već je kreiran u cilju izražavanja određene misli, ideje ili osjećaja. Na filmu, jednako igranom kao i animiranom, mi se susrećemo sa pokretom koji ne postoji u stvarnosti već egzistira samo u trenutku projekcije. U stripu je pokret nagovješten i sama konzumacija stripa zapravo je mentalna konstrukcija pokreta na osnovu grafičko-vizualnih indikatira u svakoj sličici stripa i njihovom međuodnosu.

Najuočljivija razlika između live-action i animiranog filma sadržana je u tome da se igrani ili dokumentarni film zasnivaju na slikama snimljenim u stvarnom ili aranžiranom ambijentu u fizičkoj stvarnosti dok se u animaciji radi o artificijelno stvorenom pokretu uz upotrebu različitih tehnika gdje se slike ili predmeti kreću u iluzijskom prostoru i vremenu što se može doživjeti samo tijekom projekcije. Pokret u filmu je snimak (record) nečega što se jednom dogodilo - pokret u animaciji se dogodio samo u fikcijskoj stvarnosti (dijegezi). Apsolutno sve što vidimo u

---

<sup>5</sup> Isto, s. 50.

<sup>6</sup> Meschke, Mikael. *En estetik för dockteater* («Estetika lutkarskog teatra»). Stockholm: Carsson Bokförlag, 1989.

animiranom filmu rezultat je animatorove svjesne (u nekim slučajevima i podsvjesne ili nesvjesne) aktivnost, stoga svaki pokret ima određenu funkciju i značenje.

Prema tome moguće je govoriti o (1) nagovještenom pokretu u stripu, (2) umjetnom pokretu u animaciji i (3) konzerviranom pokretu u live-action filmu.

Budući da pokret u slici zaokuplja našu pažnju stoga što uvijek uzrokuje promjenu on je u temelju svakog narativnog procesa. Pokret se predočava nekom vrstom vizualizacije što je centralno sredstvo narativiziranja slike. Vizualna naracija zapravo nastaje putem predočavanja pokreta koje posjeduje određeni sadržaj i značenja. Predočeni pokret je prema tome perceptualni, intelektualni i emotivni fenomen budući da stimulira različite osjećaje kod publike. U tome je sadržana i ključna distinkcija stripa i filma u odnosu na likovne umjetnosti - centralni problem likovne umjetnosti je prostor dok je to u slučaju stripa i filma pokret.

S obzirom na percepciju postoji (1) glavni pokret koji se odlikuje izrazitim značenjskim nabojem i u funkciji je vođenja likove i događaje u jednoj sceni prema određenom cilju i (2) sekundarni pokret koji je u funkciji stvaranja atmosfere.

Osnovne osobine pokreta su brzina, dinamika i ritam. Brzinu možemo definirati kao doživljeno ili izmjereno vrijeme trajanja određenog pokreta od njegove početne do krajnje točke. Dinamika je dispozicija brzine dok je ritam organiziranje i harmoniziranje različitih brzina unutar istog pokreta.

Svaki pokret se sastoji od trajanja, onoga što se vidi u filmskoj ili strip-slici i intervala, prostora između slika. Mogućnost da se manipulira duljinom intervala i trajanja je centralni reativni postupak u stvaranju oslikanog pokreta, analogan komponiranju glazbe. «Note» u stvaranju predočenog pokreta su linije na papiru u tradicionalnoj animaciji ili u graph-editoru u digitalnoj prikazuje čija krivulja prikazuje formu budućeg pokreta dok vertikalne linije koje je presjecaju, takozvani «telegrafski stupovi», grafički označavaju trajanje vidljivih faza, slika i odstojanje između njih, interval, prazni prostor između dvije vidljivosti. Zgušnjavanjem ili prorijeđivanjem intervala između «telegrafskih stupova», kako je to doslovce prikazano u filmu *Uštimavanje instrumenta* (2001), superiornom remek-djelu Jerzy Kucie, animator može ritmizirati pokret u rasponu od monotone jednoličnosti kada je odstojanje ravnomjerno pa do vibrantnih oscilacija kada su odstojanja neravnomjerna. Montaža na filmu ili layout u stripu su postupci koji imaju identičan smisao – kreirati izražajnost i formu predočenog pokreta aktiviranjem odnosa između trajanja i intervala.

Napokon, doživljaj pokreta uvjetovan je i određenim kulturnim kodovima. U zapadnoj kulturi, primjerice, gdje smo naviknuti čitati s lijeva na desno pokret koji je usmjeren s desna na lijevo doživljava sporijim i figura koja se kreće tim pravcem nailazi na otpor.

### 1.3 Sadržaj i povijest tekstova

Svi eseji sabrani u ovu knjigu zastupaju tezu o postojanje ontološke srodnosti između dvije (ili tri) izražajne forme koje se argumentira tezom o zgušnjavanju prostora među slikama kao ontološkim poveznicom između stripa, filma i animacije i u isto vrijeme onim što stvara formalnu razliku među njima. To je ujedno i neka vrsta crvene niti koja se provlači kroz sve tekstove koji slijede:

1. «Viking Eggeling ili animacija kao univerzalni jezik»: Iako on to nije tako zvao Eggelingova nastojanja da kreira «jezik višeg reda» po svojoj formi, serije progresivno povezanih apstraktnih oblika na dugim papirnim vrpčama nesumnjivo su bili stripovi što je vodilo ka animaciji i njegovom remek-djelu *Dijagonalna simfonija*. Tekst je prvobitno napisan na švedskom jeziku 2002 godine pod naslovom «Den visuella tonsättaren från Skåne. Animationen som ett universiellt språk, eller Diagonalsymfonins 80-årsjubileum». Objavljen je u časopisu «Animagi» br. 4, Konstfack, Stockholm 2004, s 29-36. Isti tekst objavljen je kao zasebno poglavlje u mojoj knjizi *De visuella tonsättarna* («Skladatelji vizualnog»), Optimal Press, Göteborg 2005. Hrvatska verzija teksta u mom prevodu objavljena je u «Hrvatskom filmskom ljetopisu», Zagreb 35/2003, s. 187-193.

2. «Usamljeni detektiv u svijetu pohlepe i laži . Jedan pogled na dugovječnu tradiciju tvrdo kuhanog trilera u literaturi i na filmu»: Usporedna analiza jednog od najdugovječnijih žanrova, urbanog trilera, sa posebnim naglaskom na rad Dashiella Hammetta, velikog pisca, filmskog scenarista, ali i što je malo poznato scenarista stripa (crtičar slavni Alex Raymond) *Detektiv X-9* (kasnije *Corrigan*). Prvu verziju teksta objavio je sarajevski časopis «Sineast» u prosincu 1999 u dvobroju 111-112 pod naslovom «Cinični heroji i fatalne dame. U povodu filma desetljeća *L. A Confidential*», s. 38 - 50. Jedna kraća, verzija teksta objavljena je 24 klovova 2002 u kulturnom dodatku švedskog dnevnika

«Göteborg-Posten» u mom prevodu na švedski pod nazivom «Den tecknade vägen till biokassorna», , s. 31. Konačnu, značajno proširenu i prerađenu, verziju teksta koja se ovdje pojavljuje objavio je «Hrvatski filmski ljetopis» 2016, u broju 85, s. 163-196.

3. "Zagrljaj povijesti i magije. O nekim aspektima vizualnih i narativnih postupaka u strip-serijalu *Corto Maltese* Huga Pratta»: Analitička diskusija o centralnim elementima estetske na kojoj je sagrađeno jedno najutjecajnije djela stripa u povijesti napisana je za časopis «Kvadrat» i objavljena je u specijalnom dvobroju posvećenom Hugu Prattu, broj 31-32, (2015) s.66-79.

4. «F kao Fellini»: Esej je pokušaj tumačenja kompleksne filmsko-rukopisne kreativnosti po mnogima najvećeg filmskog autora u povijesti sa izvjesnim akcentuiranjem utjecaja njegova iskustva karikaturista i strip-autora, oblasti u kojima je započeo svoju karijeru, na kasnije formiranje njegovog filmskog stila. Tekst je objavljen u časopisu «Sarajevske sveske», dvobroj 35-36, December 2011 s 379-389.

5. «Između sna i smijeha. Luis Buñuel, život, karijera i dvije duboke brazde koje je prvak filmskog nadrealizma zaorao»: Pojam nadrealizma definira se kroz studiju najvažnijeg filmskog nadrealistu sa određenim naglaskom na «nadrealizam nesvjestan samog sebe» koji je prethodio tom značajnom umjetničkom pravcu kakvi su bili stripovi *Mali Nemo* ili *Luda maca* kao i filmski opus pionira Gergesa Méliésa. Tekst je objavljen u «Hrvatskom filmskom ljetopisu» u dvobroju 82-83 (2015) s. 5-36.

6. «Tragajući za kompleksnim kadrom. Roy Andersson, sadašnji i budući filmski klasik»: Taj jedan od najistaknutijih autora modernog europskog filma izravno je inspiriran stripom i karikaturom. O svojoj autorskoj poetici napisao je knjigu *Strah našeg vremena od ozbiljnosti* čiji je jedan dio ovdje, uz dozvolu autora, preveden sa švedskog jezika. Esej i prijevod su prvi put objavljen u časopisu «Sarajevske sveske», dvobroj 29-30 (2010), s. 548-262.

7. «Krešimir Zimonić ili animacija u međuprostoru strip-kvadrata»: Djelo ovog iznimno važnog hrvatskog autora daje obilje argumenata za studiranje nagovještenog prostora u stripu, njegova dinamiziranja putem «zgušnjavanju» međuprostora između kvadrata čime će Zimonića neminovno napraviti korak ka svom novom mediju–animiranom filmu. Šira verzija teksta koja je obuhvaćala i analizu stripova Nedeljka Dragića objavljena je pod naslovom «Živa linija: strip i animacija kao kontekst za razumijevanje djela Nedeljka Dragića i Krešimira Zimonića» u «Hrvatskom filmskom ljetopisu», br 68 (2011), s, 25 – 51. Isti tekst je reprintiran u katalogu Salona stripa Vinkovci 2012, s. 50 – 63.

8. «Plymptonova iščašena dimenzija. Skica za portret filmskog karikaturiste»: Kraći esej o Billu Plymptonu, dugo vremena vodećem neovisnom autoru stripa i animacije u USA, izvorno sam napisao na engleskom jeziku. Pod naslovom «Plympton's twisted dimension» tekst je prvi put objavljen u katalogu Intranacionalnog filmskog festivala Göteborg 2012, s. 14 – 15. Moj prevod teksta koji se pod istim naslovom pojavljuje u ovoj knjizi objavio sam u sarajevskom časopisu «Sineast» br. 67 (2009), s. 66 – 69. Švedska verzija teksta pod naslovom «Bill Plympton: Tecknarens skruvade dimension» objavljena je u mojoj knjizi *De visuella tonsättarna, andra boken* («Skladatelji vizualnog, drugi dio»), Optimal Press, Göteborg, 2012, s. 144-149.

9. «Ken Parker ili bijeg iz komercijalne močvare. O nekim aspektima pripovjednog postupka u strip-serijalu *Ken Parker* Giancarlo Berardia i Ivo Milazza»: Esej je napisan za specijalni broj časopisa «Kvadrat» posvećen stripu *Ken Parker*, dvobroj 33-34 (2016) 118 – 133.

10. «Između medijske i individualne istine. O dokumentarističkoj formi, jeziku i stilu primjenjenima u filmu, animaciji i strip-mediju»: Esej koji obrađuje dokumentarni žanr s osobitn naglaskom na rad Joe Saccoa, najistaknutijim predstavnikom stripske dokumentaristike, napisan je za časopis «Kvadrat». U momentu pisanja ovog uvodnika još nije bio objavljen.

11. Zaključni esej pisan je specijalno za ovu knjigu i sastoji se od tekstova koje «nisam napisao», zapravo koje sam nekoliko puta započinjao, ali ih nikada nisam

završio iz različitih razloga kao što su prestanak izlaska časopisa za koji su rađeni, moja osobna opterećenost redovnim poslovima i slično. To mi se učinilo kao prikladan način da zaokružim ovu knjigu osobito stoga što se u tekstu ukazuje na neke nove, uzbudljive potencijale medija koji se zasnivaju na predočenom pokretu, a koje su došle sa digitalnom tehnologijom.