Glazba i zvuk u Zagrebačkoj školi animiranog filma

Laboš, Višeslav

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:194571

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti

Višeslav Laboš

Glazba i zvuk u zagrebačkoj školi animiranog filma

Diplomski rad

Zagreb, 2015.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
ODSJEK: MONTAŽA
USMJERENJE: OBLIKOVANJE ZVUKA

Višeslav Laboš

Glazba i zvuk u zagrebačkoj školi animiranog filma

Diplomski rad

Mentor: Neven Frangeš, red. prof.

Zagreb, 2015.

Sadržaj

1. Uvod 4

2. Glazba kao primijenjena umjetnost 6
2.1. Glazba i film - *soundtrack* kao mogući cilj 8
2.2. Glazba i „klasični“ animirani film do 1950-ih godina 11
2.3. „Nova glazba“ – jazz i avangarda u igranom i animiranom filmu 16

3. Zvuk u igranom i animiranom filmu 21
3.1. Zvuk, ton i šum 25
3.2. Zvučni efekti 27

4. Glazba šumova – „Nova glazba“ 29
4.1. Bruitizam 29
4.2. Konkretna glazba 30
4.3. Elektronička glazba 31

5. Animirani film 34
5.1. Animirani film - Općenito 34
5.2. Kratka povijest animiranog filma 35

6. Počeci zagrebačke škole animiranog filma kroz prizmu likovnih i tematskih obilježja 37

7. Glazba i zvuk u Zagrebačkoj školi animiranog filma 40
7.1. Prvi zvučni film u Hrvatskoj 45
7.2. O glazbi i zvuku u Zagrebačkoj školi animiranog filma u jugoslavenskom tisku (1951-1972) 47

8. Analiza glazbe i zvuka u tri animirana filma 53
8.1. „Nestašni robot“ 53
8.2. „Surogat“ 57
8.3. „Maska Crvene smrti“ 61

9. Biografije kompozitora 66
9.1. Aleksandar Bubanović 66
9.2. Tomica Simović 68
9.3. Branimir Sakač 71

10. Biografije „zvučnih radnika“ 73
10.1. Tea Brunšmid 73
10.2. Miljenko Dörr 74
10.3. Mladen Prebil 75

11. Dodatak – intervju s Igorom Savinom (16.02.2014) 76

12. Dodatak – intervju s Vatroslavom Mimicom (01.09.2015.) 78

13. Zaključak 80

14. Kratak životopis 82

15. Bibliografija 83

1. Uvod

U vrijeme kada u filmskim studijima nije bilo bogate arhive šumova, efekata i atmosfera, pa čak ni glazbe, tj. kada je posezanje za određenim zvukom ovisilo o domišljatosti muzičkih voditelja ili ton majstora, njihovim osobnim arhivama, i dobrim poznanstvima na Radio Zagrebu, događale su se originalne zvučne situacije kojima je u odnosu na danas prethodio eksperiment.

Zagrebačka škola animiranog filma u svoje „zlatno doba“ (1957.-1962.) odisala je upravo takovom originalnošću, štoviše, autorskim potpisom glazbeno-zvučnog mozaika.

Temelj zvučnog identiteta Zagrebačkoj školi udarili su „zvučni radnici“ kako ih se usuđujem slikovito nazvati, Tea Brunšmid, Miljenko Dörr i Mladen Prebil, te kompozitori koji dolaze iz potpuno druge sredine, i u to se doba s filmom susreću po prvi puta. U eri analognog snimanja na magnetofonsku traku, slika i ton su se morali tražiti u rolama materijala, potom premotavati, označavati, rezati, ponovo spajati u novu rolu i pritom uvijek pažljivo čuvati. U takvoj linearnoj montaži koja onemogućava skokovit, trenutačan (nelinearan) pristup željenom materijalu i gdje se svaki zvuk nalazio na zasebnoj magnetofonskoj traci, zahtjevao je ogromnu koncentraciju i kreativnu predanost njegovih „zvučnih radnika“, a poglavito muzičkih voditelja.

Primjerice, glazbeni broj je trajao 10 minuta, elektronski manipulirani zvuk te iste glazbe također 10 minuta, atmosfera vjetra i kiše su mogle trajati i do 30 minuta, te svaki pojedinačni efekt poput koraka, udarca ili zvona trajao je od par sekundi do par minuta. Ako uzmemo da je na primjer u filmu željena minutaža vjetra iznosila dva puta po 5 sekundi, atmosfera kiše, 3 puta po 10 sekundi, koraci 7 puta po 3 do 10 sekundi, a glazba 2 puta po 4 minute, svi ti segmenti su se morali pojedinačno i što preciznije sinkrono montirati na finalnu ili pred-finalnu traku. Kako u to vrijeme nije postojala nebrojeno puno izlaza na mikseti za zvuk, radili su se tzv. pred-miksevi. Kreativni rezulatat nije izostajao, no kao nuspojavu, na kraju bi imali i do deset slojeva neželjenog šuma u gotovom filmu. Ti brojni slojevi šuma materijala na koji se snimalo, nastajali su prvo snimanjem na magnetofonske trake u glazbenom studiju, da bi zatim bile prebačene na perfo vrpce sa novim slojem šuma.

Pored inventivnih skladateljskih rješenja, i taj je tehnički nedostatak manifestiran kroz šum materijala, zaslužan da današnje generacije, upravo takav, nesavršeni zvuk u filmovima zagrebačke škole animiranog filma doživljavaju kao nešto pozitivno, kao patinu, kao zvučni identitet vremena.

Tri filma koja sam odabrao za zvučnu analizu u svojem diplomskom radu, uz još neke koje obrađujem u nezasebnim poglavljima, pokrivaju širok, no ne i cjelokupni spektar kompozitorskih i oblikovateljskih pristupa ozvučenja slike u „zlatnom razdoblju“ zagrebačkog animiranog filma, s jednim primjerom, a to je *Maska Crvene smrti* koji prelazi taj period.

Bubanovićev jazz u Nestašnom robotu obiluje glissandima duhačkih instrumenata, i igri velikog jazz sastava s manjim grupama instrumenata te neobičnim solističkim akcentima u svrhu „klasične“ sinkronizacije, Branimir Sakač kombinira instrumente izabrane iz standardnog orkestralnog intrumentarija s elektroakustičkim tretmanom šumova kako i samih instrumenata, dok Tomica Simović na najvišoj razini umjetničke razigranosti propituje ljudski glas kojeg istovremeno tretira kao prizorni zvučni efekt i kao glazbenu temu.

U vremenu kada sam počeo pisati ovaj rad preminuo je Tomica Simović kao posljednji protagonist perioda kojeg rad obrađuje. Željene informacije o konkretnim postupcima komponiranja i montiranja zvuka i glazbe stoga nije bilo moguće dobiti iz prve ruke, dok postojeća literatura o animiranom filmu vrlo oskudno, ili gotovo nikako tematizira fenomen zvuka. Diplomski rad je stoga zauzeo općenitiji rakurs, čiji je glavni zadatak bio da na jednom mjestu sakupi pisane tragove o glazbi i zvuku u zagrebačkom animiranom filmu, komparativno tražeći njihovo mjesto i značaj u svjetskom kontekstu.

U zagrebačkom animiranom filmu, smatram da je došlo do kreativne i homogene simbioze glazbe i šumova prije negoli se to desilo u okviru tada avangardnih tendencija tzv. samostalne glazbe, koje ću mišljenje ovim diplomskim radom nastojati argumentirati.

2. Glazba kao primijenjena umjetnost

Glavni problem s kojim se susrećemo pri pokušaju analize i pronalaženja relevantnih muzikoloških osvrta glazbenih svojstava animiranog filma, leži u tradicionalnoj podjeli glazbe na samostalnu i primijenjenu. Glazba za animirane filmove podpada pod filmsku, pa utoliko pod primijenjenu glazbu, i općenito se smatra da je niže vrijednosti od samostalne glazbe.

Dva renomirana hrvatska skladatelja, Anđelko Klobučar i Miljenko Prohaska koji su osim samostalne umjetničke glazbe skladali i za igrani filmove ali i za animirane filmove zagrebačke škole, svojim oprečnim stavovima potvrđuju taj estetski problem. Svoja mišljenja po tom pitanju oni su dali u razgovoru s muzikologinjom Irenom Paulus koje je objavila u svojoj knjizi „Glazba s ekrana“. Pa tako, Klobučar kaže: „Glazba u filmu je stvarno primijenjena, nije samostalna. Ona je diktirana razvojem scene... i ima malo karakteristika... ozbiljnog žanra. Ipak je to dosta pojednostavnjeni izraz.“ [1] Miljenko Prohaska ne dijeli to mišljenje i kaže: „Netko je rekao da je filmska glazba primijenjena umjetnost i da nije prava umjetnost. To nije točno. To su govorili ljudi koji se nikada nisu okušali ili koji nikada nisu bili zvani da skladaju tu glazbu pa su imali neke svoje čudne razloge...“ [2]

Primijenjena glazba po kompozitoru i piscu Vartkesu Baronijanu podrazumijeva „formiranje jedne glazbene strukture izvan uobičajenih puteva izgradnje čistih glazbenih oblika zahtijeva i nov odnos prema toj glazbi. U tom slučaju, slično programskoj glazbi, stvaralačka logika je rukovođena izvanglazbenim razlozima. Tomu je tako jer se logika komponiranja mora podrediti pravilima neke druge umjetnosti u čijem gravitacijskom polju se našla.“ [3] Jednako kao i u kazalištu, filmski oblici podliježu određenim zakonitostima, pa tako i glazba koja mu služi obvezuje se na poštivanje primarno filmskih pravila, tj. modificiranje vlastitih u svrhu zajedničke suradnje. „Iz takvog, prividno podređenog odnosa, javila se primijenjena glazbena umjetnost.“ [4]

1 Paulus, I. Glazba s ekrana, str. 198-202
2 Paulus, I. Glazba s ekrana, str. 351
3 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.13
4 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.13

Zadržavanje kvalitete glazbenog djela napisanog za film, ovisi isključivo o skladatelju, tj. o mjeri u koliko je on u stanju zadržati osobnost svojeg glazbenog jezika bez da se upliće u pripovijedanje dramske radnje. Pritom je neizostavno potrebna svijest o cjelini, Wagnerovskom „gesamtkunstwerku“, koja u jednakoj mjeri mora biti prisutna kako kod skladatelja tako i kod redatelja. Mogućnost primjene, odnosno korespondiranja između umjetnosti jedan je od najzanimljivijih stvaralačkih fenomena. Teorija kaže da porijeklo tog suodnosa treba tražiti u bazičnim strukturnim elementima zajedničkim za sve umjetnosti (ritam, boja, oblik, linija…). Jednako kao što velikim kompozitorima poput Ennija Morriconea godi kada „drugi daju svoju viziju njegove glazbe“ [5] i obrade je u drugačijem aranžmanu, i kao što je taj pothvat izazov za onoga koji određeno djelo ima za prearanžirati, protok kreativnih impulsa i njihova organizacija kada je riječ o spajanju dvaju ili više umjetnosti, penje se na čovjekovim osjetilima najvišu poznatu razinu.

Henry Mancini piše: „često me pitaju što me čini dobrim kompozitorom filmske glazbe, i ja im odgovaram – smisao za dramu“ [6] I smisao za dramu, i služba nekim izvanglazbenim normama jednako su prisutni i u samostalnoj glazbi. Drama je tako imanentna svakom čovjeku koji kreira kao njegov unutarnji emotivno psihološki razlog, dok je podređenost koncertnoj dvorani i njezinom profilu publike, ili trajanju gramofonske ploče jednako tako primijenjena umjetnost, iako se tradicionalno smatra samostalnom. Bachovu glazbu komponiranu za Crkvu, ili Mozartovu po narudžbi dvora, danas smatramo samostalnom, a ona je već u samom začetku uvjetovana izvanglazbenim faktorom koji joj nameće svoju determinaciju sukladno vremenu, dominantnom ukusu i stilu ili mediju. Film je oduvijek zahtijevao specifičan muzički jezik. No, glazba kao pratnja nije novost, dapače, glazba je od plemenskih obreda predcivilizacijskih naroda, Antičke Grčke, koncertnih dvorana, opere i plesnih „performancea“ oduvijek bila društveni fenomen podređen određenoj životnoj situaciji ili nekom širem umjetničkom, multimedijskom kontekstu ili pak zakonima tržišta u vrijeme diskografije. Kao takva ona se uvijek morala boriti za svoj integritet, slobodu, i nadasve cjelovitost. Koliko je glazba na filmu uvjetovano specifična ili ta specifičnost proizlazi iz genijalnosti skladatelja, kao i u svakom drugom području ljudske djelatnosti, to ovisi o njegovoj sposobnosti da iskomunicira svoje viđenje cjelovitosti sa što manje kompromisa umjetničke prirode.

5 Morricone, E. Glazbu bih često počeo skladati još dok sam razgovarao s redateljem, Večernji list, 7.4.2015.
6 Thomas, T. Music for the movies, str. 201

2.1. Glazba i film – "soundtrack" kao mogući cilj

"Zvučni film ne možemo okarakterizirati kao neku specifičnu filmsku formu, jer on predstavlja totalnost današnjeg filma. Zvuk je obavezna dimenzija slike, koju gledatelj prima tako prirodno da je ne primjećuje sve do trenutka njegova prekida, s obzirom da zvuk i glazba dopunjuju sliku tako da je njihovo prisutstvo neprimjetno, ali odsustvo upadljivo." [7]

Isprva, uz projekcije filmova u svim boljim kino-dvoranama svirala se improvizirana glazba, orkestralna ili na klaviru ilustrirajući stereotipna raspoloženja u radnji. "Ubrzo, vještiji su pijanisti počeli svoju glazbenu pratnju prilagođavati fillmskoj radnji, imitirajući karakteristične zvukove i šumove pojedinih prizora (npr. oluja, grmljavina, zvonjava)". [8] U orkestrima, tu je funkciju obnašao perkusionist. Smatra se da je prva originalna glazbena partitura napisana u eri nijemog filma ona za kratki igrani film "La Mort du duc de Guise" 1908. a napisao ju je Camille Saint-Saëns. Prvu značajniju partituru za dugometražni film napisao je Hans Erdmann za F.W.Murnaov *Nosferatu* (1922.). One su se izvodile uživo tijekom projekcije filma. Prva desetljeća zvučnog filma, od 1927. i *The jazz singer-a* ponajviše su se borila s tehničkim ograničenjima, naime kako što preciznije sinkronizirati sliku i zvuk, pa je glazba tako sve do 50-ih godina imala izrazito konvencionalnu svrhu. Glazba je bila ponajviše melodramatska (kasnoromantičnog stila) i po ideji daleko od tada aktualnih glazbenih stremljenja čiste glazbe Schönberga, Webberna, Satiea ili Varesea. Razlog tomu jest da su, i film, i filmska glazba u toj ranoj fazi još tražili svoj jezik, sporo redefinirajući operno nasljeđe pri čemu je gluma bila uzvišeno dramska, a glazba nasrtljivo podcrtavajuća i ilustrativna.

No, već od *The jazz singera-a* filmska glazba, točnije pjesme iz filmova ("song", "schlager") "samostalno žive izvan filma i kao popularni muzički hitovi godinama popunjavaju repertoare radio emisija i proizvođača gramofonskih ploča". [9] Od instrumentalnih tema, među prvima koje su imale tu polivalentnu vrijednost, bile su tema Harryja Limea iz *The Third Man* Antona Karasa 1948. i *Limelight* koju je komponirao sam Charlie Chaplina 1952.

7 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.49
8 Ajanović, I. Filmska glazba, u: Peterlić, A. (ur.), Filmska enciklopedija 1, str. 480
9 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.50

U “zlatno doba” Hollywooda od sredine 30-ih do sredine 50-ih, svaki je studio imao svoj glazbeni odsjek, sa svojim kompozitorima, aranžerima i glazbenim urednicima, no glazba je tada tekar kretala u borbu za svoju emancipaciju kao važne filmske komponente. Kompozitor Max Steiner je među prvima shvatio moć originalne glazbe u novom mediju, no i dalje samo u funkciji kreiranja raspoloženja i pobuđivanja emocija kod gledatelja. [10]

Tih godina glazba gotovo uvijek ima podređenu funkciju ostalim oblicima filmskog zapisa. Značajni kompozitori tog perioda, poput Alfreda Newmana, bili su u potpunosti pomireni s podređenim statusom kompozitora i potpunoj ovisnosti glazbe o filmu. Newman kaže: „Dobra filmska glazba mora uvijek biti inspirirana slikom, a ne željom da kompozitor izrazi samoga sebe.“ [11] Iako je prva konstatacija ove izjave potpuno točna, drugi dio ocrtava zanatlijski Newmanov stav koji je prevladavao u filmu do 50-ih godina. Prema Varketsu, “bogatstvo ekspresivnog svijeta zvuka i glazbe je otkriveno tekar u novije vrijeme (piše 1981. godine) i to najviše u radiofonskim realizacijama i eksperimentima” [12] Ivana Ajanović nadodaje da se poslije Drugog svjetskog rata mijenjaju pogledi na funkciju glazbe u filmu, i to prije svega u Europi (Velika Britanija, Francuska, Italija) te u animiranom i eksperimentalnom filmu. “Glazba se posve usklađuje i sjedinjuje s filmskom radnjom, postavši ne samo svrhovitim komentarom prizora, već i dramaturškim čimbenikom koji može pojačati učinak pojedinih scena, pa i osvjetliti dublji smisao kadra”. [13]

Prvi kompozitor koji ozbiljnije i svježe pristupa komponiranju za film u Sjedinjenim Državama je Alex North. U filmu „Tramvaj zvan čežnja“ (1951.) North uvodi disonancu, te jazz i blues elemente čime se odmiče od sladunjavih orkestralnih kulisa. „Northova glazba ima dubinu i sadržajnost, i kao takva je manje predvidljiva od ostale filmske glazbe.“ [14]
Njegov suvremenik Bernard Herrmann nastavio je praksu komponiranja izrazito autorski ambiciozne glazbe, u filmu „Psycho“ (1960.) primjerice. U filmu „Ptice“ (1963.) gdje je efekt glasanja ptica postignut elektroničkim putem, Herrmann je bio Hitchcockov savjetnik za zvuk i zvučne efekte.

10 Usp. Thomas, T. Music for the movies, str. komentar na koricama bez potpisa autora
11 Thomas, T. Music for the movies, str. 59
12 Vartkes, B. Muzika kao primenjena umetnost, str.49
13 Ajanović, I. Filmska glazba, u: Peterlić, Ante (ur.), Filmska enciklopedija 1, str. 480
14 Thomas, T. Music for the movies, str. 179

Potonji primjer F.Porcile u svojoj knjizi *La musique a l'ecran* navodi kao uspješan primjer upotrebe elektroničke glazbe, gdje povodom filma *Ptice* citira Alfreda Hitchcocka koji kaže: "Zahvaljujući elektroničkom zvuku mogu ne samo objasniti potreban zvuk već ga i precizno opisati u definitivnoj nijansi i stilu…" [15]

U istom periodu, Francuski Novi val je osamostalio glazbu, tako što bi u jednoj sekvenci glazba potpuno izostala, a već u sljedećoj, glazba bi se pojavila i preuzela dominaciju nad slikom. U toj inverziji slika ostaje u drugom planu i postaje ilustracija za glazbu. Ta tehnika se kasnije primjenjivala u video spotovima.

"Scenarij u kojem glazba služi filmu na snazi je od paljenja prve filmske kamere, a nakon više od pola stoljeća te službe *soundtrackovi* postaju samostalan medij. Uslijed "horizontalnog širenja filma" [16] 70-ih i 80-ih godina „soundtrackovi" se naglo populariziraju i postaju redovna stavka u agendama glazbenih izdavača. U nadolazećoj hiperprodukciji, uvriježenu sintagmu „filmska glazba" sa svim njezinim romantičnim klišejima sve češće zamjenjuje ideal za stvaranjem „glazbe u filmu". Kada je on zadovoljen, tada riječi pohvale nerijetko idu na račun „soundtracka" prije negoli samog filma, i stvaraju jedan novi kult – kult „filmske teme". *Shaft*, *The Godfather*, *The Warriors*, *Halloween*, „*Betty Blue*" ili Morriconeove špageti vestern teme, opravdavaju našu zaluđenost glazbom u filmu. Njihove su dinamičke karakteristike od neprocjenjive vrijednosti za projekt naručitelja, ali im je on ujedno i dodatna odskočna daska u svijet radija ili disko klubova. Efekt takve, dobre glazbene teme, autonomne u svojoj tonskoj apstrakciji od slike koju originalno prati, jest da ona reinterpretira prethodno stečene senzacije o filmu u mašti svakog slušatelja ponaosob. Asocijacije na te emotivne dobitke tada su duboke i slobodne, a gotovi sadržaj slike u pokretu koju smo gledali ostaje samo kao skica u našem sjećanju." [17]

15 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.24
16 Peterlić, A. Predgovor, u: Paulus, I. Brainstorming, str.4
17 Laboš, V. Soundtrack covers

2.2. Glazba i „klasični" animirani film do 1950-ih godina

"U crtanom filmu dimenzija zvuka i muzike naglo raste u stilizirani konglomerat komičnih efekata, muzike, deformiranog ljudskog glasa, onomatopeje, odjeka i nelogičnih zvukova u odnosu na sliku… Ovaj zvučni svijet izazvan je slobodom grafičke fantazije crteža i pokreta da bi i sam davao podstreka i razloga daljnjem zamahu te fantazije. Na taj način fantazija i invencija muzike izjednačuje se sa slobodnim svijetom vizuelne invencije." [18]

Suradnja glazbe i animiranog filma je puno intenzivnija nego suradnja glazbe i igranog filma. U animiranom filmu glazba je puno bliže događaju, te vrlo često strogom sinkronizacijom oživljava svaki pokret slike i nije nikada u pozadini kao u igranom filmu. "Funkcionalan spoj glazbe i crtanog filma urodio je neslućenim bogatstvom izražajnih efekata u jednom stiliziranom svijetu punom mašte (gdje) su slika i pokret ilustrirani glazbom u istoj mjeri u kojoj i slika ilustrira glazbu." [19]

Što se sinkronizacije crtanih filmova tiče, Cramer 1937. godine razlikuje dva osnovna načina koja su prakticiraju u američkim studijima za animaciju – predsinkronizacija i postsinkronizacija. Predsinkronizacija se primjenjuje onda kada je čitav sadržaj filma baziran na sadržaju neke popularne melodije ili narodne pjesmice. Kod postsinkronizacije, za muzičku se ilustraciju bira glazba iz arhiva koja odgovara temi filma, iako se o osnovnoj muzičkoj ideji odlučuje još u prvoj fazi stvaranja, a odluku donose zajedno scenaristi, producenti i muzički odjel. S toga, termin postsinkronizacija i nije sasvim točan, osim u strogo tehničkom smislu, jer glazba iako se bira ili snima prije slike, ona se montira se slikom nakon što je ova gotova zajedno sa zvučnim efektima, šumovima, govorom i pjevanjem. U oba načina uloga glazbe je velika, premda njezini zadaci nisu u svakom od tih procesa istovjetni. U slučajevima predsinkronizacije glavni posao muzičkog odjela sastoji se u analizi gotovoga muzičkog djela, u određivanju metraže pojedinih muzičkih fraza, u fiksiranju muzičkih akcenata, što unaprijed vremenski određuje i ograničava slobodu slikara i animatora. U procesu postsinkronizacije, koji je u to vrijeme bio raširenji, ograničen je, naprotiv, djelokrug muzičkog odjela. Njihov je zadatak da odaberu i pripreme već postojeću muzičku partituru čiji će pojedini odlomci služiti kao pratnja pojedinih scena. Također, prema Carter, u tom se razdoblju originalna glazba vrlo rijetko piše za animirani filmu. [20]

18, 19 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.53
20 Cramer, L. Proizvodnja zvučnih crtanih filmova, u: Vano, I. Cramer, L. Regnier, J. Crtani film, str.24-28

Kao iznimka, ističe se originalna partitura napisana u maniri ilustrativne glazbe Arthura Honeggera (za orkestar i Martenotove valove) u crno bijelom dvadeset i pet minutnom francuskom filmu Berthold Bartoscha *L'idee* 1932. godine. O europskom animiranom filmu tih godina pisat ću na kraju poglavlja.

Dok se glazba za igrani film u pravilu piše nakon što je film izmontiran, glazba za animirani film se najčešće piše prije animacije. Regnier piše 1947. da se glazba komponira nakon „izbora sadržaja, scenarija, te stvaranja lica i dekora…kada muzičar ima dovoljno elemenata da bi ga sadržaj mogao inspirirati", [21] što indirektno potvrđuje i Turković kada 1979. piše da je „zato toliko česta animacija na glazbu". [22] U rubrici „Škola animacije" u časopisu Filmska kultura, Borivoj Dovniković - Bordo piše da se „muzika snima prije animacije ili poslije montaže slike". Pojašnjava da se za filmove u kojima je muzika bitna komponenta (bilo cijela, bilo jedan njen dio), muzika snima odmah nakon knjige snimanja. Ako se radi o muzičkom crtanom filmu, kompozitor muzike uključit će se u rad već na knjizi snimanja. Dovniković ističe kao bitnu i funkciju muzičkog voditelja što su u filmovima Zagrebačke škole obnašale Tea Brunšmid i Lidija Jojić. Muzički voditelj je stručni suradnik i posrednik između režisera i kompozitora, koji sudjeluje u dogovoru o muzici, u snimanju muzike i njezinoj montaži. [23]
Danas, gledajući filmove iz onog vremena, nemoguće je odgonetnuti u kojima je glazba nastajala prije, a u kojima poslije slike, no iz prethodne četiri analize možemo zaključiti da se glazba za animirani film uglavnom komponira ili odabire u nekoj međufazi nakon ideje i scenarija. U ranijim "klasičnim" filmovima uglavnom prije animacije, a kasnije s razvojem boljih postprodukcijskih uvjeta, katkad i poslije završene montaže slike. Činjenica da su kompozitori za animirane filmove komponirali uglavnom „prije slike", ukazuje koliko su u razradi svojih glazbenih ideja bili slobodniji u odnosu na kolege u igranom filmu.

Popularne američke animirane filmove zasnovane na figuralnoj animaciji i "totalnim oprostorenjem crtanofilmskog prostora", [24] u produkciji Walt Disney ili Warner Brothers studija nastale u „klasičnom" razdoblju Hollywooda (1930-1960) u velikom su broju slučajeva krasile „klasične" teme starih glazbenih majstora.

21 Regnier, J. Tehnika crtanog filma, u: Vano, I. Cramer, L. Regnier, J. Crtani film, str.61
22 Turković, H. Život izmišljotina – Ogledi o animiranom filmu, str.117
23 Usp. Dovniković, B. Škola animacije, u: Filmska kultura, str.116
24 Munitić, R. Crtani film, u: Peterlić, A. (ur.), Filmska enciklopedija 1, str. 239

Tako se u Disneyevom dvosatnom remek-djelu *Fantazija* iz 1940. godine susrećemo s nekoliko vrhunskih kompozicija Bacha, Čajkovskog, Stravinskog, Beethovena, Ponchiellija, Mussorgskog i Schuberta. Orkestrom koji izvodi ove kompozicije dirigirao je čuveni Leopold Stokowski. [25]

U *Fantaziji* je Disney odlučio "oslikati zvuk" [26], pa je ujedno izumio i novu tehnologiju njegova snimanja i reprodukcije. Naziv te tehnologije je bio *Fantasound*, koji je "između ostalog zahtijevao dva kinoprojektora, jedan za sliku, a drugi za zvuk, četiri zvučne staze na miks-pultu za kontrolu zvuka te čak devedeset zvučnika raspoređenih lijevo, desno, u sredini te u pozadini kino dvorane." [27] Kao parodija na slavljenu Disneyevu *Fantaziju* u produkciji Warner Bros-a je 1943. nastao *Otrcani koncert* (*Corny concerto*). U ovoj animaciji možemo čuti Straussove *Priče iz bečke šume*, te *Na lijepom plavom Dunavu*. U serijalu animiranih filmova o mačku Tomu i mišu Jerryju, klasična glazba je također dala svoj doprinos. U crtiću *Cat concerto* iz 1946. predstavljena je tako po drugi put u animiranom filmu i *Mađarska rapsodija br. 2*, najpoznatija od 19 rapsodija koliko ih je napisao Franz Lizst. Prvi ju je koristio Oscar Fischinger u svojem eksperimentalnom crtiću *An optical poem* 1938. godine. Tom i Jerry su za svoju „izvedbu" u koncertu mačaka bili nagrađeni i Oscarom. U crtiću Warner Brosa o tri prasčića *Pigs in a polka* 1943. pojavljuju se mađarski plesovi Johannesa Brahmsa, i to (redom) brojevi 5, 7, 6 i 17. U osmominutnu animaciju savršeno su uklopljeni taktovi ovih melodija, toliko da je pojedinci nazivaju „petim likom" ovog crtića, pored prasčića i vuka. U Disneyevom serijalu o "Mickey Mouse-u" od 1928. također susrećemo klasične glazbene melodije. Najpoznatija je Rossinijeva *Uvertira iz Williama Tella* u jednom od ranijih izdanja *The band concert* iz 1935. Kada se nije koristila klasična glazba, u crtanim filmovima o *Mickey Mouse-u* spominjala su se imena sljedećih kompozitora kao autora originalne glazbe Wilfred Jackson, Carl Sterling i Bert Lewis, no "identitet pravog autora i danas ostaje nepoznanica". [28] Taj podatak indirektno potvrđuje koliko je Disney - iako "jedan od najaktivnijih istraživača u svijetu zvuka i slike" [29] - a općenito i filmska industrija tog vremena malo držala do skladatelja orginalne filmske glazbe. Efekt doslovne glazbene i zvučne sinkronizacije svakog pokreta u animiranom filmu vuće korijen upravo iz tog serijala i naziva se *mickey-mousing*.

25 Usp. http://www.radiosarajevo.ba/novost/86524/nocache (08.06.2014)
26, 27 Paulus, I. Brainstorming, 2002 str. 122
28 https://en.wikipedia.org/wiki/Mickey_Mouse (19.09.2015.)
29 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.53

Prvi dugometražni animirani film *Snjeguljica i sedam patuljaka* premijerno je prikazan 1937. i na njemu su radila tri skladatelja: Frank Churchill kao glavni skladatelj, te orkestratori Leigh Harline i Paul Smith. Crtani film je uključivao i "pjesme čija je zadaća bila da razviju radnju i filmske situacije, da ocrtaju karakter likova, i da budu opravdane u filmskoj priči." [30]

Pjesme iz tog crtića poput *Someday My Prince Will Come* kao i lajtmotivska pjesma iz *Tri prščića* (1933.) *Who's afraid of the big bad wolf?* koja je prema izvoru na internetu [31] obrađivana čak četrnaest puta, ili *When you wish upon a star* iz *Pinokija* (1940.) doživjele su uspjeh sličan *songovima* iz igranih filmova i mjuzikla, no paralelno ostavljajući vrijednost originalnih instrumentalnih partitura filmske glazbe u drugom planu. Na *songovima* i karikiranom dijalozima se temeljio i poznati serijal o *Betty Boop* braće Fleischer. Instrumentalna glazba u *Snjeguljici*, odnosno "Popratna glazba, ponajprije (je imala) funkciju oblikovanja lirskih, humornih, dramatskih i napetih prizora, a njezina je funkcija tim veća jer neki likovi ne govore… stoga uporaba *mickey-mousinga*… ne iznenađuje" piše Paulus. [32] U američkim animiranim filmovima većih produkcija koristila se u ono vrijeme i popularna *swing* glazba, no kvantitativno i kvalitativno u razumljivoj disproporciji s ondašnjom koncertnim i diskografskim dosezima žanra, ne iziskujući od njega inventivnost već ga svodeći na stereotipno fraziranje u domeni njegove popularne, gotovo revijalne inačice. Zanimljiv je podatak da je Dave Brubeck kao prvi moderni jazzer 1957. godine objavio ploču *Dave digs Disney.* "Snimiti jazz verziju Disneyevih pjesama danas, ne predstavlja preveliko iznenađenje, no do 50-ih godina, a i dugo poslije, nitko iz svijeta jazza Disneyevu glazbu nije uzimao za ozbiljno. Disney je za njih bio epitom uštogljenog bjelačkog utopijskog svijeta koji je lišen problema, svih nevolja i svakog istupa iz granica konvencionalnog načina života. Čak su i ime glavnog junaka crtanog filma Mickey Mouse (mickey-mousing), među sobom koristili kada bi željeli reći da je nešto otrcano, prijetvorno i tupavo." [33]

30 Paulus, I. Brainstorming, 2002 str. 121
31 https://en.wikipedia.org/wiki/Who's_Afraid_of_the_Big_Bad_Wolf%3F (19.09.2015.)
32 Paulus, I. Brainstorming, str. 121
33 http://www.jazzwax.com/2011/05/dave-brubeck-digs-disney.html (21.09.2015.)

“Europski crtani film 20-ih i 30-ih godina često se vezuje za likovnu (dadaizam, kubizam) i filmsku avangardu, što dovodi do niza zanimljivih eksperimenata.” [34] Kao takav nema ni tehničke uvjete velikih produkcija, a ni komericijalne aspiracije poput američkog. Nakon pionirskih 1910-ih i 20-ih godina, primjerice u Sovjetskom Savezu (Aleksander Shiryayev, Ladislas Starevich), s otvaranjem prvog većeg studija za animaciju u Europi (soyuzdetmultfilm), ruski je animirani film 1935-ih godina isprva vrlo nekritično usvajao Dizney-jeve metode. U tu formu, sovjetski su autori „na silu“ željeli ugurati sovjetski sadržaj, narodne priče, bajke i vlastitu glazbu.

Filmovi *Zimska bajka* i *Proljetne melodije*, izrađeni su prema muzici Čajkovskog u svrhu populariziranja njihove glazbe. Sa završetkom Drugog svjetskog rata, u SSSR-u je sve više animatora koji smatraju da animirani film smije i može obrađivati društveno-političke teme na satirički način, za razliku od onih koji se oslanjaju na diznijevski moto da animacija mora biti „bezuvjetno komična“ i isključivo za dječji uzrast. [35]

34 Munitić, R. Crtani film, u: Peterlić, A. (ur.), Filmska enciklopedija 1, str. 239
35 Usp. Vano, I. Umjetnost multiplikacije, u: Vano, I. Cramer, L. Regnier, J. Crtani film, str.7-15

2.3. „Nova glazba“ – jazz i avangarda u igranom i animiranom filmu

Početkom 50-ih godina igrani se film polako odvaja od postromantičarske estetike *klasičnih* hollywoodskih kompozitora. U postdiznijevskom ili antidiznijevskom animiranom filmu odvajanje od *klasične* glazbene literature i arhivske glazbe je također sve učestalija. Veliki se orkestar do tada, a često i poslije zbog hiperprodukcije velikih studija „koristio kao pozadina – canvas“ [36] napisao je Henry Mancini, koji traži nova rješenja, između ostalog, i kroz redukciju instrumentarija. Taj je period u igranom filmu izrodio najvještije kompozitore koji su uspijevali spojiti melodičnost Čajkovskog, Beethovenovu grandioznost i Wagnerov zvuk koji stoji, s jazzom, pop-rock glazbom, te elektroničkim i raznim egzotičnim instrumentima Azije i Afrike, jednako se spretno snalazeći u tonalnoj i atonalnoj glazbi, velikom kako i u malom orkestru, ali i u glazbenom studiju. Henry Mancini, Leonard Rosenman, John Berry, Jerry Goldsmith i Lalo Schifrin među najpoznatijim su iz tog vremena, i njihov je utjecaj na glazbu kompozitora zagrebačke škole, poglavito Tomicu Simovića i Aleksandra Bubanovića bio velik. I Simović i Bubanović, kao Mancini i Schifrin, dolaze iz svijeta jazz glazbe a tih su godina nastupali zajedno u Simovićevom jazz kvartetu i kvintetu. Sve do 50-ih godina jazz se na filmu pojavljivao samo unutar akcije, tj. kroz prizorne „songove“, a rijetko kao njen funkcionalni komentar. Pišući o jazz glazbi na filmu 30-ih godina, Barry Ulanov kaže: “ali, ni bogatstvo nove filmske muzike nije moglo sakriti njenu bitnu sličnost s ranijom muzikom za pratnju filma u pogledu emocionalnih i tonskih granica.” [37] ili “… orkestar je također svirao lijepu muziku, ali ta muzika, da nije bilo Ellingtona, ne bi predstavljala ništa osim ponavljanja stereotipnih crnačkih melodija”. [38] Po uzoru na Alexa Northa i Bernarda Hermanna, tada se događaju i “prvi uspješniji pokušaji funkcionalne upotrebe jazza u filmu” [39]. Izdvajaju se film Otta Premingera *Čovjek sa zlatnim naručjem* (1955) za koji je glazbu skladao Elmer Bernstein, a pogotovo *Anatomija jednog ubojstva* gdje samostojeću glazbenu priču, istovjetnu sa svojim najboljim radovima izvodi Duke Ellington. Prvi puta da je jedan glazbeni *score* nastao po principu improvizacije na licu mjesta u projekcionoj dvorani, bio je Miles Davisov francuski izlet u filmu *Lift za čistilište* 1958. Po uzoru te uspješne evropsko-američke ko-produkcije, jazz je kao izvorno američki žanr postao čest gost u brojnim evropskim, a kasnije i azijskim kinematografijama.

36 Thomas, T. Music for the movies, str.
37 Ulanov, B. Historija jazza, str. 89
38 Ulanov, B. Historija jazza, str. 138
39 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.27

Jazz se u Zagrebu svira od početaka 20-ih godina stoljeća, [40] tako da njegova implementacija u film nije ovisila o popularizaciji putem gore navedene ko-produkcije. Štoviše, prvi jazz sastav u Zagrebu, osnovao je 1925. godine "Oktavijan Miletić, naš najpoznatiji filmski snimatelj i redatelj… (dok sastav) Swing trio 1935. godine za (diskografa) Edison Bell Penkala snima prvu swing ploču" u Jugoslaviji. [41] Hrvatski jazzeri i kompozitori filmske glazbe, osim Aleksandra Bubanovića i Tomice Simovića, bili su Miljenko Prohaska, Boško Petrović, Ozren Depolo i Davor Kajfeš, a komponirali su u jednakoj mjeri za igrani kao i animirani film i to već u 60-im godinama. Zagrebačkom animiranom filmu Kajfeš je najviše doprinjeo u crtiću *Veliki i mali* (1966.), a Depolo u *Oktava straha* (1977.) gdje spaja jazz, funk, progresivni rock i synthesizere. Radovi ostalih autora spomminju se u kasnijim poglavljima.

Zlatno doba simbioze jazza i filma jesu 50-te pa do igrane televizijske serije *Peter Gunn* 1958. godine. Mancini u tom filmu ističe solo instrument vežući ga uz glavni lik čime sukreira karakter tog lika. U takvom postupku zvuk određenog instrumenta može postati pritom važniji od same glumčeve glume. [42] Taj se postupak, bilo kroz odabir specifičnog instrumenta ili kratke melodije puno više koristi u animiranim filmovima gdje je visoki stupanj sinkroniteta zvuka i slike "proširen do granica stilizacijske uvjetovanosti". [43] Mancini ga je nadalje prakticirao u seriji igranih filmova o *Pink Pantheru* s prvim filmom nastalim 1963, no upravo zbog popularnosti glazbene teme već godinu dana poslije kreće produkcija kratkih animiranih filmova istog imena i osvaja nagradu Oscar.

Lalo Schifrin je u svojim TV serijama 60-ih godina među prvima integrirao zvučne efekte u glazbu, pravdajući taj postupak činjenicom da je „šum sastavni dio modernog života". Schifrin uspijeva iz zvučnog efekta - šuma, razviti i glazbenu temu, primjerice najuspješnije u seriji *Medical center* 1970-te godine. [44]

40 Fučkar, S. Hrvatski jazzisti, str. 17
41 Bubanovi, A. Sav taj jazz, str. 225
42 Usp. Thomas, T. Music for the movies, str. 195-220
43 Baronijan, Vartkes; Muzika kao primenjena umetnost, str.53
44 Usp. Thomas, Tony, Music for the movies, str. 214-215

Pored utjecaja te nove filmske glazbe američkih autora koji vješto spajaju staru i novu *klasiku* s jazzom, općeniti utjecaj na animaciju zagrebačkog kruga autora izvršili su češki umjetnici Jiri Trnka, Karel Zeman i Jiri Brdečka, zatim Stephen Bosustow i UPA studio, te kanađanin škotskog porijekla Norman McLaren. Početkom 50-ih godina animirani film prestaje biti samo film za djecu. Animatori se inspiriraju metafizikom, filozofijom, društvenim problemima, ozbiljnom ilteraturom i znanstvenom fantastikom, a te teme zahtijevaju puno širu paletu zvukova od onog orkestralnog.

Češki animirani film (ponajviše lutkarski i crtani) je po završetku Drugog svjetskog rata bio napredniji od sovjetskog. Njihova primjena groteske i satire kod obrade aktualnih tema bila je puno oštrija, prometnuvši se tako u internacionanim okvirima kao najnapredniji i najmoderniji istočno europski film. [45]

U tehničkom smislu, puno je veći utjecaj na zagrebački krug (iako ne na samom početku) izvršio Norman McLaren inaugurirajući ili unaprijeđujuči tehnike kao što su „crtanje na film, grafički zvuk i vizualna glazba". [46] McLaren je prije svega bio eksperimentator, no za razliku od čeških autora, eksperimentator koji je iza sebe imao laboratorijske uvjete i novčane fondacije, što mu je omogućavalo imati doticaj sa u tim godina nedostupnim synthesizerima i skupom opremom. O svojem radu McLaren kaže: "U svojem sam odnosu prema filmskoj traci pokušao zadržati što je više moguće onu prisnost i intimnost koja postoji između slikara i njegovog platna… Ja iscrtam puno malih linijica u prostoru za ton na filmskoj traci od 35 mm, možda 50 do 60 linija za svaku notu. Broj tih povlaka na jednom inču određuje visinu tona – što ih je više, ton je viši i obrnuto. Veličina crtice određuje jačinu tona – debela povlaka proizvodi jak ton, tanja daje tiši ton a najblijeđa samo šum. Volim eksperimentirati s ovim sintetičkim (što se ne smije brkati sa sintetskom glazbom, jer u ovom slučaju znači umjetno dobiven zvuk, op.a) zvukom kao novim medijem, a pritom me ne interesira imitiranje postojećih muzičkih instrumenata". [47] Njegova „vizualna glazba" podrazumijevala je čvrsto jedinstvo i nedvosmislenu sinkronizaciju zvuka i slike koju je i sam revolucionarizirao, unutar apstraktnih formi na samom rubu naracije (npr. *Dots* i *Loops*, oba iz 1940.).

45 Usp. Regnier, J. Tehnika crtanog filma, u: Vano, I. Cramer, L. Regnier, J. Crtani film, str. 99
46 https://en.wikipedia.org/wiki/Norman_McLaren 12.09.2015.
47 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str. 54

Glazba koju je McLaren koristio u svojim filmova sezala je u sva moguća područja, pa tako u *Lines horisontales* (1962.) svira folk instrumental Petera Seegera na akustičnoj gitari uz pratnju lirske flaute, ili u *Pas de deux* (1968.) United Folk Orchestra iz Rumunjske sa solistom na panovoj fruli.

To su samo neki od primjera koji ilustriraju širinu glazbenih svjetonazora u avangardnom animiranom filmu. Unatoč individulanim razlikama na likovnom planu ili raznih pristupa glazbi svih gore spomenutih avangardista animiranog filma, ideja da se ide naprijed u istraživanju medija i tematskih obzora, jest bila važna i inspirativna. Njihov utjecaj - iako je pitanje koliko su s tim radovima naši autori bili neposredno upoznati -, na zagrebački krug nije rezultirao epigonstvom već je njegove autore potakao da usprkos tehnološke „oskudice" [48] nastave dalje. Doprinos zagrebačke škole novoj avangardnoj tematsko vizualnoj estetici je bio brz, iznenađujuć i nov na svoj specifičan način. Glazba Tomice Simovića već 1958. godine u *Velikom strahu* pokazuje iznimnu zrelost pri kombiniranju komičnih gegovskih dionica s mračnim orkestralnim atmosferama, šečući se preko svih tada aktualnih idioma jazza, od pulsirajućeg swinga do "cool jazza" zapadne američke obale. Šuživot efektnih prizornih šumova i glazbe egzistira na dojmovnoj razini gdje je nemoguće odvojiti efekt od glazbene partiture. Stilizirani vriskovi u službi akcentiranja karikiranog straha, prošli su nekoliko faza transformacije, tako da u konačnici zvuče resko ali ne i udaljeno. Simović koristi čitavu paletu perkusija, i to vrlo pažljivo i parcijalno, od velikog bas bubnja do malih udaraljki, koje su tijekom telefonskog razgovora i u interakciji sa zvukom što je nalik na morzeove znakove. Glazbena dionica koja prati kazaljke na satu sastoji se isključivo od egzotičnog perkusivnog zvuka tipa (najvjerojatnije marimba i/ili woodblock). Dakle, svi zvučni elementi i tehnike što su u igranom filmu hollywoodskih studija poslije Drugog svjetskog rata pronalazili svoj put do ekrana, bili su od samih početaka prisutni i u zagrebačkoj školi animiranog filma. Iste godine, za špicu filma Vatroslava Mimice *Samac*, skladatelj i ton majstor Kurt Grieder na vrlo amorfan način koristi zaglušujući zbor pisaćih mašina uz statičku pratnju elektronike na jednom akordu (vjerojatno Martenotovi valovi), dok u cijelom „soundtracku" dominiraju isprepletene tehnike elektroničke i „musique concrete" estetike. Takav odabir glazbe u potpunosti se poklapao s "kafkijanskom meditacijom o izolaciji u birokratskom sistemu, (kojom se Mimica) potpuno odriče opisno-narativne forme i koristi suvremeni likovni izraz u pokušaju oslikavanja apstraktnih osjećaja." [49]

48 Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, str. 15
49 http://www.art-kino.org/hr/film/samac (10.09.2015)

Samac je ujedno prvi film kojeg su izviždali u pulskoj Areni, dok ga Nenad Turkalj, glazbeni kritičar, operni redatelj i dramatur smatra jednim od tri najbolja ostvarenja zagrebačke škole (uz Vukotićeve *Surogat* i *Igru). Samac* je 1958. Prikazan u Cannesu i u Veneciji gdje dobiva prvu nagradu žirija, čiji ju je predsjednik Paul Rotha obrazložio "dubokom povezanošću filma sa sadašnjošću, inteligentnom simbiozom slike i zvuka, (i) izvanrednim montažnim ritmom filma". [50] Par detalja o nastanku glazbe za *Samca* otkrio mi je Vatroslav Mimica u intervjuu na kraju ovog rada.

Jasnoća prikaznog svojstva filmske glazbe pritom nije izostala, vrlo rijetko idući putem potpune apstrakcije, primjerice poljskog eksperimentalnog filma tih godina (npr. *Dom* Jana Lenice i Waleriana Borowczyka na elektroničku glazbu poznatog avangardnog kompozitora Wlodzimiera Kotonskog (1958.) *Somnambulists,* Mieczyslawa Waskowskog 1958.) ili ranih radova Piotra Kamlera *Reflets* (1960.) ili *Structures* (1961.) nastalih u Parizu i za koje glazbu piše hrvatski avangardni kompozitor Ivo Malec. *Reflets* i *Dahovi* (što je naziv samostalne Malecove sladbe za film *Structures*), dva su čista *musique concrete* djela iz autorove prve faze bavljenja tim žanrom u okviru francuske *Groupe de Recherchés Musicales*. Apstrakcija, dapače, nije bila zabranjena, pa na tom tragu Boris Kandić uopćavajući piše: „Figurativna umjetnost pokreta… suprotstavlja se govornom jeziku zahvaljujući tome što može (slično modernoj muzici) govoriti nesmisleno." [51]

Iz potonjeg isčitavamo da je poslijeratni animirani film (uvelike), pa tako i zagrebački, bio nedijaloški. To „Odricanje od govora i dijaloga sili realizatora na traženje sasvim likovnih i vizualnih, dakle filmskih rješenja…" [52] kao i onih zvučnih, te od njih očekuje dvojaku funkciju – onu narativnu, koja gledatelju objašnjava i onu stiliziranu - koja ga zadivljuje.

50 Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, str.144

51 Kandić, B. Osvjetljavanje besmislenog svijeta, u: Sudović, Z (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 261-262

52 Matetić, Z. Zagrebačka škola ctanog filma – realnost mašte, u: Sudović, Z (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 131

3. Zvuk u igranom i animiranom filmu

Ustanovili smo da glazba nakon 50-ih godina postaje sve manje pozadinska sve češće funkcionalno komentirajući radnju, a šumovi čiji je primarni zadatak bio realno ozvučiti prizornu situaciju, u igranom se filmu sve više s, a u animiranom i stapaju u glazbenu strukturu.

Prije toga, još malo o užem pojmanju zvuka, odnosno šumova na filmu.
"Vidljivosti prizora imanentna je i njegova čujnost, … no, budući da je i ono što vidimo u filmskome zapisu samo iluzija reprodukcije izvanjskog svijeta, tako je i ono što u kinematografu čujemo … stanovita iluzija akustičke reprodukcije zvučanja u izvanjskome svijetu." [53] Zbog montažnog razlaganja slike istog mjesta u vizualnoj percepciji gledatelja može se izgubiti realnost prikazanog svijeta na filmskom platnu. S obzirom da čujemo sve što nas okružuje, realni šumovi i dijalog, ponajprije, te glazba ako je prizorna, zaduženi su tako za očuvanje "prostornog identiteta" [54] slike, ali i vremenskog kontinuiteta neke scene. Slika u igranom film stvara dojam više dimenzionalnosti, dok je animirani film plošan. Stoga, igrani film kako bi ostvario što veći stupanj realnosti svojeg izraza, vrlo često koristi i zvukove koje u kadru ne vidimo. Tim, tzv. "off" zvukovima igrani film postiže, osim realističnosti, i "veliku simboličku ili retoričku vrijednosti", [55] a što uspijeva uz osjećaj nelagode npr. postiči i tišinom.

53 Peterlić, A. Osnove teorije filma [2], str 123
54, 55 Peterlić, A. Osnove teorije filma [2], str 124

O kreativnom pristupu zvuku na filmu piše Walther Ruttmann još davne 1929. godine. („Tonfilm? - !“ Illustrierter Film-Kurier, broj 1115, preveo Filip Filipović). Ruttmann je već u to rano doba zvučnog filma smatrao da je oslanjanje na osnovnu sinkronizaciju govora s usnama glumca puno premalo, i da je „zvučni film, po načinu stvaranja – kontrapunkt“. Ruttmann objašnjava: „Slika se ne može pojačati paralelno s tekućim zvukom. To bi neizbježno bilo slabljenje, isto kao kod ponovljene zakletve ili lažnog izgovora koji čovjek pokušava poduprijeti s dva različita argument. Međutim, zvučni film stvaran kao kontrapunkt značio bi svjesno sučeljavanje dva izražajna sredstva – slike i zvuka u misaonoj vezi.“ Kao primjere Ruttmann iznosi: „Čuješ: eksploziju – i vidiš: užasnuto lice žene, Vidiš: boksački ring – i čuješ: masu koja urla, Čuješ: tužnu violinu – i vidiš: ruku koja nježno miluje drugu ruku, Čuješ: riječ – i vidiš: učinak te riječi na licu drugoga“. Po Ruttmannu, to je jedini način kako se dvije stvari različitog materija (zvuk i slika) mogu međusobno ojačavati, u svojem kontrapunktiranju. „Ako teku paralelno. rezultat je: panoptikum“. [56]

U Ruttmannovom naglašavanju potrebitosti da se zvuk odvoji od slike, pa maker bio to samo i realan zvuk, leži početak emancipacije zvuka koji s vremenom poprima sve veće razmjere. Zvuk (šum) se isprva odvojio od slike tako što je ispao iz sinkroniteta. Njegova primarna namjena, a to je da se ozvuči slika, je obogaćena primjenom “off” zvuka, dakle zvuka kojeg u slici ne vidimo. Treći oblik zvuka (šuma) jest stilizacija, odnosno transformacija njegove realnosti (u kojem obliku on može biti u sinkronitetu, ali i ne mora; dakle, objedinjuje i prvi i drugi oblik njegove primjene) i konačano integracija u glazbenu partituru. Zvuk (šum), integriran u filmsku glazbu, možemo doživjeti kao sastavni dio glazbe, ali i kao zasebni zvučni efekt, često ne znajući da li je njegov autor kompozitor ili oblikovatelj zvuka. U eksperimentalnom animiranom filmu, svedimo pod taj neprecizan zajednički nazivnik antidiznijevsku struju 50-ih i 60-ih godina, ta nejasnoća razlučivanja – da li je neki zvuk ne-instrumentalnog ali i ne-realnog porijekla, šum glazbene partiture ili uglazbljeni zvuk prirodnog porijekla, u tom žanru koji već i samoj stvarnosti predočenoj slikom pristupa na specifičan način, dolazi najviše do izražaja.

56 Ruttmann, W. Tonfilm? - !, u: Vučićević, B. Avangardni film 1895-1939, str. 105-109

Tomu je tako, jer „u crtanim filmovima granica između muzike i šumova praktično ne postoji, jer se ritmizirani šumovi često upotrebljavaju u svojstvu muzike, kao što pojedini muzički pasaži zamjenjuju zvučne efekte.“ [57]

Za razliku od igranog filma, klasični, avangardni ili eksperimentalni animirani film svjesno poništava realnost i to već u svojoj vizualnoj srži, pa tako ju niti ne potrebuje produbljivati zvukom kojeg ne vidimo. Dok “off” zvuk u igranom filmu znači redateljev angažirani komentar prizora koji njegovom uporabom dobiva i već spomenutu simboličku vrijednost, zvuk se u animiranom filmu kreativno determinirao maksimalnim sinkronitetom kojim osigurava svoju nadrealnu dimenziju.

Prema Peterliću, “i crteži i lutke pripadaju izvanjskome svijetu, i oni su nekakva fizička realnost, no nedvojbeno je da predstavljaju posebno za film pripremljenu građu…” [58] koja se morala stvoriti za potrebe snimanja. Lutke i crteži se također i pokreću što im je u stvarnosti nesvojstveno, “pa je očevidno da se morala primjeniti i neka tehnika koja omogućava postojanje takvog stiliziranijeg svijeta”. [59] U takvom nerealnom svijetu, zvuk se animranom filmu “pridaje isključivo prema teže utvrdivim kanonima umjetničkog stvaranja”. [60] Drugim riječima, zvuk u animiranom filmu podnosi, štoviše i traži, potpuno eksperimentalni pristup.

Tretmana realnosti u animirnamo filmu dotiču se mnogi, pa tako dr. Zlatko Matetić piše: „Ako je realni svijet samo arsenal materijala za imaginativno preobličavanje medijem animiranog crteža, ako se krpice realnosti mogu drukčije rasporediti i prešiti jednim kompleksnim i rafiniranim postupkom, onda moramo dopustiti rađanje nove filmske i umjetničke dimenzije, kojoj se granice zaista ne mogu sagledati. Naravno, to ne znači negiranje stvarnosti, nego baš njeno izražavanje, samo u fantastičnom vidu“. [61]

57 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.53
58, 59, 60 Peterlić, A. Osnove teorije filma [2], str 37-38
61 Matetić, Z. Zagrebačka škola ctanog filma – realnost mašte, u: Zlatko S. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 129-130

Na istu temu Dušan Vukotić kaže: „Animacija nije opterećena balastom fizičkih zakona. Animacija ne robuje doslovnoj realnosti. Animacija ne imitira život, nego ga interpretira.“ [62]

U animiranom filmu, kako bi imali potpuni zvukovni doživljaj, u percepciji gledatelja stvarniji i od onog vizualnog, nije potrebno da budu svi zvukovi koji se nalaze u realnoj inačici određene animirane situacije, tj. prizora. Turković to naziva „pojednostavnjenje i interpretacija prizora”, kao tehniku prisutnu u jednakoj mjeri u crtežu kao i u zvuku. [63]

Zvuk dakle ima drugačiju funkciju u igranom nego u animiranom filmu, a što se njegovih prikazivačkih svojstava tiče, piše Turković piše. “Sam zvuk po sebi, i bez veze s vidljivim zbivanjem, može biti prikazivački: prepoznajemo ga kao zvuk poveziv s pojavama iz našeg izvanfilmskog iskustvenog svijeta. To prikazivačko svojstvo sama zvuka omogućuje da identificiramo zvuk u filmu i onda kad u vidnome polju ne nalazimo izvor zvuka. Puna prikazivačka funkcija zvuka u filmu ostvaruje se u kombinaciji s crtanim i animacijskim prikazivanjem. Naime, osim vlastitim prikazivačkim značajkama, zvuk pridonosi identifikaciji filmskog zbivanja ponajviše putem sinkroniteta: podudaranjem zvukovnih promjena s animacijsko-crtežnim promjenama.” [64]

Okvir radnje u animiranom filmu je tako prva i posljednja linija stvarnosti u njemu, tako da svi njegovi elementi, pa tako i glazba i zvuk samo mjestimice podsjećaju na i prikazuju nešto stvarno, već doživljeno, no najčešće potiču maštu u slušnom aparatu nas gledatelja. Što su zvuk, ton, odnosno šum, i koje su mogućnosti njihovog kreativnog spajanja u animiranom filmu, izvan okvira tradicionalnog komponiranja filmske glazbe i klasičnog filmskog “pošumljavanja”, obrazložit ću u idućem poglavlju.

62 Vukotić, D. Scenarij animiranog filma, u: Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga druga, str.15
63, 64 Turković, Hrvoje, Život izmišljotina – Ogledi o animiranom filmu, str.114-117

3.1. Zvuk – je svaki čujni titrajni proces u rasponu od 16Hz do 20KHz, kao širi pojam koji obuhvaća glazbeni ton i neglazbeni šum. Zvuk se dakle dijeli na ton i na šum. Glavna razlika među njima je u tome što ton ima stalnu frekvenciju, a šum ne. Osim što je svaki čujni titraj koji se rasprostire u obliku valova, „zvuk je opči pojam za sve akustičke pojave koje se otprilike javljaju između tona i šuma". [65] U filmu, zvuk se prema Paulus dijeli na tri kategorije: „šum odnosno zvučni efekt, govor i glazba". [66]

Ton – „je naziv za zvuk jasno definirane visine i kvalitete, koji se razlikuje od šuma ili difuznog zvuka kao što je zvuk basovskog bubnja ili gonga". [67] Ton određuju visina („pitch"), njegov intenzitet (glasnoća) i trajanje. Najvažniji faktor je dakako visina. Visina tona C je ista kod svakog muzičkog instrumenta, samo što je spektar harmonika drugačiji. Odnos ta tri parametra uz naglašeno značenje spektra pruža zvuku neku treću dimenziju i čini onu konačnu „zvučnu sliku" koja bitno određuje djelovanje zvuka na čovjeka. Skup organiziranih tonova čini glazbu. To je uvriježeno i opće prihvačeno mišljenje, no kako je glazba u svojem metafizičkom značenju lišena uvjetovanosti definicijama, koje se ionako kroz glazbenu povijest razvijaju, mijenjaju i napuštaju, nemoguće je i naposlijetku krajnje nepravedno glazbu isključivo svesti samo na glazbu tonova proizvedenu "klasičnim" instrumentima. Razlika između glazbenog tona harmoničkih parcijala i bezobličnog šuma neharmoničkih parcijala je danas prevladana. To je proizašlo iz skladateljskih tendencija 20. stoljeća i tzv. „nove glazbe" gdje se po prvi puta šum, buka, pa i tišina počinju razmatrati kao ravnopravna skladateljska građa koju je dotada uživao samo tradicionalni glazbeni ton. [68]

65 Eggebrecht, H.H. Riemann Musiklexikon, u: Gligo, N. (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, 1996 str.309-311
66 Paulus, I. Teorija filmske glazbe, str. 56
67 Apel, W. – Daniel, R.T. The Harvard Brief Dictionary of Music, u: Gligo, Nikša (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, str.286-287
68 Usp: Gligo, Nikša (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, str.286-287

Šum – S jedne strane, šum se suprotstavlja tonu utoliko što je neodređene visine. Nadalje, čisti ton, sinusoidni ton je pak moguće proizvesti jedino elektroničkim generatorom zvuka, dok to s akustičnim instrumentom nije moguće. Paralelno, elektronički generator zvuka, kao i svi drugi elektroakustički pretvarači za prijenos, prijem ili reprodukciju, najsnažniji su potencijalni izvor šuma, bilo da se on proizvodi u glazbene svrhe ili pri mjerenju u akustici prostora što im je bila prvotna funkcija.

Što se tiče odnosa šuma i tona, šum za razliku od tona ima amorfan karakter i ne upućuje na kakvu visinu tona. Akustika definira šum kao zvuk ili zvukovni proces koji se sastoji od mnogih frekvencija koje su neharmoničkih titraja. Šum dakle ima neharmoničku strukturu, tj. disharmonični frekvencijski spektar, i neperiodičan je za razliku od tona proizvedenog prirodnim instrumentom. [69]

No, niti glazbeni ton proizveden prirodnim instrumentom sa svojom jasnom visinom titraja nije u potpunosti lišen šuma. Šum je pritom neosviještene vrijednosti – prizvuk batića kod klavira, ili osviještene vrijednosti – šum zraka kod duhačkih instrumenata. Tako pri glasnom sviranju klavira javlja se određeni broj neharmoničnih parcijala u visokom frekvencijskom spektru. S toga, šum u teoriji postoji i kod svakog glazbenog instrumenta, te kao netonska komponenta uvelike određuje njegov karakter (zvukovnu boju). Čisti ton je jedini sinusoidni ton koji je lišen svakog šuma jer se sastoji od samo jedne frekvencije i u prirodi ne postoji.
Također, šum pucketanja reproduktivnog materijala gramofonske ploče na kojem se nalazi glazba, dugi je niz godina, do pojave CD-a, formirao ambijentalni ali neosporno integralni dio glazbenog doživljaja.

69 Usp., Gligo, N. (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, str.277-279

3.2. Zvučni efekti

Tradicionalno, zvučni efekt je svaki zvuk neidentificiranog porijekla koji ostavlja posebni, začudni efekt kod njegova primatelja i najčešće se veže uz šumove.

Zvučne efekte se isto tako može proizvesti i instrumentom, bilo akustičnim (pizzicato tehnika kod gudačkih instrumenata npr.), električnim i elektroničkim (synthesizer). Mogućnost da se stvori dojam začudnosti puno je veća kod instrumenata kod kojih se signal elektronskim putem pojačava u pojačalu - električna gitara, električne orgulje, itd.

Zvučni efekti se također postižu i elektroničkim spravama za izobličavanje nekog zvuka na koji se primjenjuju, odnosno njegovog električnog signala. U digitalnoj eri, svaki mogući zvučni zapis može biti podvrgnut izobličenju ako se obrađuje kroz neki od efekata software-a za obradu zvuka. Na taj način se glazba može pretvoriti u šum, i obratno. Prirodni zvuk nekog akustičnog instrumenta, „provučen“ kroz neki od efekata (bilo software ili elektronička sprava) može djelovati neprirodno. Zvučni efekti su vrlo bitan faktor pri stvaranju glazbe šuma, odnoso elektroakustičke glazbe, jer njezin netonski izvor mogu uspješno preoblikovati u slušatelju iznenađujući zvučni fenomen, koji dobrom organizacijom može postati i muzičkim. U glazbi zagrebačke škole animiranog filma 50-ih i 60-ih godina zvučni efekti su se postizali domišljatim izborom zvučnog materijala, više no što su podlijegali obradi sofisticiranim elektroničkim spravama za transformaciju zvuka.

Koje su zvučne efekte koristili za obradu zvuka u zagrebačkoj školi animiranog filma, a koja se ponajviše odvijala u tonskom studiju Jadran Filma danas nije moguće utvrditi. No, neki od popularnih zvučnih efekata (elektroničkih sprava) iz tog perioda su: reverb, filter i ringmodulator.

Reverb-efekt ima svoje porijeklo u klasičnim crkvenim orguljama koje su se svirale u velikim i visokim prostorijama, gdje je dolazilo do efekta jeke uslijed višestruke refleksije zvučnih valova od zidova prostorije. Reverb je dakle ugrubo simulacija nekog prostora sa svojim vrijednostima kvadrature i visine stropa. Postiže se tako da se zvuk, tj. signal multiplicira i zatim reproducira, tako da imamo jedan izvorni signal i jedan koji kasni. Njihov zbroj u određenom odnosu u slušateljevoj percepciji simulira veličinu prostora, pa utoliko i daljinu iz koje prividno dopire neki zvuk. [70]

Filter služi kako bi se selektivno formirala i zatim regulirala boja tona. Djeluje na principu izdvajanja određenih frekvencija nekog signala. "Filteri su elektroničke sprave koje, kao samostalni uređaji, kao moduli ili pak kao sastavni dijelovi kakva elektronička sklopa, mijenjaju zvukovnu boju signala (šuma ili tona) tako da određena frekvencijska područja pojačavaju ili smajuju. Filterima se mogu ispravljati nepotrebne nepravilnosti u frekvencijama… ali i oblikovati zvuk. Zato se filteri višestruko primjenjuju u audiotehnici u glazbenoj elektronici." [71]

Ringmodulator je „...uređaj široke primjene koji postoji samostalno ili kao modul u kakvu sintetizatoru, a koji iz mješavine dvaju izvora zvuka proizvodi nove karakteristike. Za njih je tipičan neharmonički zvukovni spektar, tako da nastaju sirove, metalne... zvukovne strukture slične zvuku zvona ili čak šumu." [72]

Echo, **Delay**, **Flanger** i slični efekti funkcioniraju na sličnom principu kao i reverb. Dakle, zvuk se multiplicira, pomiče u fazi, mijenja mu se amplituda, filtrira se određeni frekvencijski spektar, a konačni zbroj dva ili više signala koji se reproducira ima mogućnost više ili manje drastično promijeniti izvornu zvučnu sliku.

70 Usp. Mihajlović, Miodrag, Elektronski muzički instrumenti, str.153

71 Enders, B. Lexikon. Musikelektronik, u: Gligo, Nikša (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, str.74-75

72 Enders, B. Lexikon. Musikelektronik, u: Gligo, Nikša (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, str.228

4. Glazba šumova - „Nova glazba“

Šum kao neglazbeni element postaje ton pa stoga i glazbeni element već i u samoj teoriji - kao „uskopojasni šum“, što je zapravo ton. Šumovi kao neglazbeni elementi, paralelno s netonalnim instrumentima poput udaraljki, i nadasve atonalitetnim skladateljskim principima Arnolda Schönberga, počinju se zastupati u pomalo „nespretno“ nazvanoj epohi „Nova glazba“. Koliko god da je taj termin širok, upravo njime se objedinjuju silne razgranatosti glazbenih pravaca u 20-om stoljeću. „Nova glazba“ se najbolje može shvatiti i opisati kao svjesno stremljenje k psihičkoj obnovi našeg osjećanja melodije. Pored svih mana koje ima naziv „Nova glazba“ i nemogućnosti da se odredi njezin egzaktni početak i kraj, pa tako ni jasan početak i kraj nadolazećih pravaca poput „moderne” ili „avangarde“ ona u estetskom smislu nepobitno označava jednu jedinu dominantnu tendenciju koja se provlači od njezina početka pa sve do danas - raskid s tonalitetnom „starom glazbom“. Ustoličenje „Nove glazbe“ znači ravnopravnost između do tada uvriježeno glazbenog i neglazbenog. Ako su šum i buka tradicionalno neglazbeni, to znači da su šum i buka u „novoj glazbi“ izjednačeni s tonom.

4.1. Bruitizam

Pionirske pothvate estetiziranja šuma i buke dugujemo tvorcu „bruitizma“ Luigi-ju Russolo-u, koji je šumove i buku podijelio na šest kategorija – “1. galama, 2. zvižduci i siktanje, 3. mrmljanje, šaputanje i grgljanje, 4. dernjava, tj. šumovi i buka koja nastaje kotrljanjem, 5. buka, odnosno šumovi od udaraca po najrazličitijim materijalima, 6. ljudski i životinjski glasovi u raznim oblicima.” [73] Pojam buke se ubzo počeo rabiti i u drugom smislu, tj. za označavanje one vrste glazbe koja rabi nekonvencionalne vrste artikulacije, i to na uglavnom, tradicionalnim instrumentima. „Bruitizam“ je nastao početkom 20. stoljeća u sklopu interdisciplinarnog okruženja umjetničkog „futurizma“, dok je kompozitor “…Edgar Varese njegovu nedovršenu ideju razvio do čisto glazbenog oblika u svom epohalnom djelu “Ionizacija” (1930-33) za trinaest udaraljkaša”. [74] Bruitizam je bitan za animirani film jer predstavlja prvo umjetničko osvještavanje neglazbenih elemenata.

73 Häusler, J. Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki, u: Gligo, N. (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, str.88
74 Slonimski, N. Music since 1900, u: Gligo, N. (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, str.28

4.2. Konkretna glazba

Prvi zvučni eksperimenti u kojima se šum stavlja u funkciju materije s kojom je legitimno komponirati glazbeno djelo, nastaju u Parizu u okrilju stila „konkretne glazbe“. Uz Kölnsku elektroničku glazbu gdje su se zvukovni materijali proizvodili isključivo elektroničkim ton-generatorom, „konkretna“ se glazba kao i američka „tape music“, tzv. „glazba za vrpcu“, mogla isključivo reproducirati s nosača zvuka (gramofonske ploče ili magnetofonske vrpce). „Konkretnu glazbu“ je inaugurirao francuski inženjer i glazbenik Pierre Schaeffer, eksperimentirajući već 1948. godine s montažom šumova. Prvotna intencija mu je bila stvoriti „glazbu šumova“, do tada tipičnu za radijski medij, tj. formu radio-drame. Namjera mu je bila prethodno odabrane šumove pustiti da djeluju kao autentične glazbene tvorevine i za tu novu umjetnost šuma predložio je 1949. godine naziv „musique concrete“. Naziv „konkretna“, dolazi od porijekla šumova i glazbenih zvukova koji su prethodno postojeći ili posuđeni elementi nekog šuma ili glazbe. Dakle mikrofonski snimci uglavnom neglazbenog sadržaja čiji se elementi zatim eksperimentalno spajaju na temelju neposredne, neteoretske konstrukcije.

“Dok tradicionalna glazba rabi tonove glazbala…, konkretna glazba crpi svoju građu iz svih područja čujnog: iz europskih i izvaneuropskih glazbala, iz izvanglazbenih izvora zvuka, iz prirodnih zvukova, iz elektronički proizvedenih šumova i zvukova” napisao je Pierre Schaeffer. [75]

Iako šum u crtiću nije ni bruitizam ni konkretna glazba u užem, samostalnom glazbenom smislu, jer je prizoran, sinkron i događajan, za animirani film i film uopće, konkretna glazba je značila korak ohrabrenja dalje u umjetničkom tretmanu šumova.

75 Eggebrecht, H.H. Riemann Musiklexikon, u: Gligo, Nikša (ur.), Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća, str.127-128

4.3. Elektronička glazba

U hrvatskoj literaturi, elektronička glazba se do pojave knjige Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća (1996.) autora Nikše Gliga navodi kao elektronska. Za razliku od „konkretne glazbe“ koja se temelji na postojećoj zvukovnoj građi, elektronička glazba u svojem izvornom obliku u sklopu WDR studija u Kolnu (od 1951. do druge polovice 50-ih) ne oponaša ni prirodne zvukove ni zvukove tradicionalnih glazbala, niti se kombinira s drugim izvorima zvuka. Elektronički zvukovi se proizvode raznim elektroničkim uređajima – elektroničkim glazbenim instrumentima poput ton-generatora ili sintetizatora (synthesizer) i u samim se počecima komponira ponajviše serijalnom tehnikom. Od šezdesetih godina naovamo, elektronička glazba podrazumijeva različite tehnike komponiranja i u svoje zvukovlje osim ton-generatora i synthesizera uključuje i „prirodne“ instrumente i „neprirodne“ konkretne zvukove. Od tada je u uporabi i njezin sinonim – elektroakustička glazba koji donekle briše granice između izvorno suprotstavljenih škola Pariške „musique concrete“ i Kolnske „elektronische musik“. To se pomirenje ponajprije desilo, iako sasvim spontano, u američkoj „tape music“ – glazbi za magnetofonsku vrpcu. Kao sveobuhvatni pojam, prije uporabe pojma elektroakustička glazba, za kratko se koristio i pojam sintetska glazba. „Sintetska muzika je naziv za muziku proizvedenu na magnetofonu, koja ujedinjuje i spaja (sintetizira) sve načine proizvođenja zvukova, uključivši i tonove orkestralnih instrumenata. Taj izraz nije u općoj upotrebi, ali se kod nas često upotrebljava osobito otkada je Branimir Sakač komponirao 1959. godine svoje „Tri sintetske poeme“. [76]

Neki od prvih elektroničkih instrumenata koji su prethodili synthesizerima su: Telharmonij (1906), Teremin (1919), Martenotovi valovi (1924), Trautonijum (1930) i drugi. Elektronički glazbeni instrumenti koriste za proizvodnju tonova potpuno elektroničke oscilatore, a onda se, najčešće naknadno, utiče na boju tona i ostale karakteristike zvuka.“ [77] Ta transformacija zvuka se vrši zvučnim efektima koji su u njih ugrađeni, ili mogu biti „eksterni“ (filter, ringmodulator, reverb... vidi poglavlje 3.5 o zvučnim efektima).

76 Kirigin, I. Upoznajte muzičke izraze, 15 dana, 5, str.28
77 Plevnik, N. Elektronske orgulje, klavi i sintesajzer zvuka, str.14

Čiste elektroničke instrumente nesmijemo brkati s elektroakustičkim, odnosno električnim instrumentima (električna gitara) gdje se titraj proizvodi s ljudskim, mehaničkim pokretom i gdje se signal samo amplificira elektroničkim pojačalom. Mana elektroničkih instrumenata je u tome što za razliku od akustičkih instrumenata ne nude kontrolu nad tonom s više parametra (violina – dvije ruke, truba – ruka i dah), no u prednosti je po pitanju glasnoće. Najveća prednost, tj. doprinos elektroničkih instrumenata filmskoj glazbi je u tome što su omogućili da začudnost neglazbenog zvučnog efekta bude realizirana na glazbeni način. To se postiže synthesizerima putem kojih je moguće kontrolirati visinu tona sviranjem na klavijaturi, za razliku od konkretne glazbe ili glazbe za vrpcu gdje se karakter netonalnog šuma ili prethodno odsviranog i snimljenog glazbenog tona modificira ali bez imperativa da se postigne harmonijski suodnos dva zvuka.

Prvi elektronički studiji su osnovani 1951. i to u Kölnu i New Yorku. Najznačajniji protagonisti njemačke elektroničke glazbe su bili Herbert Eimert i Karlheinz Stockhausen, dok su u Americi to bili Vladimir Ussachevsky i John Cage. Zanimljiv je podatak da autori prvog kompletno elektroničkog "soundtracka" Louis i Bebe Barron, za film *Forbidden planet* iz 1956. na odjavnoj špici nisu smjeli biti potpisani kao autori glazbe, već samo zvučnih efekata. [78]

Samostalnom elektroničkom, odnosno elektroakustičkom glazbom 50-ih, 60-ih, 70-ih i 80-ih godina su se u Hrvatskoj bavili sljedeći skladatelji: Ivo Malec, Branimir Sakač, Dubravko Detoni, Miroslav Miletić, Milko Kelemen, Igor Kuljerić, Zlatko Pibernik, Josip Magdić, Silvio Foretić, Davorin Kempf, Mladen Milićević, Zlatko Tanodi i drugi, i to najčešće u formi tzv. miješane elektroničke glazbe, što je podrazumijevalo elektroničku matricu napravljenu u studiju koja je bila fiksirana na magnetofonsku vrpcu uz dodatak napisan na partituri za određeni vokalni ili instrumentalni sastav, odnosno solista. Puno više, elektroakustička glazba se koristila u primijenjenoj glazbi, glazbi za film ili u scenskoj glazbi.

78 https://www.youtube.com/watch?v=Zg_5Eb8coTU (19.08.2015)

Općenito, elektroakustička je glazba u Jugoslaviji, pa tako i u Hrvatskoj izazivala brojne polemike, i često joj se osporavala umjetnička vrijednost, pa čak i sama mogućnost da bude priznata kao samostalna. Takvi su stavovi proizlazili iz tradicionalizma, ali i iz "eurocentričnosti naše muzičke kulture, koja je bila opterećena predrasudama i nepoznavanjem ne-europske glazbe koja je do nedavno bila obilježavana kao egzotična ili primitivna muzika". [79] Primjerice, makedonski kompozitor Vlastimir Nikolovski, koji iako ne predstavlja relevantnu ličnost u tadašnjoj glazbi vrlo jasno ukazuje kakav je stav prema elektroničkoj glazbi prevladavao. "… elektronička i konkretna muzika, bar zasad, dok su tako opisne i dok predstavljaju primijenjenu umjetnost, mogu se dobro upotrijebiti zaista samo kao opisna muzika, npr. uz neku dramsku, scensku radnju ili kao zvučna kulisa uz neko zbivanje na ekranu i slično." [80]

Pravi elektronički studio u Zagrebu nije postojao sve do 1985. kad je osnovan u sklopu Koncertne dvorane Vatroslav Lisinski, a čiji je umjetnički rukovoditelj bio Igor Savin, također kompozitor brojnih glazbi za igrane i animirane filmove. Taj se studio zatvorio 1990. godine. Od 1997. pod vodstvom Zlatka Tanodija otvoren je konačno i studio pri Muzičkoj akademiji.

79 Baronijan, V. Muzika kao primenjena umetnost, str.144
80 Reich, T. Susreti sa suvremenim kompozitorima jugoslavije, str.216

5. Animirani film

5.1. Animirani film - općenito

Animirani film je zajednički naziv za brojne vrste filmova: crtane, lutkarske, kolažne, filmove s animiranim predmetima i slično koji nastaju uzastopnim snimanjem pojedinačnih sličica koje se međusobno razlikuju. Sama riječ animacija dolazi od latinske riječi animare, što znači oživjeti pa je to dakle tehnika koja emitirajući skup slika jednu za drugom velikom brzinom stvara iluziju pokreta, pretvarajući nešto beživotno u nešto životno. Efektna animacija prikazuje između 16 i 30 okvira, tj. slika u sekundi, što funkcionira zahvaljući pojavi poznatoj u znanosti pod imenom „tromost mrežnice oka“, isto kao i kod igranog filma. S obzirom da je za crtani animirani film likovnost ključna umjetnička supstancija u kombinaciji s oblicima filmskog zapisa (kadar, plan, kut snimanja, pokret kamere, zvuk, montaža) takav se film može smatrati stanovitim prijelaznim, graničnim područjem između slikarstva i filma. Tako neki i govore o animiranom filmu kao kombinaciji likovne i filmske umjetnosti, odnosno kao o nekom graničnom području. Drugi ga pak smatraju posebnom, osmom umjetnošću. [80]

Kada kažemo animirani film, prva nam je asocijacija film za djecu. Koliko god se kroz povijest animiranog filma sukobljavaju ali i međusobno prožimaju film za djecu i film za odrasle, najljepšu definiciju tog sadržajnog, uvjetno rečeno konflikta, dala je J.Regnier 1947.
„U kinematografu primaju crtani film s veseljem. Od najmlađih gledalaca do učenog čovjeka u godinama koji u tom času postaje odraslo dijete, svi s istim oduševljenjem prihvaćaju te male heroje… gdje mašta zauzima prvo mjesto“. [82]

81 Usp. http://mediji.hr/kako-djeci-objasniti-teoriju-filma-animirani-film/ (17.06.2013.)
82 Regnier, J. Tehnika crtanog filma, u: Vano, I. Cramer, L. Regnier, J. Crtani film, str. 59

5.2. Kratka povijest animiranog filma

Moglo bi se reći da se prvi pokušaj animacije javlja prije mnogo tisuća godina, kada je pračovjek počeo iscrtavati na zidovima špilja likove životinja s više nogu. Pretpostavlja se da je na taj način htio umjesto statične slike dočarati pokrete životinja.

Nadgrobni spomenici u Egiptu rađeni su na istom principu. Ramzes II je za božicu Izidu, na stupovima hrama izgrađenog njoj u čast, dao naslikati pokrete na svakom stupu što je ostavljalo dojam njenog kretanja.

Prvim pravim pokušajem projiciranja crteža na zidu smatra se onaj Athanasiusa Kirchera 1640. godine. S njegovom „čarobnom svjetiljkom“, dok je moderni „zoetrop“ (uređaj za prikazivanje sličica koji se u Kini pojavio već u 2.st) izumio William George Horner 1833. godine.

Tvorac prvog animiranog filma prikazanog 1892. godine je Charles Emile Reynaud.
Jedna je od prvih animatorskih tehnika koja se koristila za izradu specijalnih efekata u filmovima je Stop animacija (stop motion), a njen je otac James Stuart Blackton koji je 1906. snimio prvi tako animirani film. Pomoću kamere koja može snimati kadar po kadar snima se željena scena, zatim se objekt koji treba animirati samo malo pomakne nakon čega se snima slijedeća slika. Tromost našeg oka omogućava nam da umjesto serije odvojenih slika vidimo sliku koja se miče, ukoliko se slike izmjenjuju brže od 16 sličica (frameova) u sekundi. Uobičajeni standard za filmove je 24 sličice u sekundi (novi sustav snimanja MaxiVision 48 snima 48 slika u sekundi), i na videu 25 ili 29,97 slika u sekundi. Crtani filmovi koriste posebnu tehniku od jednog crteža u dva framea, tako da svaki crtež vidimo dva puta (ali ga ne raspoznajemo kao zaseban). Iako se radi o frekvenciji od 12 sličica dobro vidimo pokret.
Prvi kratki animirani-crtani film je *Fantazmagorija* iz 1908. francuskog autora Emile Cohlea, dok se prvim cjelovečernjim animiranim filmom smatra argentinski *El Apósto* Quirina Cristianija iz 1917. godine. Prva velika zvijezda nijemog crtanog filma (mačak Feliks) pojavljuje se 1919. godine (autori: australski crtač stripa Pat Sullivan i američki animator Otto

Messmer), a 1928. Walt Disney snima prvi zvučni animirani film *Parobrod Willie*, „koji je sada mjesto 16 imao 24 slike u sekundi“, a ujedno prvi nastup Mickeya Mousea. Prvi animirani film u boji *Cvijeće i drveće* snimljen je 1932. godine. Uz Disneya, u američkoj su animiranoj produkciji najznačajniji radovi braće Fleischer. „Oba velika opusa poćinju gubiti vrijednost kada su s kratkih formi prešli na dugometražne crtane filmove: (već spomenuta) Disneyeva *Snjeguljica* (1938.) i *Guliverova putovanja* braće Fleischer (1939.) označavaju točke na kojoj se uzbudljivi karikaturalni nadrealizam prethodnih desetljeća počinje pretvarati u crtano-animiranu imitaciju igranog filma.“ [83]

Klasična diznijevska animacija polazi od crtanja svih faza pokreta ili punog pokreta. Autori zagrebačke škole crtanog filma ispušta neke faze pokreta i koriste reduciranu animaciju sa manjim brojem sličica u sekundi.

Jedan od osnovnih uvjeta organiziranja filmskih zapisa u cjelinu djela je ritam koji obuhvaća sve što postoji u prirodi. Kao ekspresivni element, koji predstavlja izmjenjivanje ili ponavljanje nekih pojava, njihovo ubrzavanje ili usporavanje, pojačavanje ili slabljenje u kretanju, on se u filmu postiže na tri načina. To su kretanje same kamere, montažno ritmička izmjena kadrova različitih sadržaja ili promjena dužine pojedinog kadra, te kretanje (ritmički sadržaj) koje se postiže unutar kamere. To kretanje se još više može naglasiti glazbom, šumovima ili ljudskim govorom, koji su također bitan dio ritmičke strukture filma. Glazbena pratnja posebice ima važnu ulogu u animiranom filmu gdje dinamizira kretanje crteža i stvara cjelokupni vizualno-auditivni ritam filma.

83 Munitić, R. Crtani film, u: Peterlić, A. (ur.), Filmska enciklopedija 1, str. 239

6. Počeci zagrebačke škole animiranog filma kroz prizmu likovnih i tematskih obilježja

Zagrebačkoj školi animiranog filma prethodi animacijska praksa u reklamnom filmu između Prvog i Drugog Svjetskog rata u staroj Jugoslaviji 30-ih godina, koji su po Ranku Munitiću ponekad imali visoku umjetničku vrijednost, te filmovi braće Neugebauer između 1949. i 1952. godine. [84]

Braća Neugebauer su radili kao crtači stripova i karikaturisti, i prema kazivanju su se učili animaciji preslikavajući sličicu po sličicu Disneyjevih filmova. Kao zreli crtači stripova, prakticirajući jajolike crteže (također tipični za Disneya) i imajući iskustvo u scenariju za strip koji im je poslužio kao knjiga snimanja bili su dobro pripremljeni da usvoje i animaciju. Njihovi prvi filmovi *Veliki miting* (1951.), *Veseli doživljaj* (1951.) i *Gool!* (1952.) su prema Turkoviću bili „cjeloviti, izvrsno i duhovito animirani te bi našli ravnopravno mjesto u svakom izabranom programu onodobnih svjetskih crtanih filmova.“ [85]

Dušan Vukotić, kao prvo, najproduktivnije i najpoznatije ime zagrebačke škole, imao je nešto drugačije zaleđe i drugačiju viziju. Došao je iz karikature, ali političko-ideološki usmjerene karikature, pa je stoga i njegova želja bila raditi ozbilje filmove, a ne filmove za djecu kakva je do tada bila praksa po diznijevsko-nojgebauerskoj tradiciji. Startao je kao „iskorjenjenik“, ne usvajajući postojeću tradiciju, a nemajući pri ruci druge, te je svoja prva dva filma (1951. i 1952.), napravio upravo po tom kanonu, jer „nije umio drugačije“. [86]

U novoosnovanom studiju crtanog filma (1956) u sklopu Zagreb filma, Vukotić započinje temeljitu revoluciju, oslanjući se na sve ono što je stajalo visoko na ondašnjoj ljestvici reprezentativnih kulturnih vrednota i realizira prvi potpuno svoj projekt „*Nestašni robot*“ (1956.). Svojom osobnošću uvjetuje sustavnu stilsku artikulaciju proizvodnje u tom studiju prema posve modernističkim načelima. Tome su prethodila ekonomična, a neklasična, rješenja koja je isprobavao u reklamnim filmovima koje je radio s Nikolom Kostelcom između 1954. i 1955. U tim reklamama koje su trebale brzo biti napravljene počeli su rabiti plošan i naglašeno geometriziran crtež likova i pozadina, te tzv. „reduciranu animaciju“ s malim brojem faza i redukcijom fizikalnih i organskih zakona u ocrtavanju kretanja likova. [87]

84 Hrvoje T. Život izmišljotina – Ogledi o animiranom filmu, str. 153
Usp. Munitić, R. Kronologija - Zagreb film 1956-1972, u: Sudović, Z. (ur.) Zagrebački krug animiranog filma, str. 161-165
85 Hrvoje T. Život izmišljotina – Ogledi o animiranom filmu, str. 153-155
86 Hrvoje T. Život izmišljotina – Ogledi o animiranom filmu, str. 155
87 Usp. www.ipu.hr/uploads/documents/1687.pdf (07.08.2015.)

Osim Dušana Vukotića, u okrilju Studiju crtanog filma javljaju se i mnogi drugi autori: redatelji, crtači, animatori, scenaristi, kompozitori i montažeri, snažnih osobnosti ali s identičnim svjetononazorom da je potrebno sprovesti temeljitu reformu kroz radikalnu stilizaciju filma. U prvoj fazi, od redatelja se ističu Nikola Kostelac, Vatroslav Mimica, Vlado Kistl, Dragutin Vunak, Branko Ranitović, Vladimir Tadej, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zlatko Bourek, Borivoj Dovniković, Pavao Štalter, Zlatko Grgić, Nedeljko Dragić i drugi. Mnogi od njih su ujedno bili i crtači i animatori.

Oni su, svatko na svoj način potencirali naglašeno geometriziran, shematiziran, grafički plošan i „autorefleksivan" stil, koji nije uvažavao iluzionističko opredjeljenje klasične animacije nego je prizorne situacije ocrtavao na naglašeno „simbolički", shematiziran, intelektualan način, pokazao se vrlo pogodan za iskazivanje „intelektualnijih" (moralnih, ali i filozofskih) „poruka". Kako su u dječji filmovi postajali sve više „intelektualniji", postupno se proširivao tematski obzor filmova tako da oni budu i „za odrasle". Uvodili su, naime, tada aktualne filozofske ideje (recimo, iskazivanje vladajućih filozofskih tema „otuđenja" modernog svijeta, prijetnje atomske katastrofe, „vječnih" crta ljudske naravi...), a sve se to davalo u alegorijskom i ironijskom, „gegovskom" obliku. [88]

Filmovi Studija se odmah po izlasku na inozemne festivale, koncem 50-ih, uočavaju kao stilski osobiti, moderni, intelektualno izazovni, prepoznati su kao razlučiv i koherentan umjetnički pokret te dobivaju etiketu „zagrebačke škole crtanog filma", primajući brojne nagrade po festivalima i privlačeći svjetsku i domaću kritičarsku pažnju. Početkom 60-ih (1962) film Dušana Vukotića *Surogat* (1961) dobiva nagradu Američke filmske akademije (Oscar) za crtani film što dodatno svjetski etablira ovaj pokret. [89]

Vezano s ovim geometrijski obilježenim likovnim trendom, ali i puno radikalnije, član EXAT-a 51, Aleksandar Srnec, koncem 50-ih projektira i izrađuje apstraktne crtane ritmičke filmske fragmente, posve rijetke u ondašnjem animiranom filmu. Inače Srnec se angažirao kao glavni crtač i crtač pozadina u filmu *Čovjek i sjena* (1960) u režiji Dragutina Vunaka. Dijelovi tog filma sadržavaju animaciju posve apstraktne pozadine. [90]

88, 89, 90 Usp. www.ipu.hr/uploads/documents/1687.pdf (07.08.2015.)

„Odlična scenografija i crtež Aleksandra Srneca dali su djelu posebnu likovnu i poetsku ekspresivnost. Mjestimice nedovoljno jasan u iznošenju teme, ovaj značajni eksperiment bio je primljen vrlo loše, potpuno neshvaćen u svojim vizualnim vrijednostima.” [91]

Početkom 60-ih Vladimir Kristl ostvaruje dva važna animirana filma za daljnji razvoj *Šergenska koža* (1960.) i *Don Kihot* (1961), s ritmičko-grafičkim igrama i tek naznačenim prikazivačkim situacijama, naglašeno avangardne prirode.

91 Munitić, R. Kronologija - Zagreb film 1956-1972, u: Sudović, Z. (ur.) Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, str.168

7. Glazba i zvuk u Zagrebačkoj školi animiranog filma

Glazbu i zvuk u zagrebačkoj školi animiranog filma nemoguće je odrediti jednoznačno, s obzirom na tristotinjak umjetnika koje pobrojava poglavlje *Tko je tko u crtanom filmu Hrvatskoj (1922-1972),* u prvoj knjizi *Zagrebački krug crtanog filma*. Ako toj brojci oduzmemo imena koja su aktivna u periodu prije osnivanja Zagreb filma (do 1956.) i pritom se orijentiramo na redatelje, skladatelje i muzičke voditelje, kao obnašatelje funkcija koje su direktno utjecale na profil glazbe, ostaje nam nešto manje od sto osobnosti, sa svojim afinitetima. Ono što bi se dalo općenito isčitati iz ovog rada, a koji se ponajviše oslanja na četiri toma gore spomenute knjige, te odgledanih (i odslušanih) samo pedesetak filmova koliko ih se nalazi na *youtube-u* do 80-ih godina (od njih sveukupno pozamašnih dvjestotinjak – bez reklamnih – do 1969.), jest da glazba i zvuk u zagrebačkoj školi animiranog filma naginju ponajviše ka avangardnom izričaju. To dakako nije i nemože biti bezrezervno točno. Svaki skladatelj ima svoje preference, ostvarene muzičkim obrazovanjem i talentom, kao i svoje veće ili manje sklonosti prema određenom stilu. Tako primjerice Miljenko Prohaska u intervjuu s Irenom Paulus na konstataciju da joj je njegova glazba u crtiću *Crvenkapica* vrlo slična Disneyu odgovara: "Pa je, je. Ja sam na to išao svjesno, jer sam Disneya puno gledao i još mi je uvijek ideal". [92] Klasična, orkestralna, romantična, tonalitetna glazba, stoga nije napuštena ni kod Prohaske kao primarno jazzera, već je njegova mogućnost kombinatorike u skladateljskoj i aranžerskoj izvrsnosti koju je posjedovao, potvrđivana iz filma u film. Njegov odnos naspram Disneya je važan za istaknuti jer je uvriježeni historijski stav da je animirani film u zagrebu bio "antidiznijevski".

Tako je Prohaska, kao i mnogi drugi u sklopu jazza kao temeljne odrednice partiture neprimjetno prelijevao avangardne postupke poput atonalitetnosti u jazz, i obratno, što su mu omogućavali jazz-akordi koji u sebi sadrže dosta disonanci. "Smanjivanjem količine disonanci u postojećoj suvremeno-klasičnoj podlozi i uvođenjem gudača koji će jedan kvazisuvremeni glissando izvesti u jazz-maniri, jazz-glazba nastupit će kao potpuno logičan nastavak suvremene, atonalitetne glazbe." [93]

92 Paulus, I. Glazba s ekrana, str. 357
93 Paulus, I. Glazba s ekrana, str. 346

Iako se ovaj citat Irene Paulus odnosi na igrani film *Ponedjeljak ili utorak* (1966.) za kojeg je Prohaska skladao, a ne animirani film, navedeni postupak kao i mnoga druga kolažiranja unutar jedne glazbene vrste, je u praksi ohrabren upravo radikalnim istupima avangardne glazbe poput atonalitetne 30-ih ili konkretne glazbe 50-ih godina.

Prohaska, kao i Tomica Simović, a pogotovo Aleksandar Bubanović, nisu zalazili u ekstreme suvremenih rješenja, već su atonalitetnost, "clustere" ili elektroničke instrumente koristili samo kada je za time bilo dramaturške potrebe. Paulus u podpoglavlju "Suvremena glazba u crtanom filmu?" na primjeru kreativnog korištenja suvremenih postupaka u glazbi za animirani film *Mrav dobra srca* (1965.) uopćava kako se u "kontekstu crtanog filma … primjer scene koja je glazbeno riješena vrlo suvremeno, koja bi čak mogla postati dijelom programa Zagrebačkog muzičkog Biennala… uopće ne doživljava kao "neslušljiva" suvremena glazba." [94] Stavljajući ju u odnos s glazbom u igranom filmu piše da "Suvremeni postupci iz prve polovice prošlog stoljeća – atonalitetnost, dodekafonija, serijalizam, punktualizam … u igranom filmu još djeluju neobično, i vrlo često, zastrašujuće… ali u crtanom filmu upravo zbog momenta sinkronizacije zvuka sa slikom, momenta karikaturalne i identifikacijske uloge glazbe, glazbena suvremenost, modernizam i avangardnost prestaju to biti te postaju glazba/zvuk/efekt…" Nadalje, nameće se zaključak, s obzirom da se gore navedena obilježja glazbene avangarde odnose na tehnike komponiranja iz prve polovice 20-og stoljeća izvorno prakticirane s klasičnim instrumentima kao izvorima zvuka, da su konkretna i elektronička glazbe druge polovice 20-og sa svojim netradicionalnim izvorom zvuka koji je pretežito k tome tretiran i aleatorički, odnosno nabacano, uvjetovale da se slika, ako redatelj želi konkretan ili elektronički zvuk, mora početi privikavati na gubitak sinkronizacije, primjerice u *Samcu* (1958.) Vatroslava Mimice. Čak i ako sinkronitet nije bio narušen kao u *Don Kihotu* Vlade Kristla (1961.), izrazito elektroničko-konkretan tretman zvuka provocira, što jedan od zadatake umjetnosti nepobitno jest, više nego osjećaji začudnosti, straha i proračunate dramaturške nelagode disonantnog akorda proizvedenog zvukom orkestra. Stoga, ostvarenja zagrebačke škole za koje su se skladala konkretna i elektronička glazba, nisu brojna, ali su po općim pregledima najboljeg od škole među najvažnijima, što potvrđuje činjenica da je opći svjetonazor škole prihvaćao glazbenu avangardu u svim njezinim oblicima bez kompromisa.

94 Paulus, I. Glazba s ekrana, str. 339

Skladatelji jazz glazbe, elektroničke glazbe i konkretne glazbe su u animiranom filmu u Zagrebu uživali slobodu, gotovo jednaku njezinim redateljima, kojima su uostalom jedino i polagali račune, i stvarali su suvremeniju glazbu nego što se ona skladala na području samostalne glazbe ili glazbe za igrani film.

Prva tri prava hrvatska skladatelja igrane filmske glazbe Vladimir Kraus-Rajterić, Živan Cvitković i Anđelko Klobučar, [95] bili su zaposleni u tonskom studiju Dubrava filma kasnije Jadran filma na prijelazu 50-ih u 60-te godine, kada se skladalo "kao na tvorničkoj vrpci" [96] i gdje je za igrani film bilo jednako malo vremena kao i za animirani ali gdje glazba traje i do pet puta kraće. U samoj toj činjenici, kao i zbog puno intimnije atmosfere manje grupe ljudi koja radi na animiranom filmu, glazbenom stvaralaštvu za njega je bilo osigurano puno više slobode negoli u igranom filmu. Jedina ograničenost je proizlazila iz financijske uvjetovanosti koja vrlo često nije omogućavala korištenje velikih orkestara, a što je zapravo bila prednost za autore koji su se u to vrijeme našli u animiranom filmu. Simfonijski orkestar je u hrvatskom i jugoslavenskom igranom filmu bio gotovo pa nužnost, a njegov je kolorit uz akademski karakter što su ga davali kompozitora do tog vremena (Fran Lhotka, Ivo Tijardović, Krešimir Baranović, Ivo Brkanović, Milo Cipra, Boris Papandopulo, Silvije Bombardelli i Dragutin Savin) podupirao holivudski pristup, a s druge potrebnu notu soc-realizma. Ti su kompozitori imali i "razvijen smisao za korišćenje elemenata našeg muzičkog folklora, što je doprinjelo formiranju nacionalnog identiteta jugoslavenske kinematografije…" [97] Animirani film je stasao kao imun na politički očekivane teme u igranom filmu pa shodno tome i potpuno slobodnog glazbenog opredjeljenja, s paralelno vrlo niskom razinom kontrole komunističke partije. Skladatelju samostalne glazbe tih poslijeratnih godina, bilo avangardnog ili ne-avangardnog opredjeljenja nije bilo moguće objaviti "samizdat" (prazne audio kasete se na jugoslavenskom tržištu javljaju potkraj 70-ih), niti sa svojom magnetofonskom vrpcom istupiti javno kroz neki od vidova suvremene umjetničke prakse (*happening*, performans). Isto tako, dobiti ugovor za ploču autorske klasične ili jazz glazbe je praktički bilo nemoguće.

Kako bilježenje na trajni medij "nove klasične glazbe" i jazza nisu osiguravali diskografski mehanizmi, to im je omogućila zagrebačka škola animiranog filma.

Usp. 95 Paulus, I. Glazba s ekrana, str. 107
96 Paulus, I. Glazba s ekrana, str. 106
97 Baronijan, Vartkes; Muzika kao primenjena umetnost, str.58

Radio je također snimao domaću "novu klasičnu glazbu" i jazz, ali potkraj 50-ih i početkom 60-ih, istraživanja pokazuju da su emisije o "novoj glazbi" bile slušanosti ispod 1%. Animirani filmovi zagrebačke škole tako prvi omogućuju širem gledateljstvu i slušateljstvu susrete sa novim glazbenim formama. Za razliku od pisaca, plesača ili primjerice konceptualnih vizualnih umjetnika koji su imali utočište u eksperimentalnim formacijama ili grupama sa svojim platformama, manifestima, časopisima i festivalima (EXAT 51 (1951.), Gorgona (1959.), te Bit International i Nove tendencije (1961.)), djelujući tako onkraj institucionalnih okvira i njihovih zadatosti, hrvatski glazbenici željni istraživanja na području zvuka imali su Muzički biennale, Jugoslavensku muzičku tribinu i Dane hrvatske glazbe - a ne zaboravimo, to su festivali koji su ubrzo postali državni festivali, održavajući se u određeno vrijeme u određeno doba svake ili svake druge godine, i nisu bili ništa drugo doli *samo festivali*. Koliko god su imali presudnu ulogu, pogotovo Muzički biennale, u širenju percepcije nove glazbene stvarnosti, skladatelji su netom upoznavši se s novim zvukom i sa svojim pravima na „pokušaj i pogrešku" pri istraživanju istog, shvatili da se za ostvarivanje tih prava nemaju kome obratiti. U biti imaju - Muzičkoj akademiji - kako bi dobili stipendiju za rad u nekom svjetskom studiju, ili Radio Zagrebu, točnije nekomu koga su tamo poznavali da ih ubaci u „noćni termin". Takva "nemoralna" situacija po razvoj novog zvuka im nije išla u korist, a kamoli da se mogao stvoriti kakav jezgro istomišljenika - suradnika. Jer eto, hrvatski su skladatelji znali da postoji skupa tehnologija, imali su sve kompetencije kao akademski kompozitori da se njome „poigraju", ali za termin u studiju moraju čekati i do pola godine – i to od institucija koje su avangardi u pravilu i nedvojbeno neprijatelj.

Filmaši su bili u identičnoj tehnički uvjetovanoj i kompleksnoj situaciji poput kompozitora koji su se htjeli baviti zvučnim eksperimentima, no imali su kino klubove kao ekvivalent elektroničkim studijima u Svijetu kojih u Jugoslaviji nije bilo do 1971. i to u Beogradu. Kino Klub Zagreb je recimo osnovan 1928. godine "što ga čini najstarijim amaterskim kinoklubom u jugoistočnoj Europi". [98] Kao takav je podlijegavao puno manjoj razini kontrole od državnih filmskih poduzeća što mu je omogućavalo da djeluje kao rasadnik avangardnih razmišljanja i brojnih eksperimentalnih radova. SEK - Studentsko eksperimentalno kazalište, osnovano je 1956. i u jednakoj je mjeri zadužilo hrvatsku avangardu na području izvedbenih umjetnosti kao i primjerice KASP s početka 60-ih na području suvremenog plesa.

98 https://sh.wikipedia.org/wiki/Kino_Klub_Zagreb (11.08.2015.)

Sve te umjetničke grane, izuzev glazbe, imali su svoje uporište u dva faktora. Kao prvo, prisutnost avangardnih pokreta u Hrvatskoj početkom stoljeća, futurizam, dadaizam i kubizam, i kao drugo, kolektivno djelovanje kroz već spomenute grupacije prisutne u svim umjetnostima osim u glazbi.

Skladatelji zagrebačkog kruga crtanog filma su imali upravo taj osjećaj pripadnosti jednom kreativnom kolektivu neograničenom zastarjelim vrijednostima, štoviše gledajući samo u budućnost, za razliku od samotnih skladatelja s teretom glazbene tradicije i aspiracijama da komponiraju samostalnu "novu" glazbu, a imali su na raspolaganju i tonski studio pri Jadran filmu. U okviru tog kolektiva bili su dvojako privilegirani i inspirirani. Prvo, jer je njihov cilj kao "primijenjen" bio jasniji i usmjeravao je njihove eksperimentalne kreacije prema mediju animiranog filma čije su im zakonitosti bile potsticaj a ne limitacija. Bez izvanglazbeno određenih pravila u eksperimentalnoj se glazbi, poglavito u to vrijeme gdje je i tehnika bila eksperimentalna, kompozitor se kao pojedinac vrlo lako mogao osjećati besciljno. I drugo, nisu bili sami već su neposredno korespondirali s drugim umjetnostima u slobodnom protoku likovnih i filmaških ideja. Glazba kompozitora zagrebačke škole animiranog filma nikome nije polagala račune**,** ni jazz publici, ni publici Muzičkog Biennala, još manje muzikolozima, a na poslijetku niti filmskoj kritici – i u tome je bila njezina prednost kroz koju se ostvarila kao najoriginalnija glazba svojeg vremena u Hrvatskoj.

7.1. Prvi zvučni film u Hrvatskoj

Koji je prvi zvučni crtani film u Hrvatskoj, poprilično je teško ustanoviti. Prema „filmografiji crtanih filmova snimljenih u hrvatskoj od 1922. do 1972.“ filmovi nastali do 1929. godine se navode kao nijemi. Prvi filmovi „Maar-ton filmska reklama“ produkcije nastali 1931. a proizvađani do 1936. godine ne navode da je film nijem, ali ne navode ni porijeklo eventualne glazbe. Na „Maar-ton filmska reklama“ nastavlja se produkcija „Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar“, također s kratkim reklamnim filmovima, bez navođenja autora glazbe, niti podatka da li je film nijem ili ne. Od 1948. nižu se brojni prosvjetni i nastavni filmovi s animiranim insertima (bez oznake o kompozitoru i informacije o zvuku) i to sve do 1951. godine kada nastaje prvi nereklamni film *Veliki miting*. [99]

O filmovima koji su prethodili *Velikom mitingu* možemo pretpostaviti da i ako su bili zvučni filmovi, njihova je zvukovnost – govor, glazba; bila na didaktičko-narativnoj razini. S obzirom da se u reklamnim filmovima i nakon *Velikog mitinga* koristila arhivska glazba, vjerojatno je za pretpostavit da je tako bilo i 20-ih i 30-ih godina u slučaju da su filmovi bili zvučni. Reklamni filmovi iz tog razdoblja nisu sačuvani, a protagonisti vremena preminuli ne ostavivši nedvosmislen trag po pitanju zvuka i glazbe.

Velikog mitinga se prisjeća Fadil Hadžić. „Prvi ctani film zvao se je *Veliki Miting* i rađen je oko godinu dana, u crno-bijeloj tehnici, na vrpci od 35mm scenarij rađao se kolektivno, tako da je Mirko Tišler dao osnovu, a svi smo ostali dodavali tome ideje i razrađivali ga i mijenjali do zadnjeg dana. Veliki miting je bio dug oko 22 minute, ali smo ga kasnije kratili na oko 16 minuta, i to je do danas jedan od najdužih crtanih filmova. Kompozitor pvog crtanog filma zove se Eduard Gloz (on je autor predratnih šlagera) i živio je petnaestak godina u Argentini kao šef nekog orkestra, a umro je u svibnju 1971. godine.“ [100]

99 Usp. Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, str.275-285
100 Hadžić, F. Gdje kada i kako je počelo, u: Filmska kultura, str. 76-77

Poslije *Velikog mitinga* 1951. godine nižu se crtani filmovi s glazbom. Kompozitori su bili već spomenuti Eduard Gloz u filmu *Veseli doživljaj* (režija Norbert Neugebauer, 1951.), Vladimir Kraus-Rajterić u prvom Vukotićevom filmu *Kako se rodio Kićo* iz iste godine. Skladatelj Milutin Vandekar bio je autor glazbe za film *Gool!* Norberta Neugebauera, 1952. Zatim Ivo Tijardović za *Reviju na dvorištu* Andre Lušičića i Vladimir Kraus-Rajterić iste godine za Vukotićev *Začarani dvorac u Dudincima*. Miljenko Prohaska, kompozitor i kontrabasist, svoj autorski prvijenac na crtanom filmu ostvaruje 1954. za *Crvenkapicu* koji je ujedno i prvi ctani film u koloru, i posljednje ostvarenje za produkciju Zora Film. Tijekom tih ranih godina tematski autonomnog crtanog filma, najveći broj produkcije su i dalje reklamni filmovi, koji uglavnom koriste arhivski glazbu. Prvi kompozitor Zagreb Filma bio je Aleksandar Bubanović, i to u *Nestašnom robotu* 1956. Dušana Vukotića, te u idućoj godini za *Cowboya Jimmyja* i *Susret u snu*. I dok je u 1957. godini odnos autorskih i reklamnih, prosvjetnih i nastavnih filmova bio 6 naspram 17, u 1958. godini taj se odnos okrenuo po prvi puta u korist autorskog filma (14 naspram 3). Godine 1957. u komponiranju za animirani film po prvi puta se oprobao i Milko Kelemen (u to vrijeme već etablirani zagovornik „nove glazbe“ i osnivač Muzičkog biennalea Zagreb 1961. godine), da bi 1958. uz gore spomenuto „osamostaljenje“ i promjenu diskursa Zagreb filma, svoju prvu kompoziciju za crtić ostvario i Tomica Simović u filmu *Abra Kadabra* Dušana Vukotića. [101]

Od 1951. i *Velikog mitinga* do 1958. godine svoje su mjesto u kreativnoj ekipi pronašli i „zvučni radnici“ Mladen Prebil, Tea Brunšmid i Miljenko Dörr, tako da taj period možemo smatrati ključnim za definiranje glazbeno-zvučne estetike škole.

101 Usp. Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, str. 285-296

7.2. O glazbi i zvuku u Zagrebačkoj školi animiranog filma u jugoslavenskom tisku (1951-1972)

Koliko su glazba i zvuk bili izostavljani iz kritičkih osvrta, najbolje potvrđuje kazalo imena treće knjige Zagrebački krug crtanog filma „Uspjesi i nedoumice“ – izbor i bibliografija važnijih napisa o crtanim filmovima zagrebačke škole objavljenih u domaćem tisku u periodu od 1951.-1972. U tom kazalu imena koje pokriva 269 stranica knjige, ime Tomice Simovića, koji je samo u tom periodu bio zaslužan za 80% glazbenih kompozicija zagrebačke škole nalazi samo na dvije stranice, u popisu autorske ekipe animiranog filma *Veliki strah* (1958.), i u komentaru Fadila Hadžića u sklopu istog članka objavljenog u Filmskoj kulturi (Zagreb, studeni 1958.) koji kaže: „U muzici domaćeg filma najčešće se spominju dva imena: Tomislav Simović i Aleksandar Bubanović. Obojica su dobro shvatili tehniku crtanog filma. Bubanović je čini se bolji poznavalac filmske muzike, makar za ove potrebe. Njegova muzika u *Osvetniku* odlučno je nadopunila sve ostale elemente tog uspjelog filma.“ [102] Sve što je pisalo u dnevnom ili stručnom tisku o „školi“, barem prema izboru Ranka Munitića, i to od njezinih početaka do 1971. godine, a doticalo se najplodnijeg kompozitora škole, svodi se na gore spomenuti Hadžićev citat.

Aleksandar Bubanović se spominje na nešto više stranica. Osim već gore spomenutog Hadžićevog komentara, Marija Marinčić-Majdak u svojem tekstu „Razvoj crtanog filma u svetu i kod nas“ objavljenom u ilustriranom filmskom mjesečniku „Film“ 1958. u Beogradu, osvrće se na film *Premijera* gdje primjećuje: „Izvrsna muzika A.Bubanovića vodi lik kroz radnju i muzički akcentira svaki njegov izraz i pokret.“ [103]

Tomislav Butorac, u anketi o domaćem crtanom filmu 1959. porazgovarao je s cijelom ekipom filma *Zbog jednog tanjura*. U tom prilogu sudjelovao je i Aleksandar Bubanović kao ispitanik, no nijedno pitanje nije bilo vezano uz glazbu. Petar Krelja u časopisu Telegram, 23.travnja 1965. piše o filmu *Osvetnik*. O Bubanoviću kaže: „Prevodeći Osvetnika u jezik čiste filmske vizualnosti (prožete blistavim Bubanovićevim muzičkim partijama), Vukotić je u onom preobilju uzbudljivih rješenja razradio detalje koji se pamte.“ [104]

102 Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 85
103 Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 74
104 Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 191

Kao što možemo primijetiti, komentar glazbe koja je u ovom slučaju i nagrađena na festivalu u francuskom Annecyju 1965. u rečenicu koja opisuje djelić Vukotićeva redateljskog rješenja umetnut je u zagradu. Isti autor, isti časopis, osvrt na isti film, dvije godine kasnije piše: „Trostruka preobrazba istovjetnog vizualnog znaka (apstraktno – konkretno – apstraktno), neprekidno praćeno melankoličnom Bubanovićevom muzikom, potkrijepivši *Osvetnikovo* činovničko prokletstvo uvijek nazočnim znakom u obliku paragrafa, stvorila je neku unutrašnju dramatičnost skladne vizualne cjeline.“ [105] Odnos filmskog kritičara prema filmskoj glazbi ostao je jednako površan i prozaično elaboriran kao i prije dvije godine.

Miljenko Prohaska se spominje u samo jednom tekstu, i to samo samo kao autor glazbe za film *Crvenkapica*, bez komentara ili kritike na njegov udio u filmu.

Milko Kelemen, kao autor glazbe za *Don Kihota* Vlade Kristla prisutan je u sveukupno tri teksta. U članku „Raskošna ljepota duha“ (Filmska kultura, Zagreb, rujan 1957.) Fadil Hadžić opisuje početni entuzijazam novo osnovanog studija Zagreb film komentirajući u njemu stvorenih prvih 6 crtića. U opisu filma *Na livadi* se dotiče kompozitorskog rada i piše: „Milko Kelemen se snašao vrlo dobro ucrtanom filmu“ [106]. U recenziji istog filma Kelemena navodi kao kompozitora, što se još ponovilo i u tekstu Dragoslava Adamovića „Vatromet duha i boja“ [107] gdje se Kelemen niže uz popis ostalih kompozitora škole, pored čega se još samo jednom tekstu navodi kao kompozitor na popisu suradnika.

Svijest o važnosti glazbe i zvuka na fimu pokazuje se tako kao vrlo niska u štampi tog perioda. Razlog tomu jest što je glazbena materija za filmske kritičare bila nepoznanica, dok su ju muzikolozi prešutno smatrali manje vrijednom. Drugi kompozitori poput Kurta Griedera, Branimira Sakača, Boška Petrovića ili Davora Kajfeša, kako i „zvučni radnici“ zagrebačke škole – Prebil, Dörr, Brunšmid, također su u potpunosti bili izostavljeni iz bilo kakvih estetsko sadržajnih promišljanja o animiranom filmu i njihova se imena ne nalaze u nijednom napisu iz tiska do 1972. godine.

105 Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 231
106 Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 60
107 Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str. 70

U Telegramu, 27. Siječnja 1961. Dr. Zlatko Matetić piše esejističkim stilom napis „Zagrebačka škola ctanog filma – realnost mašte“. Svojim tekstom, Matetić, kako stoji u predgovoru, nastoji približiti teoriju tada još mladog filmskog žanra domaćoj publici. Pritom o zvuku piše: „Novi crtački i animatorsk pristup filmu izmijenio je i zvučnu obradu filma. Sada se muzika čvrsto uklapa u scensku radnju i nerijetko postaje vidljiva. A zvučni efekti – šumovi više ne prate realna kretanja, ne oponašaju realni šum, već su često postavljeni u kontrapunktu. Tako stilzirani poprimaju i sadržajnu vrijednost. Tim se postupkom dobiva gusta zvučna kulisa, koja od filma, u kome nema govora, ipak treba stvoriti tonfilm...“ [108]

Iz teksta Zlatka Matetića, ne dobivamo analitički uvid u akustička svojstva šumova, niti se Matetić spominje glazbe. No, Matetić primjećuje kontrapunkt slike i zvuka o kojem je još 1929. pisao Walther Rutmann, na uštrb sinkroniteta koji se dogmatski koristio u „klasičnom“ animiranom filmu. Afirmativan stav o animiranom filmu „zagrebačkog kruga“ općenito i njegovoj avangardnosti, Matetić izražava u sljedećem citatu: „Praveći već svoje prve filmove prije deset godina, naši realizatori bili su nekonformistički raspoloženi i naslutili su iz nekih filmova Trnke i UPA onu renesansu i onu višu dimenziju umjetnosti animacije, koju su danas u velikoj mjeri oživotvorene, pričemu granice ostaju uvijek fluidne, a izražajni potencijal daleko još od iscrpljenja.“ [109]

Ovaj sam ulomak iz teksta citirao jer u svojoj sveobuhvatnosti indirektno opisuje i glazbeno-zvučni tretman animiranog filma u Zagrebu, tj. njegovu primjenu u svakom animiranom filmu na drugačiji način, onako kako određenom filmu s obzirom na ostala mu svojstva najbolje odgovara.

108 Matetić, Z. Zagrebačka škola crtanog filma – realnost mašte, u: Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str.131

109 Matetić, Z. Zagrebačka škola crtanog filma – realnost mašte, u: Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str.130

Tako u filmu *Muha* „Jedan čovjek stoji u kadru, malo deformiran, kao deprimiran zbog određena crtačeva manira. U kadru zuji muha, prelijeće s jedne strane na drugu. Nem a muzike – samo nesnosno zujanje napasnice. Njen let prate uznemirene oči čovjeka koji jedva da se i pokreće. Ne uspjeva mu da odmah zgazi muhu. Onda mu to ipak, oprezno, uspije. Briše znoj sa čela, ali zujanje se odjednom ponovno javlja, sablasno izvire ispod njegove noge. Iz tla izrana muha kao evokacija osvete, raste prijeteći. Muha se izdvaja iz čovjekova prostora, narasla je do giganta, njen zvuk je grmljavinska prijetnja. Muha – gigant atakira na nacrtani životni prostor čovjeka, cijepa ga i suzuje. Gigantske noge muhe – čudovišta, stravičnim udarcima okružuju čovjeka, zatvaraju ga u rešetke, uništavaju. Čovjek pada kroz neki upravo danteovski infernalni bezdan, polako, kao otpali list i smiruje se na dnu. Tada se uspravlja a sudbinska spodoba muhe u veličini čovjeka postavlja se pored njega, ovija mu nogom rame – poza za neko sablasno portretiranje. Jeza stravičnog paradoksa: napokon muzika – barokne orgulje Buxtehudea.“ [110]

Autorima *Muhe* „Marksu i Jutriši naslućeno je važnije od pokazanog“. [111] Lik muhe, uglavnom izvan kadra, prisutan je kroz njezino zujanje tijekom čitave radnje prvog dijela filma. Paralelno, radikalno korištenje „off“ efekta zvuka zujanja muhe jedini je realistički faktor u filmu. Kao i u slučaju većine realnih zvukova u crtanim filmovima, njihova je protuteža imanantno animiranoj formi, nerealna slika. Ta komplementarnost se oduvijek i primjećuje kao crtiću svojstven kontrapunkt. No, u *Muhi* se „off“ efekt zujanja multiplicira u odnosu na zujanje u stvarnom životu, utoliko što u slici imamo privid realne situacije, tj. čovjeka u čijoj prisutnosti se nalazi muha, što ga naravno smeta. Rastući efekt dramaturške neizvjesnosti u toj višestrukoj stvarnosti koju čine – realan zvuk i realna situacija, zatim nerealni karikirani likovi u samoj formi crtića, ali i nerealna prostornost i mjesto radnje, proizlazi upravo iz zbroja tih elemenata „koji su naglašeni u relativnosti svog privida.“ [112]

110 Turkalj, N. Upozorenje jedne muhe, u: Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str.223

111, 112 Munitić, R. Kritička retrospektiva: Zagrebačka škola crtanog filma, u: Sudović, Z. (ur.) Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, str.288

U svojem tekstu „Scenarij animiranog filma“ Vukotić piše o prvoj fazi rada na scenariju, gdj razrađuje ideju i prikuplja podatke koji se uglavnom mogu sistematizirati u tri grupe: a) Sadržajne (stručne i opče), b) Likovne, c) Tonske.

„Iz iskustva znam da se najčešće zanemaruju tonski podaci, a na njima se mogu graditi i te kako uspješna dramaturška rješenja, komični ili dramatski efekti. 1959. godine realizirao sam po vlastitom scenariju film *Piccolo*; u ovom sam filmu provjerio da zvuk može biti i „lice“ u filmu, funkcionalni pokretač same radnje, a ne samo zvučna kulisa.“ Vukotić je to postigao na sljedeći način, opisujući nam sadržaj filma: „Dva prijatelja žive pod istim krovom u dobrim susjedskim odnosima. Jednoga dana jedan od njih kupi malu usnu harmoniku piccolo i počinje svirati. Monotono sviranje uskoro postaje i nepodnošljivo i susjed protestira, ali bezuspješno. Da bi se osvetio, on kupuje veći instrument i ubrzo dolazi do nadmetanja u sviranju. Susjedi mijenjaju instrumente stvarajući sve veću buku. Zvuk piccola zamijenila je violina, zvuk violine zamijenio je kontrabas, na red je došla truba, zatim činele, bubanj, klavir, orgulje… i tako sve do raspada kuće.“ [113]

Kako je nalagao filmski scenarij za *Piccolo*, Sakač je kao kompozitor koristio vrlo standardni orkestralni instrumentarij. Imajući na svijesti djelo kao cjelinu, elektroakustičkoj transformaciji zvukova u *Piccolu* nije bilo mjesta. No, zvukovi piccolo flaute, zatim violine, kontrabasa, trube, bubnja, klavira i orgulja kao nositelji dramaturgije filma, ne zadovoljavaju nijednu klasičnu kompozicionu tehniku, osim one ovisne o montaži filma. Kako dakle nemamo vrstu djela u koju Sakačevu kompoziciju možemo svrstati, kada ju slušamo samostalno, ona daje privid potpune alaetorike, što također nije, jer je slučajnost pri komponiranju bila otpisana kao Sakačeva mogućnost onog trena kada je dobio montirani film. Želim reći, da su u *Piccolu*, zvukovi, mada iz postave klasičnog orkestra, a ne konkretnog ili elektroakustičnog porijekla, u organizacionom smislu bliže eksperimentalnoj glazbi tih godina, doli „klasičnoj” glazbi. Drugim riječima, to je jednostavno glazba za crtić, sa izuzetnim komunikacijskim vrlinama prema najmlađoj publici, za što je Sakač bio specijalist, komponirajući često za radiofonske priče namjenjene djeci. U jednoj takvoj radiofonskoj priči za djecu, *Instrument Čarobnjak* objavljenoj 1958. na Jugotonovoj gramofonskoj ploči, Sakač kao autor teksta i glazbe, primjenio je dramaturšku tehniku nabrajanja instrumenata orkestra u čisto didaktičku svrhu, smjestivši radnju priče u dučan s glazbenim instrumentima.

113 Vukotić, D. Scenarij animiranog filma, Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma knjiga druga, str. 17

Po noći, instrumenti se lagano bude iz svoje dnevne ukočenosti stajanja u izlogu, i počinju međusobno nadmetanje po pitanju važnosti. Naizgled najobičnija priča za djecu postaje tako nenametljivo upoznavanje s glazbenim instrumentima, prijemčljivije od bilo kojeg formalnog glazbenog udžbenika za najmlađe. *Instrument čarobnjak* je 1960. adaptiran i u animirani film u režiji Branka Ranitovića po Sakačevom scenariju.

Treća knjiga „Zagrebački krug crtanog filma - Uspjesi i nedoumice“, iako je u njoj riječ samo o izboru tekstova o „školi“, nikako ne smije biti olako shvaćena. Ovdje imamo odraz glazbene stvarnosti onog vremena, koje se nažalost provlači i kroz današnji mentalitet, a to je potpuna blokada bilo kakve mogućnosti da se filmska glazba odvoji od filma i emancipira kao samostalna glazbena vrsta. Tragovi i posljedice takve svjetonazorske klime, kojima sam svjedočio i kroz svojih nekoliko telefonskih razgovora s Tomicom Simovićem, netom prije njegove smrti, prisutni su i danas. S obzirom da ti razgovori nisu snimljeni, nemoguće ih je transkribirati. Prije svega, moja namjera je bila Tomici Simoviću ponuditi uslugu digitalizacije njegove glazbe iz animiranih filmova, za koju je on smatrao da je, ukratko nepotrebna. Objašnjavajući mi zašto, njegove su izjave odavale vrlo autokritičan stav prema vlastitome radu na tom području. Nadalje, iz njegovih se izjava isčitavao negativan stav prema institucijama, pogotovo prema zagreb filmu. Kao razlog tomu je naveo korištenje njegove glazbe od strane zagreb filma na jednom dvd izdanju o kojem nije bio obaviješten, niti za koje je bio honoriran. Lako moguće da Tomica Simović nije bio adekvatno upućen u pravnu situaciju nakon 1991. i razlikovanje autorskog od mehaničkih prava (vlasnik mehaničkih prava je u njegovom slučaju vjerojatno Zagreb film koji pravno i komercijalno raspolaže sa svojim proizvodima), no pitanje je zašto glazbena djela za animirane filmove Tomice Simovića, izuzev *Profesora Baltazara* do danas nisu prijavljena na “ZAMP”. [114]

114 http://www.zamp.hr/baza-autora/autor/pregled/133096851 (12.09.2015)

8. Analiza glabe i zvuka u tri animiranih filmova

8.1. Nestašni robot

Režija: Dušan Vukotić
Scenarij: Andro Lušičić
Crtež: Aleksandar Marks, Boris Kolar
Animacija: Vladimir Jutriša i Vjekoslav Kostanjšek
Scenografija: Zlatko Bourek
Glazba: Aleksandar Bubanović
Kamera: Zlatko Sačer
Muzičko vodstvo: Tea Brunšmid
Snimatelj zvuka: Mladen Prebil
Zagreb film, Zagreb, 1956

"S *Nestašnim robotom* Vukotić otvara seriju duhovitoga i lucidnog parodiranja najpoznatijih žanrovskih kino-modela, koje snima od 1956. do 1959. godine. Slijede parodije westerna *Cowboy Jimmy*, filma strave *Veliki strah*, gangsterskog filma *Koncert za mašinsku pušku,* ponovno znanstvene fantastike *Krava na mjesecu*, zatim još crtane bajke *Čarobni zvuci*, *Abrakadabra*, satire *Rep je ulaznica*, te crtana ekranizacija nostalgičnoga čehovljevskog svijeta *Osvetnik*. U tim djelima surađujući s raznim crtačima, animatorima i scenografima postavlja temelje svoje osobite crtane morfologije, čiji se model sastoji od bijele ili akvarelno tonirane plohe po kojoj se razigrava plošni, dinamični grafički ornament likova i dekora. Redukcija na osnovne izražajne elemente crtanog filma (ploha kao prava medijska realnost, plošno karikirani junaci, izražajnost pokreta, dekorativna funkcija boje i svođenje vanjske slikovitosti na strukturnu sintezu) pomažu mu u formulaciji vlastitoga modernog jezika crtanog filma." [115]

U tom omnibusu, Aleksandar Bubanović je osim u *Nestašnom robotu* komponirao i izvodio glazbu uz jazz sastav u *Cowboy Jimmyju* i *Koncertu za mašinsku pušku*, ne mijenjajući značajno svoj stil. U *Cowboy Jimmyju* susrećemo i prizornu glazbu, koje nema u ostala dva, kao i citate *Pogrebnog marša* ili *Oh Susanna* u temi za uvodnu špicu.

115 https://hr.wikipedia.org/wiki/Dušan_Vukotić (13.07.2015)

Ona je ovdje u strogom sinkronitetu sa zbivanjem, no od neprizorne glazbe ju jedino odvaja vrlo osjetna promjena prostora postignuta prirodnim (pozicijom mikrofona) ili elektroničkim putem (ekvalizacija i glasnoća, odnosno reverb efekt), npr. u sceni barske pjevačice dok se spušta po stepenicama. Dok ju vidimo, njezin je glas u prvom planu, da bi u njezinom subjektivnom kadru kada promatra kauboje u *saloonu* s leđa koji igraju na karte i nezainteresirani su s njezin pjev, začinjen povremenim štucanjem, zvuk je lagano odmaknut. U *Cowboyu,* Bubanović koristi instrumente tipične za divlji zapad, poput kaubojskog fućkanja, meksikanskog sviranja trube, blago raštimane violine, drombulje i benđa, kojima nema mjesta u modernijem jazz istrumentariju kakav je za čuti u *Koncertu* i *Robotu.*

Nestašni robot je prvi „normalan“, „kompletan“, tj. nereklamni, tematski neovisan film u produkciji Zagreb filma i s njim je po riječima novinarke Marije Marinčić naš „crtani film ponovno rođen“. [116] Vukotić u njemu još traži svoj osobni autorski izraz „kolebajući se između duhovitih crtanih parodija i lakog dječjeg izraza“ [117] pripremajući se uskoro napustiti diznijevski stil kojim je s *Robotom* potpuno ovladao. Bubanović, kao kompozitor, svojem je prvom animiranom filmu osigurao raskošnu jazz kompoziciju uklopivši u nju i zvučne efekte od kojih je nedjeljiva.

Na početku špice iz kratkog unisonog zvuka orkestra izvire vibrafon svirajući smanjeni septakord (dim), kao motiv koji će se više puta ponavljati. Zanimljiv je i prvi Bubanovićev susret s tim instrumentom. Vidjevši ga okomito postavljenog u jednom stanu Bubanović je mislio da je riječ o vješalici za kapute, prisjeća se u knjizi svojih memoara *Sav taj jazz.* Iz septakorda po završetku špice, autor se na kratko vraća na big band orkestraciju čija je tema u homofonim pasažima u kontrastu s klavirom, da bi već na 19-oj sekundi ušao „be bop“ tekstura s „kvazi-blues“ harmonijom. Nakon kratke pauze/prijelaza u glazbi, odnosno pištajućeg zvuka na neidentificiranom instrumentu i „cluster“ tonova orkestra u svrsi kreiranja napetosti, kamera se spušta po animiranom crtežu u mjesto radnje - laboratorij znanstvenika u kojem će kasnije biti proizveden nestašni robot. Tokom ulaska u laboratorij čujemo ostinato u donjim dionicama (bas saksofon ili možda bas trombon) koji naglašava ritam povrh kojeg su u zanimljivoj sinkopi repetitivne fraze u saxima (alt) ili klarinetima.

116 Marinčić, M. Feniks naše kinematografije, u: Sudović, Zlatko (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, Zagreb: Zavod za kulturu hrvatske, Zagreb film, 1978. Str. 53
117 Novaković, S. Vukotić: kako dišu filmovi, u: Sudović, Zlatko (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga treća, Zagreb: Zavod za kulturu hrvatske, Zagreb film, 1978. Str. 156

Ta dionica se stišava s pojavom ruke znanstvenika koja pokreće jedan od svojih izuma, robotiziranu ruku koja će mu pripaliti cigaretu. Znanstvenikovu radnju popraćuje „snare“ bubanj, dok radnju robotizirane ruke i procesa paljenja lule prate neobični perkusivni elementi. S „glissando“ efektom na trombonu ritamska, prethodno stišana fraza nestaje i uvodi nas u radnju. U kraćoj tišini znanstvenik sjedi za stolom, te mu se roje misli po glavi. U tom kadru Bubanović izlazi iz autorske strukture i poseže za citatom „vojničke glazbe“ (jedini doslovni citat u ovom filmu) čija se kulminacija ostvaruje glavom koja će se od ideja raspuknuti. Uz pomoć svojih naprava, znanstvenik započinje stvarati robota. Pritom ga prati pulsirajući ritam vrućeg swinga, kao preteća „be bop-a“ poglavito zbog izvedbe u malom jazz sastavu tipičnije za „bop“ nego „swing“, u gotovo samostalnoj glazbenoj formi, dok već spomenuti „glissando“ efekti, perkusije ili septakord na vibrafonu nadomještavaju realne zvukove. Prilikom montiranja robotove glave vibrafon svira kraću solo dionicu, čime još više zbunjuje gledatelja pri razlučivanju prizornog glazbenog zvuka u ulozi realnog, odnosno glazbene partiture. Slično kao u filmu Fritza Langa *Metropolis* prije no što će robot oživjeti, čemu prethodi nekoliko znanstvenikovih pokušaja, instrumenti se povlače a ostaje samo vibrafon sa smanjenim septakordom kojeg ponavlja dva puta, zapravo kao neku vrlo kratku temu. Glavu robota u krupnom planu, tj. njegovu pulsirajuću antenu prati durski trozvuk prema dole kojeg svira vibrafon, kao neki naglasak jasnoće pred robotovo buđenje. Buđenje robota, tj. njegovo nezgrapno podizanje desne ruke i lijeve noge prati realni mehanički zvuk, no njegov odnos s glazbom rastućeg intenziteta u izvedbi velikog sastava, također se može shvatiti kao dio partiture. Orkestar kulminira sa znanstvenikovim podvigom, i nekontroliranom euforijom kada doslovno leti po laboratoriju, a zvukovi vriska, odnosno brzine, iako su u strogoj sinkronizaciji sa slikom i imitiraju realne zvukove, proizvedeni su instrumentima. Znanstvenikov pad je akcentiran trombonom i drvenom udaraljkom, čime ujedno završava muzička fraza, i uz pomniju analizu zvukova zaključujemo da efekti i glazba jedno. Ples robota i znanstvenika vraća pulsirajući „swing“ ritam sa solističkim upadicama, katkada u funkciji sikronizacije, a ponekad i vrlo slobodno funkcionalno komentirajući radnju. Prije no što se znanstvenik umori i zaspi, ksilofon ili neki metalofon svira „arrpeggiato“ prema gore, a ubrzo nakon i klavir prema dole kao čest akcijski efekt u holivudskim crtićima. Kada znanstvenik zaspi, robot se nalazi za istim stolom u laboratoriju, gdje uz pojavu spomenutog citata „vojničke glazbe“ mozga što i kako dalje. Pošto razne mehaničke dijelove uz pratnju sinkronih šumova metalnog zvuka sakupi u posudu, zatvori ju, i ona postaje zvečkom. S „rođenjem“ dva mala robotića, stil glazbe se mijenja u pravcu latino američke glazbe kao vedrije, a i tempo se ubrzava. Robotići plešu i rade „gluparije“ dok

znanstvenik i „veliki“ robot drijemaju. Pritom u filmu imamo i jedinu scenu prizorne glazbe gdje robotići sviraju „latino“ udaraljke, no ona je također sastavni dio kompozicije te se po ničemu ne ističe kao prizorna glazba. Koliko su glazba i zvuk u *Nestašnom robotu* samoživi, uostalom kao i njegovi „najmlađi“ protagonisti – robotići, potvrđuju neke nekonzistentnosti u njihovom tretmanu, točnije sinkronizaciji ponavljajućih predmeta u slici. Tako Bubanović jednom sinkronizira zvuk poluge u laboratoriju, a drugi puta ne, odnosno svaki joj puta daje novu boju i novi instrument, katkad u većem sinkronitetu, katkad u manjem. Ironični podsmjeh na maniju automatizacije, što je glavna tema ovog crtića, može se shvatiti i kroz izrazito lucidni Bubanovićev pristup jazzu i filmskoj glazbi općenito. Njegovu strast prema glazbi u filmu osjećamo u svakoj noti *Nestašnog robota* koja je zasigurno i garantirala vrhunsku zabavu glazbenicima koji su ju izvodili.

Bubanović sam, kao autor glazbe piše: “Za laboratorij sam koristio čudne ritmove mističnih harmonija, jasno – s jazz elementima. Sastav se sastojao od tri trube, trombona, električne gitare, bubnjeva, električnih orgulja, a dva saksofonista su svirala i flaute. Veselje izumitelja bilo je popračeno vedrim tonovima Dixieland stila, dok su robotići stvarali nered u brzim ritmovima južnoameričkih rumba, samba, mamba.” [118]

118 Bubanović, A. Sav taj jazz, str.257-258

8.2. Surogat

Režija, crtež: Dušan Vukotić
Scenarij: Rudolf Sremec
Glavni animator: Dušan Vukotić
Animacija: Leo Fabiani, Rudolf Mudrovčić
Glazba: Tomica Simović
Kamera: Zlatko Sačer
Muzičko vodstvo: Tea Brunšmid
Snimatelj zvuka: Mladen Prebil
Zagreb film, Zagreb, 1961

Za analizu glazbe Tomice Simovića u animiranom filmu bila bi potrebna cijela studija. Od oko 175 animiranih filmova zagrebačke škole za koje je Simović skladao, za crtani film *Surogat* odlučio sam se prije svega zbog popularnosti samog filma i specifične problematike odnosa prizorne i neprizorne glazbe koje ponajviše proizlazi iz pjevušene teme glavnog lika bezbrižnim slogovima "ti-ra-ta-ta-ra-ta".

U svojoj analizi *Surogata* objavljenoj u Hrvatskom filmskom ljetopisu 2001. a godinu kasnije u knjizi Glazba s ekrana, Irena Paulus piše da je glazba u tom crtiću ritamska, a ne melodična, i to "zahvaljujući iznimnoj važnosti ritma i neprekidnim »guranjem« ritamske podloge u prvi plan, u eksponiranost, melodija postaje potpuno nevažnim elementom u crtanom filmu *Surogat*. U ljestvici istaknutih glazbenih komponenti u *Surogatu* prije melodije bi, osim ritma, na red došli: instrumentalna boja, prošireno tonalitetno kretanje, improvizacijske karakteristike glazbe i drugi glazbeni elementi. Zapravo je glazba *Surogata* nemelodična, a melodičnom ne postaje čak ni na mjestima gdje bi to mogla biti." [119]
Nadalje, Paulus točno uviđa da je „glavni cilj glazbe, odnosno skladatelja, u filmu *Surogat* bio … stvoriti određenu atmosferu… (koja se) … ponajviše javlja u obliku neke vrste "safari-glazbe… (i) [120] … čija je glavna uloga postati glazbom za plažu" [121] na kojoj se odvija radnja.
No, glavni se problem njezine analize očituje u diskvalificiranju pjevušene, odnosno fućkane fraze "ti-ra-ta-ta-ra-ta" kao glavne glazbene teme, koju smatra izrazito prizornom.

119, 120 Paulus, I, Glazba s ekrana, str. 380
121 Paulus, I, Glazba s ekrana, str. 379

Da li zbog neznačenjskih slogova fraze, njezine nedovršenosti i neosporno naglašene ritmičnosti ili zbog toga što se Ireni Paulus nameće pretpostavka da fraza nije Simovićeva, ona joj osporava značaj teme.

"Iz glazbene "tapiserije" ipak se izdvaja nešto što je za priču bitno. To je pjevušenje glavnog lika. Njegovo bezbrižno mrmljanje uobičajenim neutralnim slogovima "ti-ra-ta-ta-ra-ta" važno je zbog stvaranja dojma ležernosti čovjeka koji je na odmoru. Pjevušenje se doima spontanim, pa počinjemo pretpostavljati da nije zapisano u partituri i da unaprijed nije predviđeno skladateljskom idejom nego je jednostavno improvizirano na licu mjesta za vrijeme snimanja." [122]

Čak i ako je tako da pjevušena fraza nije bila zapisana u partituri, svojim učestalim ponavljanjem i variranjem kroz film ona nadilazi funkciju prizorne fraze, što ju obilježava po trajanju, i postaje lajtmotivom glavnog lika, a u percepciji gledatelja i zamjenom za "klasičnu" "muzikalniju" temu. U slučaju kada bi pjevušenu temu izvodio neki instrument iz Simovićevog orkestra (kao što to čini sa lajtmotivima za preostala tri lika u crtiću), dvojbe da li je tema zamišljena od skladatelja ili nadodana kasnije, ne bi bilo. No, kako je Ozren Depolo otpjevao ležernu frazu nâ Simovićevu glazbu po pitanju tonaliteta i glazbene strukture, smatram da je ona sastavni dio kompozicije. Ujedno, upravo zato što ostaje nedovršena u "klasičnom" smislu i ne razvijajući se dalje od motiva, pjevušena tema ostaje otvorena, čime radnju filma stalno tjera naprijed, u novi razvoj. U studijskoj glazbi, pri čemu mislim na dobar dio glazbene produkcije nastale nakon otprilike 50-ih godina, glazbeni studio prestaje biti mjesto pukog bilježenja unaprijed notirane kompozicije ili pjesme izvedene na licu mjesta. Primjere za to imamo u višegodišnjem trajanju snimanja, nasnimavanja i miksanja albuma grupe Pink Floyd, a čitav je proces uključivao i komponiranje. Kao konačni ishod rada u studiju slušatelj pred sobom ima proizvod čiju je genezu nastanka nemoguće i nepotrebno odgonetavati. Tako, u stvaralačkom procesu prije ili poslije nadodani glazbeni element (fraza, melodijska linija, razrada teme) za krajnjeg konzumenta nije od nikakvog značaja.

122 Paulus, I, Glazba s ekrana, str. 380

Ono što je unikatno kod *Surogata*, oslonimo se na Paulusinu pretpostavku, jest to da je pjevušena prizorna tema, kao po mome mišljenju glavna tema kompozicije, nastala na samom kraju procesa glazbeno-zvučnog oblikovanja filma, i da je kao takva, postala nositelj kompozicije. Taj se scenarij iz prakse, ali i iz jednog razloga ipak čini nemoguć. Ako na pjevušenje gledamo samo kao prizornu glazbu, a na pozadinsku glazbu kao neprizornu, ne bi bilo moguće ustvrditi da je zaslugom upravo te teme glazba u *Surogatu* istovremeno prizorna i neprizorna, a tu "srodnost pjevušenja i neprizorne glazbe" [123] primjećuje i Paulus kada piše: "Prizorna i neprizorna glazba su čvrsto povezane. Na mahove su čak i srodne, pa je sva glazba, i prizorna i neprizorna, svedena na jedan zajednički nazivnik." Tu tvrdnju ilustrira i sljedećim citatom: "recimo, kada čovječuljak napuhava predmete koje je upravo izbacio iz auta, kod svakog napuhavanja zastaje pjevušiti usred fraze, prepuštajući prvenstvo neprizornim pizzicato tonovima koji se doimaju poput svojevrsne nadopune ili svojevrsnog neprizornog kontrapunkta prizornoj glazbi (pjevušenje). Isti se prizorno-neprizorni kontrapunkt pojavljuje prije prizora presvlačenja, gdje čovječuljak u dva navrata otpjevuši svoje "tii-ta" a zatim pogleda oko sebe uz uzlazni komentar eksponirane flaute, provjeravajući, zajedno s flautom, da li ga netko promatra." [124] No, upravo ovim primjerom Paulus je indirektno istaknula kako je Simović u instrumentalnoj partituri ostavio mjesta za pjevušenje, što još evidentnije čujemo u sceni kada netom napuhana djevojka jaši na leđima glavnog lika. Ritam njezina jahanja, točnije njegovog gibanja praćeno je već spomenutom frazom/temom, dok se korištenjem dubokih baseva ili čela Simović povlači u drugi plan kao da je znao da će povrh instrumenata doći melodijska fraza. Kako bi konačno podvukli crtu oko pitanja da li je pjevušenje dio Simovićeve partiture ili je ono nastalo "spontano" kako tvrdi Paulus, u korist prve varijante, koju ujedno zastupam, ide i činjenica da je pjevušenje animirano pomicanjem usana glavnog lika što je Simović u nekoj fazi komponiranja morao znati. Jedina čujna razlika između instrumentalne glazbe i pjevušenja je u tome što se pjevušenje u miksu nalazi ispred instrumenata i stoga stvara dojam da je riječ o dvije paralelne glazbe, ali na koje ništa muzički ne upućuje da ne pripadaju istoj kompoziciji. Čisto instrumentalnu temu, bolje rečeno melodiju, možemo naslutiti na tri mjesta.

123, 124 Paulus, I, Glazba s ekrana, str. 381

Prvi puta sa pojavom napuhane djevojke u maniri "sexy-jazz glazbe … ali ni sexy-glazba nije melodična nego samo predstavlja melodijsko »vijuganje« jednog eksponiranog puhačeg instrumenta", [125] te u dva navrata pred kraj filma kada se poput svojevrsnog citata nekog jazz standarda ilustrira zaljubljenost djevojke i mladiča koji ju je preoteo glavnom liku – turistu.

Jednako kao i u *Nestašnom robotu,* u *Surogatu* nalazimo ispreplitanje glazbenih i neglazbenih zvukova u funkciji realnih šumova, tako glazba u nekoliko situacija postaje "zamjena za realan zvuk", [126] što ponovno potvrđuje tezu da su glazbeni i neglazbeni zvukovi u animiranom filmu neodvojivi. Njihova je suradnja u *Surogatu* čujna na sve moguće načine. Međusobno se nadopunjuju, potpomažu i nadograđuju.

Zbog silnih i brzih promjena u glazbi, kao što su promjene tempa ili istrumentarija, pa i žanrova u okviru jazz glazbe, imamo osjećaj poprilične nepovezanosti partiture koju je gotovo nemoguće slušati bez gledanja filma.

Tu "fragmentiranost glazbe", Paulus lijepo opisuje. "Slušanje bez slike stvorilo bi dojam niza komadića prilijepljenih jedan uz drugi oni bi djelovali potpuno besmisleno, jer ta glazba nema apsolutno nikakvu formu, jer je melodijski »neuhvatljiva« i jer se ravna prema nekom nevidljivom ritam-skom kontinuumu. Međutim, vezana uz sliku, glazba poprima formu slike. Linije pojedinih instrumenata, premda nemelodične, dobivaju svoju ulogu, a neke dobivaju čak i lajtmotivičko značenje. Ritamski kontinuum dobiva svoje opravdanje u slici, odnosno akciji i pokretima likova. Dakle, jednako kao što bi se bez slike činila besmislena i nefunkcionalna, glazba u kombinaciji sa slikom dobiva formu, lajtmotivičko značenje i ritamsku posebnost. Vezana sa slikom glazba za *Surogat* postaje smislen i neodvojiv dio jedne doista iznimne filmske cjeline." [127]

125 Paulus, I, Glazba s ekrana, str. 380
126 Paulus, I, Glazba s ekrana, str. 379
127 Paulus, I, Glazba s ekrana, str. 385

8.3. Maska crvene smrti

Režija: Pavao Štalter i Branko Ranitović
Scenarij: Zdenko Gašparović i Branko Ranitović
Crtež: Pavao Štalter
Animacija: Vladimir Jutriša i Pavao Štalter
Scenografija: Pavao Štalter
Glazba: Branimir Sakač
Kamera: Zlatko Sačer
Muzičko vodstvo: Tea Brunšmid
Snimatelj zvuka: Mladen Prebil
Zagreb film, Zagreb, 1969

Maska Crvene smrti redatelja Pavla Štaltera i Branka Ranitovića ubraja se među najbolja ostvarenja Zagrebačke škole. Film je višestruko nagrađivan kod kuće i u inozemstvu (prva nagrada u kategoriji animiranih filmova u Beogradu, (1970); nagrada Srebrni pelikan u Mamaji, (1970); priznanje u Londonu, (1970); srebrna medalja u Atlanti (1971); i prva nagrada Blue ribbon u New Yorku, (1971). Ovaj tehnički iznimno složen film uz crtanu animaciju koristi i kolažnu. Spoj ove dvije tehnike rezultirao je filmom specifične dinamike, prozašle iz dramskog sižea, što su ga prema istoimenoj Edgar Allan Poeovoj pripovjetci načinili Ranitović i Zdenko Gašparović. U središtu je Crvena smrt, odnosno kuga, koja je poharala čitav svijet, odnoseći ljudske živote svakodnevno. Knez Prospero i njegovo izabrano društvo zatvaraju se u dvorac, uvjereni kako do njih neće stići. Prospero ondje organizira zabavu pod maskama no Crvena smrt, maskirana, ipak pronalazi put u dvorac, ubijajući Prospera i sve njegove uzvanike.

Zbog svih sitnih detalja, ali i tehničkih inovacija u animaciji, ovaj je film nastajao pune tri godine. *Maska Crvene smrti* izgleda kao animirano slikarsko djelo na tragu Vasilija Jordana primjerice, kod kojeg bi gotovo svaki kadar mogao stajati zasebno, kao slika ili fotografija. Na račun te kvalitete jedna slika iz filma pronašla je svoje mjesto i na koricama knjige *Art in movemen: new directions in animation.*[128]

128 Halas, J. and Manvell, R. Art in movemen: new directions in animation, London: Studio Vista, 1970

Kao slikar i grafičar, Štalter se u vizualnom pogledu u prvome redu oslanjao na svjetlo, stvarajući mračnu atmosferu i dramatičnost. Iako su prostor i likovi plošni, minucioznim slikarskim zahvatima i kolažnom tehnikom postiže se dojam odmaknutosti od same plohe. Pokret je u filmu zakočen, budući da likovi, poput kakvih silueta, ostaju unutar likovno-statičkih, a ne kinestetičkih vrijednosti.

Zbog takvog se pokreta čitav film kreće sporo, stvarajući dojam sablasnosti. Ovisno o planu unutar kojeg se pojavljuju, likovi su u različitom stupnju likovno i ekspresivno razrađeni; napose su detaljno razrađeni likovi u prvom planu (knez Prospero i dvorska luda). Iako aludira na srednjovjekovni ili renesansni interijer scenografija nije toliko bogata detaljima, spajajući se često s animacijom tako da se nemože jasno odvojiti od crteža likova. No, česte izmjene pozadinskih boja i planova pridonose s jedne strane dinamici, a s druge strane atmosferi. Ovoj atmosferi pridonose i glazba i elektroakustički zvučni efekti u njezinoj službi.

U ovom se filmu glazba može okarakterizirati kao uglavnom neprizorna, ali i nesinkrona jer ocrtava ali i prije svega sukreira atmosferu, što je podosta atipično za animirani film do tog perioda. Radnja je podijeljen u dvije cjeline, prema mjestu radnje. U prvom dijelu filma dok kuga hara izvan dvora imamo čistu elektroničku atmosfersku glazbu na tragu "dronea". Tu atmosferu Sakač nadograđuje nedefiniranim konkretnim zvukovima uz "echo" efekt, da bi u zadnjoj sceni uoći ulaska u dvor napravio prvi snažan zaokret u filmu unoseći "staru zborsku glazbu" kao simbol "mračnog srednjeg vijeka", reagirajući ujedno na dva snažna znaka u crtežu; križ i smrt. Unutar dvora Sakač koristi instrumente komornog ansambla, čiji se zvuk u nekim situacijama pretapa u elektronički, poglavito kada se prelazi iz narativnog u autorski kadar. Izbor komornih instrumenata skladatelju je poslužio da izgradi stil „rane" ili „dvorske" glazbe, stapajući ih s elektroakustički transformiranim segmentima „rane" glazbe, kako i realne šumove s elektronički manipuliranim realnim šumovima u jednu čvrstu autorsku cjelinu. Pristup koji je sam Sakač još od kraja 1950-ih godina nazivao sintetskom glazbom, kao spoj elektroničke, konkretne i instrumentalne glazbe.

Na gore spomenutim prijelazima dolazimo do glazbe atonalitetne strukture koja je najizraženija na početku i na kraju filma čime otkrivamo skladateljski luk, tipičan i za Sakačeva neprimijenjena djela. Uvodna špica ne postoji, već se početak dramatično naznačuje pulsiranjem kazaljke sata kao „nadrealnim“ zvukom. Radnja se tako zahvaljujući i glazbi nedvojbeno smješta u neko prošlo vrijeme, no istodobno nam sugerira da se smrti ne može izbjeći ni danas.

Glazbena tišina praćena realnim zvukom je prisutna samo u sceni kada dvorska luda dolazi u dvorsku salu kako bi otpjevala baladu. Zvuk koraka je tako jedini autonoman zvuk iz skupine realnih zvukova (šumova) u ovom filmu. Realnih šumova nema mnogo, ali tamo gdje se pojavljuju pridonose akcentiranju pojedinih dijelova radnje podcrtavajući tako realnost situacije – vriskovi, zvono, vrana, aplauz, smijeh, zastor i kucanje od kojih je vrana vrlo stilizirana, dok su kazaljke na satu i otvaranje dvorskih vratiju sastavni elementi glazbene strukture. Upravo iz ta dva realna zvučna elementa, točnije na isteku njihova realiteta, Sakač je stvorio treći, potpuno autonoman zvuk kao svojevrstan lajtmotiv u filmu. Taj začudni zvuk opisuju Branko Ranitović i Zdenko Gašparović u scenariju za film. „A kad kazaljka pokazuje minute završi svoj krug na ploči i sat počne izbijati, iz metalne utrobe razlegne se zvuk jasan, zvonak, dubok i neobično muzikalan, ali s tako neobičnim tonom i izrazom, punim jeze, da bi u trenutku sve stalo...“ [129]

Upravo taj zvuk, Pavao Štalter spominje u svojoj knjizi snimanja. Brojeve kadrova kako ih popisujem nisu namijenjeni za praćenje istih tokom gledanja filma, već služe samo kako bi ilustrirali Štalterovu svijest o fenomenu zvuka. U kadru broj 9 (tesari - na „zvuk se isprave i gledaju), zatim u kadru broj 10 (nebo se zacrveni, padaju van iz kadra) broj 19-20 (križ - „zvuk“) – broj 21 (zaprepašteni likovi) – broj 22 – (likovi padaju van iz kadra za njima i križ), kadar broj 46 (začuje se „zvuk“, svi zastanu, pogledaju prema vratima u kojima se pojavila ženska prilika, odnosno kuga).

129 Sudović, Z. (ur.) Zagrebački krug crtanog filma, knjiga druga, str. 194

Jedino u kadru broj 46 redatelj daje samo naslutiti da je ovdje riječ o Crvenoj smrti, dok u svim drugim kadrovima nakon pojave „zvuka“ slijedi neposredna tragedija. Tome svjedočimo u četvrtoj i posljednjoj pojavnosti „zvuka“ u kadru broj 82 (ponovno „zvuk“, pozadina se zacrveni, žena se odmakne) – u kadrovima 83/85 – skida masku iza koje ostaje njezino pravo lice, Crvena smrt – kuga – u kadru broj 85 – Prospero ustukne – u kadru 86 – zatetura – u kadru 87 – pada iz kadra – te u kadru 88 – leži mrtav... [130]

U film *Maska Crvene smrti,* Sakač ne koristi arhivsku glazbu. Ali s obzirom da je u svojim drugim radovima za animirani film bio vičan tome postupku, u *Maski Crvene smrti* možemo taj skladateljev afinitet isčitati iz balade koju u filmu izvodi dvorska luda – Arsen Dedić . Još jedna posebnost ili atipičnost za Sakača jest skladanje „rane“ glazbe, pa se taj pothvat sam po sebi također može shvatiti kao posezanje u arhivu.

Glazba je ovdje slobodnija, više glazbeno nego filmski oblikovana, budući da nije sputana strogim usklađivanjem s protokom vremena dramske radnje i zatjevom da ju doslovno ocrtava. Stoga *Maska Crvene smrti* djeluje poput uglazbljenih slika na samom rubu forme.

Mogućnost da se realni zvukovi, tj. šumovi elektronički manipuliraju i stiliziraju jedna je od glavnih karakteristika „novog zvuka“ u filmskoj glazbi. Sakač se pokušava držati ovoga načela koliko god mu to vizualno-dramska struktura filma dopušta, primjenjujući ga ipak najviše u animiranim filmovima pretežno eksperimentalnog karaktera (*Čovjek i sjena* te *Don Kihot* Vlade Kristla iz 1961. gdje potpisuje *specijalne sintetske zvuke*, dok glazbu potpisuje Milko Kelemen), dakle u filmovima u kojima su u prvom planu istraživanja i inovacije na vizualnom polju na uštrb precizne dramske narativnosti. U *Maski crvene smrti* primjećuju se dvije razine glazbe po pitanju prizornosti. Čisto prizorna glazba u izvedbi Arsena Dedića i stara „dvorska glazba“ koju izvode dvorski glazbenici. Potonja nas ujedno dovodi do druge kategorije, tj. do neprizorne glazbe koja se oslanja na „dvorsku glazbu“ – postupak kojim autori filma gledateljevo saznanje, da „dvorsku glazbu“ dok smo u dvoru netko izvodi, dovode u sumnju.

130 Sudović, Z. (ur.) *Zagrebački krug crtanog filma, knjiga druga*, str. 201-223

Tome ide u prilog i činjenica da kada napustimo centralnu dvorsku prostoriju u kojoj se nalaze svirači, glazba ostaje na istom nivou glasnoće kao i prije. Situacija postaje još zamršenija kada uzmemo u obzir da informaciju o postojanju dvorskih glazbenika gledatelj dobiva ionako u samo dva kadra, i kao takvu ju lako može previdjeti. Zatim, u ta dva kadra vidimo samo tri svirača lutnje i jednog svirača frule, dok aranžman „dvorske glazbe“ uključuje i gudački ansambl i klavičembalo.

9. Biografije kompozitora

9.1 Aleksandar Bubanović (Zagreb, 1923. - 2009.)

Aleksandar Bubanović je čitav život proveo u gradskim sredinama. U Zagrebu je završio gimnaziju i muzičku školu i proveo većinu svojeg života, a povremeno je bio nastanjen u Londonu, Beču i Firenci. Na akademiji Chigiana u Sieni, Italija, usavršavao se na odsjeku za kompoziciju filmske glazbe gdje je bio i učenik slavnog gitarista Andrea Segovije. Takvo zaleđe, kako sam navodi, pobudile su u njemu još kao mladiću znatiželju za dvjema najautentičnijim pojavama 20-og stoljeća - jazz i film, koje su definirale njegov profesionalni životni put. Popularni „Bumbar“ je jazz glazbu počeo svirati još četrdesetih godina dvadesetog stoljeća. Svirao je u prvoj postavi velikog Jazz orkestra RTV Zagreb 1948. gdje je svirao i Miljenko Prohaska, zatim s Plesnim orkestrom RTV Zagreba, a bio je vođa sastava Hot Club Zagreb koji svira swing u stilu glasovitog Djanga Reinhardta. Od 1973. do 1985. predavao je gitaru na Muzičkoj školi Vatroslav Lisinski u Zagrebu gdje je odgojio generacije hrvatskih jazz gitarista (Mario Igrec, Mate Matišić i dr.). Kao skladatelj, napisao je glazbu za gotovo stotinu animiranih, dokumentarnih i igranih filmova, među kojima se ističu: *Nestašni robot*, *Koncert za mašinsku pušku* i *Cowboy Jimmy* svi u režiji Dušana Vukotića, zatim nekoliko djelova serijala *Inspektor Maska* u režiji raznih autora, *Premijera* Nikole Kostelca, „Kod fotografa“ Vatroslava Mimice, *Dioklecijanova palača* (Š.Šimatović), *Martin u oblacima* (B. Bauer), *Đavolja posla* (Z.Grgić) i mnoge druge. Komponirao je i glazbu za brojne animirane filmove američke televizijske produkcije. Za glazbenu partituru i zvučne efekte u animiranom filmu *Osvetnik* Dušana Vukotića (1958.) dobio je nagradu na festivalu u Annecyju u Francuskoj. Tu je nagradu, tvrdi, dobio upravo zahvaljujući jednom specijalnom instrumentu neobičnih i prodornih zvukova s kojim je proizvodio zvučne efekte. Za kazalište je skladao glazbu za pedesetak predstava, od kojih je bitno spomenuti *Hotel za luđake* (F.Hadžić), *Poslije pada* (A.Miller) i *Policajci* (S.Mrožek). Svoj najviši domet kao skladatelj ostvario je simfonijskom fantazijom *O, more* (1965.), u kojoj je sjedinio obilježja simfonijskog jazza i impresionizma.

Bubanovićeva glazba, kako samostalna kako primijenjena, danas je gotovu u potpunosti prepuštena zaboravu i nedostupna javnosti putem službenih nosača zvuka.

Njegov široki talent omogućio mu je bavljenje i drugim vrstama umjetnosti. Djelovao je kao scenarist i režiser na Hrvatskoj televiziji, gdje je snimio dokumentarnu seriju „Naši slavni umjetnici“ o glazbenicima i slikarima kao što su Ivan Padovec, Vjekoslav Karas, Vlaho Bukovac, Miroslav Kraljević i mnogi drugi. U zrelijoj dobi, Aleksandar Bubanović se amaterski bavio i slikarstvom, umjetnošću koju je zavolio provodeći svoje ljetne dane kao pučkoškolac u ateljeu Dušana Kokotovića. Kako je njegovo slikarstvo neodvojivo od glazbe, samostalno je izlagao u Zagrebu, Karlovcu i Varaždinu, i to uvijek pod naslovom „All that jazz“. [131, 132, 133]

131 Usp. Škavić, Đ. *Bilješka o piscu*, u: Bubanović, A. *Sav taj jazz*, Durieux, Zagreb, 2005 str. 257-258
132 Usp. (građu sakupili) Grin, D. Šteiner, J. Sudović, *Z. Tko je tko u crtanom filmu u hrvatskoj*, u: Sudović, Z. (ur.), *Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva*, Zagreb: Zavod za kulturu hrvatske, Zagreb film, 1978 str. 390
133 Usp. Kovačević, K. *Leksikon jugoslavenske muzike Sv.1*, str. 114

9.2 Tomislav Simović (Zagreb, 1931 – 2014)

Tomislav Simović, poznatiji kao Tomica, hrvatski je skladatelj i dirigent, s najplodnijim stažom na animiranom filmu. Hrvatsku kulturu ponajviše je zadužio glazbom za crtane filmove *Surogat* i temu za serijal o *Profesoru Baltazaru*.

U Zagrebu je pohađao glazbenu školu (klavir i kontrabas) a studirao je povijest umjetnosti. Već zarana povezao se je s momcima okupljenima oko Studija za crtani film Zagreb filma i prihvatio skladanja glazbe za crtane filmove. Kako se je kompletno posvetio skladanju, jedan od prvih i rijetkih koji si je priskrbio status samostalnog umjetnika u Hrvatskoj, i to već 50-ih godina 20-og stoljeća. Pored animiranog, radio je glazbu i za igrane filmove, kazalište, radio i televiziju, ali i vrlo ozbiljnu orkestralnu glazbu i balete. Ostvario je impresivno veliki opus filmske glazbe: 175 animiranih, 70-ak dokumentarnih i 27 igranih filmova (*Imam 2 mame i 2 tate* Kreše Golika iz 1968, *Kuća* Bogdana Žižića, 1975, *Gosti iz Galaksije* Dušana Vukotića, iz 1981. i drugi). Simović je bio „osobito spretan u pisanju glazbe za crtiće“, [134] fokusirajući se na lajtmotive i teme, te vrlo vješto sinkronizirajući pokret i zvuk. Pritom je vrlo uspješno miješao različite muzičke žanrove, ponajviše se oslanjajući na jazz kombinirajući ga s atonalnom glazbom i generalno rečeno, s glazbenim eksperimentima. Simović je računao na osobitu kritičnost djece i mlađe publike, stoga je najvećom potvrdom za uspjeh svoje glazbe smatrao uspjeh samog crtića, nikada sebe ni glazbu ne gurajući u prvi plan. „Jer kada mališani zadovoljno gledaju priču o profesoru Baltazaru i ne primjećujući da ih kroz šetnju po Baltazar-gradu ponajviše vodi glazba, tada je to skladatelju najveće priznanje.“ [135] Za dosad jedini dobijeni Oscar dodijeljen 1961. animiranom filmu *Surogat*, točnije kreativnom timu Zagrebačke škole, zasluge ima i Simović koji je ironičnu priču o luckastom svijetu nadomjestaka Vukotićevog junaka obogatio vrlo veselom glazbenom podlogom. Za serijal animiranih filmova o Profesoru Baltazaru, Simović je skladao glazbu za prvih 25 (od ukupno 59) filmova koji su obilježili seriju i postavili joj okvire. Uz koautore serijala Grgića, Kolara i Zaninovića, svakako je i Simović bio zaslužan za uspjeh koji je taj serijal imao u zemlji i inozemstvu.

134 https://hr.wikipedia.org/wiki/Tomislav_Simović (07.05.2014.)
135 Paulus, I. *Glazba s ekrana*, str. 393

U svojoj pedesetgodišnjoj karijeri, kao samostalno autorsko izdanje, Tomica Simović je objavio samo jednu jedinu gramofonsku ploču. Ploča pod nazivom „Zagrebačke impresije“ objavljena je 1979. za izdavača Jugoton i predstavlja Simovića kao vrsnog skladatelja orkestralnog jazza. Ploča je realizirana uz pomoć najvećih majstora hrvatskog jazza, poput Boška Petrovića, Miroslava Sedaka-Benčića. Damira Dičića, Stanka Selaka i mnogih drugih.

Igor Savin se prisjeća kako se Tomica vraćao za miks pult desetak puta nakon što je materijal za ploču bio spreman, tražeći neki novi odnos, neku novu boju, neki novi efekt. [136]
U toj težnji ka savršenstvu, i gotovo rigoroznoj autokritičnosti, Tomici je vjerojatno „više odgovarao produkcijski model animiranog filma sa strože zadanim rokovima nego što je to pri snimanju ploče.“ [137] Usto, Tomica svoje „primijenjene“ radove, koji kao što smo ustanovili čine veliku većinu njegova rada, ni dan danas ne smatra prikladnim za objavljivanje, niti da mogu funkcionirati kao samostojeća glazba.

Kako god gledamo, Simovićev opus u svakom slučaju premašuje ovo jedno autorsko izdanje, no nažalost tim se problemom još nitko od hrvatskih izdavača nije pozabavio. Simović je autor glazbe i za radiofonske dječje priče, među najpoznatijima je glazba za *Šumu striborovu* Ivane Brlić Mažuranić objavljenu također na gramofonskoj ploči. Single ploča s temom P*rofessor Balthazar* objavljena je 1970. za njemačku etiketu Vogue Schalpletten, što pokazuje koliko se inozemni diskografski trendovi, barem kada je riječ o diskografiji fimske glazbe, bili i ostali napredniji od hvatskih.

Godine 2011. Tomica Simović je dobio nagradu za životno djelo. Nagradu hrvatskog ogranka Međunarodne asocijacije animiranog filma ASIFA, laureatu Simoviću uručila je predsjednica ASIFA-e Hrvatske Vesna Dovniković. Tom prilikom Dovniković je podsjetila kako je Simović napisao glazbu za više od 180 hrvatskih animiranih filmova i kako je time postao nezaobilazno ime na špicama gotovo svih filmova Zagrebačke škole animiranog filma. [138]

136 Igor Savin – neformalni razgovor, Zagreb, Višeslav Laboš, 2012
137 Bojan Kondres – neformalni razgovor, Zagreb, Višeslav Laboš, 2012
138 http://dnevnik.hr/showbizz/film-tv/festival-hrvatskog-animiranog-filma-19-i-20-veljace.html (17.6.2014.)

Osim te nagrade, i nagrade Oscar, Simović je na IX Festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu 1962. primio nagradu za glazbu u filmu *Surogat*. Uslijedila je Pula 1965. - nagrada za glazbu u igranom filmu *Doći i ostati*, pa ponovno Beogradu 1966. – nagrada za skladateljski rad u filmovima prikazanim na festivalu (*Zid, Ceremonija, Elegija, Kostimirani rendez-vous* i druge). Nagradu Radio-televizije za scensku glazbu dobio je 1968. godine. Medalja „Beograd“ uručena mu je 1970. za glazbu u filmovima *Ars gratia ars, Scabies* i za seriju *Profesor Baltazar*. [139]

Puno je pisao u odnosu filma i muzike, o odnosu filmske sadržajnosti i glazbene forme koja se tom sadržaju mora prilagoditi bez da izgubi svoje umjetničke značajke. Jedan od citata glasi: „Prava kreacija nastaje tek onda kada kompozitor otkrije duh slike.“ [140]

139 Usp. (građu sakupili) Grin, D. Šteiner, J. Sudović, Z. *Tko je tko u crtanom filmu u hrvatskoj*, u: Sudović, Z. (ur.), *Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva*, str. 419

140 Simović, T. *Kompozitor i živa slika,* u: Filmska kultura, str. 49

9.3. Branimir Sakač (Zagreb, 1918 - 1979)

Branimir Sakač (Zagreb, 1918. - 1979.) studij kompozicije diplomirao je 1941. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (F. Dugan). Bio je profesor na Srednjoj školi Muzičke akademije u Zagrebu (1941. – 1946.), glavni glazbeni urednik i dirigent orkestra na Radio-Zagrebu (1946. – 1948.), šef glazbenoga odjela Radio-Rijeke (1949. – 1950.), profesor na Glazbenoj školi Vatroslav Lisinski u Zagrebu (1951. – 61.). Uz Milka Kelemena jedan je od utemeljitelja i organizatora MBZ-a 1961. a pokrenuo je i Jugoslavensku glazbenu tribinu u Opatiji 1964. te osnovao i vodio MIC (Muzički informativni centar) s idejom plasmana radova jugoslavenskih skladatelja. [141] Iz tri gore navedena podatka Sakača doživljavamo kao „vrsnog organizatora". [142] Godine 1965. je utemeljio eksperimentalnu grupu FONAT (Fonoplastički atelje-teatar). Bavio se glazbenom kritikom i publicistikom (Vjesnik, Politika, 15 Dana...) i autor je knjige „Ariel". „Sakač je uz Milu Cipru, Natka Devčića i Ivu Maleca bio jedan od najstarijih avangardista hrvatske glazbe XX. st. Premda im je svima ishodište bilo u folkloru i kasnoromantičkoj estetici, Sakačev put k novomu značio je gotovo radikalan prekid s tradicionalnom estetikom uz asocijativno sadržajan angažman." [143]

Posebno se bavio istraživanjem novog zvuka u glazbi. Skladao je orkestralnu, vokalnu, vokalno-instrumentalnu, komornu i solističku glazbu (Simfonija o mrtvom vojniku, „Epizode", „Umbrana", „Omaggio - Canto della commedia", „Barasou", „Matrix simfonija", „Bellatrix Alleluia", „Solo I", „Doppio", „Prostori" i druga, te elektroakustička djela za magnetofonsku vrpcu, tzv. „sintetska glazba", „Tri sintetske poeme", „Jahači apokalipse", „Svemirski pejzaž". Eksperimente s magnetofonima, kombinirajući tehnike konkretne glazbe sa snimkama prirodnih instrumenata, Sakač je vršio u „malom elektronskom studiju kojeg je otvorio uz pomoć Radio-Televizije Zagreb." [144]

Od te tri prve Sakačeve elektro-akustičke samostalne skladbe „Svemirski pejzaž" je posljednja i jedina koja je do danas preživjela. Dramski programu HRT-a je sačuvao radiodramsku verziju, iza koje se na sreću nalazila i integralna instrumentalna verzija. Snimke od „Tri sintetske poeme" (1959) i „Jahača apokalipse" (1960) se danas smatraju „službeno zagubljenim" [145].

141 Usp. (građu sakupili) Grin, D. Šteiner, J. Sudović, Z. Tko je tko u crtanom filmu u hrvatskoj, u: Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, 1978 str. 421

142 Tralić, Darko, neformalni razgovor, Višeslav Laboš, Zagreb 2015

143 http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54108 (17.06.2015.)

144 Reich, T, Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije, str.297

145 Gligo, Nikša, neformalni razgovor, Višeslav Laboš, Zagreb, 2013

Sakačevi pisani radovi sakupljeni su i posthumno objavljeni u knjizi „Ariel“. U njoj se nalazi i tekst „O novom zvuku u filmskoj muzici“ napisan 1962. godine. U njemu Sakač piše da „filmska muzika obuhvaća u svom razvitku tri etape: 1. muziku u nijemom filmu, 2. muziku u zvučnom filmu, i 3. novi zvuk. Ovaj se NOVI ZVUK sada, potekavši jednim djelom iz filma, vraća svom ishodištu u vidu mogućnosti autohtone i originalne filmske ekspresije... Umjetnička sredstva suvremene konkretne, elektronske i sintetske muzike toliko su razvijena i usavršena, da se može, čak i kod nas, ozbiljno razmatrati upotreba ovih sredstava u filmu, u umjetničkom, psihološkom i ilustrativnom smislu.... Novi zvuk asocira (na suvremena) zbivanja. On ih predskazuje ili bar slijedi i objašnjava svojim – od tradicije posve različitim, drugačijim – zvukovnim SIMBOLIMA...“.

Istovremeno Sakač nije nikada okrenuo leđa tradiciji, i to ne samo onoj europskoj - što ga značajno razlikuje od “klasičnih tradicionalista” - smatrajući dapače folklor “praslikom svijeta”.

Sakač je naznačio i osvješćivanje nove uloge šuma „tzv. funkcionalnog šuma (koji) poprima neke ranije nepoznate unutarnje kvalitete“, [146] i to upravo zahvaljujući filmu, tj. novoj glazbi u filmu.

146 Sakač, B. Ariel, str. 66-69

10. Biografije „zvučnih radnika“

10.1 Tea Brunšmid (Županja, 9. XII. 1919 – Pribić Crkveni, 12. VI. 2000)

Kao pijanistica sa završenom Muzičkom Akademijom 1947. godine, Tea Brunšmid se prometnula u pionirku montaže zvuka i glazbenog vodstva na filmu u bivšoj državi. Od 1946. do 1963. zaposlena je u Jadran filmu. Radila je na dugometražnim igranim filmovima „Deveti krug“ i „Sedmi rani filmovi“ od njih sveukupno oko 20 i na kratkim (razne forme, reklame, crtani, - sveukupno oko 400). U kratkoj formi, njezin životni put obilježili su animirani filmovi, njih preko 100. Najznačajniji su oni iz zlatnog perioda Zagrebačke Škole Animiranog filma: *Koncert za mašinsku pušku* (1958.), *Piccolo* (1959.), *Surogat* (1961.) i *Igra* (1962.) Dušana Vukotića, te „*Znatiželja*“ (1966.) Borivoja Dovnikovića, „*Muha*“ (1966.) Vatroslava Mimice i Aleksandra Marksa, *Slike iz sjećanja* (1989) Nedjeljka Dragića i mnogi drugi. Tea Brunšmid dobitnica je nagrade grada Zagreba kao dio kolektiva Studija crtanog filma za realizaciju filma „Igra“. Od 1970.-1990. predaje montažu zvuka na ADU. [147, 148]

147 Usp. Vujić, A. (ur.), Hrvatski Leksikon Sv.1, str.162

148 Usp. (građu sakupili) Grin, D. Šteiner, J. Sudović, Z. Tko je tko u crtanom filmu u hrvatskoj, u: Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, str. 387

10.2 Miljenko Dörr (Novi Sad, 18. VIII 1924 – Zagreb, 18. IV 2014)

Studirao je arhitekturu i polazio srednju muzičku školu, odsjek za violinu, no svoj je profesionalni život odlučio posvetiti zvuku. Kao tonmajstor bio je zaposlen na Radio Zagrebu u periodu od 1946. do 1985. godine gdje je surađivao s tada vodećim hrvatskim kompozitorima (Boris Papandopulo, Dubravko Detoni, Igor Kuljerić i drugi). U prvim poslijeratnim godinama (1948-1955) surađivao je s najvećom izdavačkom kompanijom Jugoton, da bi potkraj profesionalne izvođačke karijere predavao i tonsku tehniku na ADU. U zagrebačkoj školi animiranog filma je od samih početaka, točnije od Vukotićevog filma *Cowboy Jimmy*, gdje proizvodi stilizirane zvukove za gotovo sve crtane i animirane filmove zagrebačkih animatora koji imaju zvučne efekte, dajući im osebujan zvukovno-humorni biljeg ponajviše koristeći vlastiti glas. „Kao imitator i izvođač šumova, bio je nezamjenjiv suradnik većine autora crtanog filma.“ [149, 150]

Dörr je na špicama animiranih filmova bio potpisivan uglavnom samo kao ton-majstor, pa je broj filmova na kojima je surađivao kao imitator i proizvođač šumova nemoguće ustanoviti.

Ipak, za svoj rad, Dörr je 2011. godine primio ASIFA-ino Posebno priznanje. Tom prilikom njegovu je „zaslugu za izmišljeni govor animiranih likova koji nitko ne zna, ali ga svi razumiju“, istaknula Vesna Dovniković, dodavši da su se „zahvaljujući tome izbjegli mnogi troškovi za prijevode i podnaslove hrvatskim crtićima.“ [151]

149 Usp. Vujić, A. (ur.), Hrvatski Leksikon Sv.1, str. 285

150 Usp. (građu sakupili) Grin, D. Šteiner, J. Sudović, Z. Tko je tko u crtanom filmu u hrvatskoj, u: Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, str. 393

151 http://dnevnik.hr/showbizz/film-tv/festival-hrvatskog-animiranog-filma-19-i-20-veljace.html (10.10.2014.)

10.3 Mladen Prebil (Zagreb, 18. XII 1929. – 15. VIII 1989.)

Snimatelj zvuka, Mladen Prebil, završio je srednju tehničku školu. Od 1952. godine radio je na gotovo svim animiranim filmovima u produkciji Zora filma i Zagreb filma. Snimao je zvuk u i brojnim igrani filmovima poput *Bitka na Neretvi* (1969.) Veljka Bulajića i *Dom za vešanje* (1988.) Emira Kusturice, te na dokumentarnim filmovima poput *Mala seoska priredba* (1971.) Krste Papića i na oko 2000 kratkih filmova. Zajedno s Anđelkom Klobučarom ko-autor je i zvučne kulise za film *Rep je ulaznica* (1959.), Dušana Vukotića, te s Ljiljanom Jojić za animirani film Mala kronika (1962.), Vatroslava Mimice. [152, 153]

152 Usp. Vujić, A. (ur.), Hrvatski Leksikon Sv.2, Naklada Leksikon, Zagreb, 1996 str.306

153 Usp. (građu sakupili) Grin, D. Šteiner, J. Sudović, Z. Tko je tko u crtanom filmu u hrvatskoj, u: Sudović, Z. (ur.), Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, str. 416

11. Dodatak – intervju s Igorom Savinom

Intervju s Igorom Savinom sam vodio putem emaila 16.02.2014.

1. Što je u Vaše vrijeme za glazbenika značilo participirati u Zagrebačkoj školi animiranog filma?

U periodu moje suradnje (1970.-1988.), Zagreb film je bio jedna od vodećih filmskih kuća u svijetu animiranog filma, ponajviše zahvaljujući autorima animiranih filmova (slikari i karikaturisti), zaljubljenicima u taj niskobudžetni filmski posao.
Biti skladatelj u takvom okruženju bio je pravi izazov.
Dok je Zagreb film bio u Vlaškoj 70, a autori zgurani u 4 sobice, ideja nije nedostajalo...
Preseljenjem u Novu Ves 17, i promjenom programske politike, Zagreb film više nije ono što je teškom mukom postigao u svijetu animiranog filma.

2. Koliko medij animiranog filma skladatelju dozvoljava kreativne slobode?

U primijenjenoj glazbi, apsolutne slobode za skladatelja nema. Ni u filmu, kazalištu, baletu ili na Olimpijadi. Dobra suradnja s režiserom ili producentom rezultira dobrim filmom. Ponekad je režiser nešto manje glazbeno obrazovan (pa mi pjeva: zum-zum-zuuuum..), ali je moje da prepoznam „poruku i karakter“, pa to pretočim u glazbu.

3. Nekoliko Vaših misli i sjećanja na velikane glazbenog i zvučnog identiteta Zagreb filma?

1. Tomica Simović, moj mentor i učitelj. Surađivali smo na stotinu snimanja njegove glazbe za animirane, dokumentarne i igrane filmove, gdje sam svirao vibrafon i marimbu, a i prvi synthesizer u Zagrebu (Arp Explorer). Snimanja su bila svaki tjedan, srijedom od 16-04 u Jadran filmu. Letili smo i vozili se stotine kilometara da bi došli na ta snimanja, jer je to za nas mlade glazbenike bilo kao da pohađamo najskuplju akademiju, kod Bartoka – recimo.
2. Aleksandar Bubanović – Bumbar, kako smo ga od milja zvali… jazzer, gitarista Django Reinhardt stila. Uz Davora Kajfeša, legendarnog pijaniste Zagreb jazz quateta, jedan je od prvih suradnika Zagreb filma, smjera jazza. Na filmu nismo suradjivali, jer je u filmu obično jedan skladatelj.
3. O profesoru Branimiru Sakaču znam samo iz filmova koje je radio, i to od gđe Brunšmid.
4. Gđa Tea Brunšmid - Teica...nas je sve naučila... Svih nas... I režisere i glazbene voditelje i ton majstore, pa i skladatelje. Sve o fonogramu, sinkronitetu, trikovima na dva perfa, montaži na preši, očitavanju kvadrata...

Imala je nevjerojatno strpljenje u montaži, koje su obično trajale od 9 ujutro do pola noći.
Onda se film montirao na montažnom stolu s 5 do 7 perfo kanala, a ulaza je bilo 3.
Tek na sinkronizacji u Jadran filmu se moglo čuti svih 5 do 7 kanala, ali onda korekcije više nije moglo biti. Sad zamislite tjedan proveden u montaži (u maloj sobici u Vlaškoj 70.) od 9-24, i nedjeljom i praznikom. Radio sam špicu „SF pelicula Madrid“ s Duškom Vukotićem, našim oskarovcem, u kojoj sam imao 106 zvukova lasera s delay efektom u 2 minute filma. Tea je naručila termin montaže od 16-24 u Novoj Vesi 17. No, zahvaljujući dobrom planu i realizaciji pri snimanju, posao montaže je trajao 10 minuta… Tako nas je dobro podučila draga Teica...
5. Miljenko Dörr - vrhunski ton majstor za snimanje orkestara svih profila, ali i šumova u filmu. Poznata je njegova oprema filma „O rupama i čepovima“. U filmu su samo šumovi.
Radio je šumove sa izmišljenim instrumentima. Na primjer, u oskarom nagrađenom „Surogatu“ Duška Vukotića je zvuk glisera napravio sa slamkom u čaši.
Njegovi šumovi glasom su bili tako vjerni, da je jedan put na Stradunu u Dubrovniku za šalu zatrubio, pa su se prolaznici panično razbježali.
6.Mladen Prebil, ton majstor i majstor sinkronizacije u Jadran filmu.
Za njega je važilo - Mladen je uvijek u Jadran filmu. Od 9 ujutro do 8 ujutro drugi dan.
Snimio je 500 ili 1500 filmova. To se ne zna točno. Bio je poznat po inzistiranju na kvaliteti, pa bi neke sekvence ponavljao „jednostavno dok nije dobro“. Uz rad u Jadran filmu stigao je osmisliti famozni „OZEHA studio“ na Novoj Vesi, gdje smo snimali glazbu za filmove izvan Jadran filma. S Mladenom je radio moj otac, Dragutin Savin, skladatelj (H8, i još 30-tak filmova), u vrijeme kad se filmska glazba snimala u ton hali Jadran filma sa simfonijskim orkestrom. Poslije toga sam i ja imao sreću raditi sve filmove s Mladenom u Jadran filmu.

12. Dodatak – intervju s Vatroslavom Mimicom

Intervju s Vatroslavom Mimicom sam vodio putem telefonskog razgovora 29.08.2015.

1. Tko je kompozitor Kurt Grieder s kojim ste surađivali na Vašem filmu „Samac“ 1958. godine? Njegovo ime se naime ne spominje u nijednoj konzultiranoj literaturi.

Kurt Grieder je došao iz Austrije i kao ton-majstor je u Jadran filmu snimao simfonijski orkestar. Bio je stručnjak za akustiku, a ja sam trebao konkretnu glazbu. Tako smo na licu mjesta od „ficleka“ s „tankih vrpci“ slagali konkretnu glazbu. Film je već bio montiran i sve je to bila čista improvizacija. Zvuk je rađen doslovno u jednom terminu.

2. Miljenko Dörr

Miljenko Dörr je bio izuzetan imitator zvukova, jako je dobro osjećao ton i mikrofon.

3. Branimir Sakač

Sakač je u to vrijeme, koje je bilo vrijeme Muzičkog biennala, imao velike afinitete prema atonalnoj glazbi i dodekafonskoj tehnici.

4. Muzički voditelji

Lidija Jojić s kojom sam isprva surađivao, i kasnije Tea Brunušmid, znale su napraviti neprimjetni rez jer su bile muzički obrazovane. O njima je sve ovisilo i imale su glavnu ulogu s obzirom da se glazba snimala na brzaka u neidealnim tehničkim uvjetima.

5. Mislite pritom na studio u Jadran filmu?

Da, tamo se sve snimalo.

6. Tko su bili glavni snimatelji tamo i kakvi su bili ti neidealni tehnički uvjeti?

Mladen Prebil je tamo bio namještenik, kao pulen šefa tonske tehnike Pregernika. Nismo imali dobru tehničku bazu, kao uostalom i cijeli hrvatski film poslije. Tehnika je bila naslijeđena od Nijemaca iz razdoblja NDH i tek smo ju dosta kasnije pomalo unaprijeđivali.

7. Kako su se proizvodili zvučni efekti u takvoj situaciji, s kojim efektima ili elektroničkim instrumentima?

Ne mogu se sjetiti točno, no bili su neki. Znam da je većinu efekata proizvodio Dörr sa svojim ustima, ili kako je Zagreb imao jako glazbenu, jazz scenu, instrumentalisti su znali raditi razne efekte koji nisu bili notarno pripremljeni, već improvizirani na licu mjesta. Tada smo probijali stvari, nismo znali kako se radi u svijetu, sve je bilo na bazi invencije i eksperimenta.

8. Još koju riječ o Tomici Simoviću bih Vas molio.

On je najviše surađiivao sa Vukotićem i glazbu su snimali unaprijed. Između njih je bila velika povezanost i Vukotić bi mu doslovno rekao da napiše glazbu po kojoj je on zatim osmislio i snimio film. Simović je Vukotiću odgovarao mentalno, i obojica su bili pomalo infantilni u svojem zanosu prema animiranom filmu i životu općenito.

9. Glazba se dakle radila uglavnom prije animacije?

Da, dobrim dijelom, to je omogućavalo precizniju sinkronzaciju za što su opet najvažnije bile muzičke voditeljice. Kod *Samca* je primjerice glazba napravljena na samom kraju. Za *Inspektora* (misleći vjerojatno pritom na epizodu *Obračun u muzeju voštanih fiigura* iz serijala *Inspektor Maska)* glazbu sam naručio od Stipice Kalogjere, rekavši mu da je riječ o crtiću krimiću i da mi treba par karakterističnih situacija za tu temu. On je napisao čak petnaest tema, što je opet sve pospojila i dovela u red Lidija Jojić.

10. Gdje su danas snimke glazbe i da li postoje odvojene od filma.

Za svaki film se radila IT traka u kojoj su miksani svi zvučni elementi bez efekata i šumova.

11. Mislite glazba i šumovi, s obzirom da su filmovi zagrebačkog kruga bili nedijaloški?

Ne, samo glazba. Uzus je bio da se film ne može prodati bez IT trake, koje su bile negdje arhivirane i moraju postojati i danas.

13. Zaključak

Ovim radom nastojao sam osvijetliti značaj hrvatskih kompozitora i „zvučnih radnika“ u mediju animiranog filma. Tom je mediju trebalo i par desetljeća više od igranog filma da se uopće izbori za vlastitu poziciju u umjetnosti, što je za sada postigao, ali nažalost, samo na svom vizualom planu. Svoj odnos prema igranom filmu glazba je redefinirala već 60-ih godina prošlog stoljeća. Unapređujući svoju kvalitetu, rekao bih čak i izgrađujući svoju samosvijest, ona se od tada, bez da je pritom naštetila filmu kojem neosporno duguje svoje opstojnost, (no ništa više ili manje od simfonijske glazbe simfonijskoj formi), odvojila od njega u potpuno samostalnu, emancipiranu i emotivnu vrijednost. O tome sam opširnije pisao u poglavlju 2.1. Glazba i film. Glazba u animiranom filmu, smatram nezasluženo, nije bila te sreće. Već sto godina konzumacija glazbe nije ograničena na njezin doživljaj kroz izvedbe uživo, već je proširena i na diskografsku sferu, koja nam omugućava nešto intimniji odnos s njom. Ako primjerice uzmemo jazz, kao dominantan obrazac u zagrebačkom animiranom filmu, i njegovu službenu diskografiju u Jugoslaviji, uočavamo slijedeće činjenice. Jazz diskografija je u periodu od 1956. do 1969. - kojeg ponajviše obrađujem u ovom diplomskom radu - iznosila, prema mom istraživanju koje sam započeo 2001. godine, točno 43 gramofonske ploče. Kada ustanovimo da repertoar tih ploča u nešto više od 90% sačinjavaju obrade jazz standarda, neautentični dixieland, šlageri aranžirani u jazz ruhu, pozdravi Countu Basieu i Gershwinovi kokteli, pitamo se: a gdje je hrvatski autorski jazz? Kako me je zaintrigirao fenomen zagrebačke škole crtanog filma, uvidio sam da je autorski jazz upravo tu prisutan, dakako u podređenoj poziciji prema slici, ali u kreativnom autorskom naboju koji se primjećuje na jedva kojih desetak objavljenih jazz ploča u promatranom periodu. Proteklih par godina pokušavao sam doći do master traka s glazbom iz crtića, ali bezuspješno, s obzirom da su svi protagonisti koje tematizira moj diplomski rad preminuli. Arhiva Zagreb filma, HRT i NSK također nisu u posjedu tih vrpci, dok je do Jadran filma, odnosno Hrvatskog državnog arhiva otežano doći kao privatna osoba.

Identična situacija je s elektroakustičkom glazbom u Hrvatskoj iz tih godina. Kako ne bih zalazio previše u detalje, pa stoga upao u patetiku, istaknut ću samo jedan primjer. Prva službeno poznata i priznata elektroakustička kompozicija u Hrvatskoj je djelo Branimira Sakača iz 1959. „Tri sintetske poeme“, koje je zagubljeno u bespućima arhiva Radio televizije, dok u okviru Zagreb filma elektroakustičku glazbu Kurta Griedera, iako Austrijanca, za film *Samac* susrećemo već 1958. dakle godinu dana prije. No, o Kurtu

Griederu nepostoji nijedan pisani trag – u stručnoj glazbenoj i filmskoj literaturi, hrvatskoj ili internacionalnoj, a kamoli glazbeni – u fono arhivima.

Riječ je dakle o nepopravljivim propustima institucija, na koje u jednom svom aspektu upućuje ovaj rad. No, prije svega, nastoji ostaviti pisani trag o nekim iznimnim rezultatima u glazbenom stvaralaštvu hrvatskih kompozitora, kada već zvučni nije moguće, s obzirom da je glazbu, s tko zna koje kopije u Zagreb filmu, „neetički" odvajati od slike – iako za to postoji interes – pa je možda bolje da na razini informacije ostane u svom prirodnom staništu, a to je u ovom slučaju film.

Irena Paulus je napisala: „... svaki ljubitelj filmske glazbe svjestan je da na nosaču zvuka neće dobiti zaokruženu glazbenu cjelinu. Filmska se glazba jednostavno drugačije sluša."

14. Kratak životopis

Višeslav Laboš, 18.11.1978. - diplomirani novinar (FPZ, Zagreb)
Istraživačkim novinarstvom i glazbenom kritikom se bavio pišući za HRT, Quorum i druge medije. Kao DJ ili „live-act“ je nastupao u SAD-u, Italiji, Švicarskoj, Austriji, Njemačkoj, Srbiji i Sloveniji. Autor je glazbe i/ili oblikovatelj zvuka za kazališne i plesne predstave (ZPA, Montažstroj, BADco., Martina Nevistić...), eksperimentalne performanse (Ivana Popović, Ana Peraica...), zvučne instalacije (MSU Zagreb, MSU Rijeka...), te 40-tak kratkih filmova domaće (Danilo Šerbedžija, David Maljković, Tomislav Šoban) i internacionalne produkcije. Autor je dvije izložbe omotnica gramofonskih ploča u produkciji Propeler filma, i izložbe (multimedijske tribine) “Party flyer” u MSU Zagreb. Sudjelovao je na dvadesetak glazbenih albuma u ulozi autora, izvođača, producenta, ton-majstora, mastering inženjera i/ili glazbenog urednika.

15. Bibliografija

Knjige:

Baronijan, V. *Muzika kao primenjena umetnost.* Beograd : Univerzitet umetnosti, 1981

Bubanović, A. *Sav taj jazz*. Zagreb : Durieux, 2005

Fučkar, S.B. *Hrvatski jazzisti,* Zagreb : ARS Media d.o.o., 2007

Halas, J.; Manvell, R. *Art in movemen: new directions in animation,* London : Studio Vista, 1970

Mihajlović, M. *Elektronski muzički instrumenti*, Beograd : Tehnička knjiga, 1981

Paulus, I. *Teorija filmske glazbe, Zagreb :* Hrvatski filmski savez, 2012

Paulus, I. *Brainstorming,* Zagreb : Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Moderna vremena, 2002

Paulus, I. *Glazba s ekrana,* Zagreb : Hrvatsko muzikološko društvo, Hrvatski filmski savez, 2002

Peterlić, A. *Osnove teorije filma. 2. Izd.* Zagreb : Filmoteka 16, 1982

Plevnik, N. *Elektronske orgulje, klavir i sintesajzer zvuka,* Beograd : NIP Tehnička knjiga, 1977

Reich, T. *Susreti sa suvremenim kompozitorima jugoslavije,* Zagreb : Školska knjiga, 1972

Sakač, B. *Ariel,* Zagreb : Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1980

Sudović, Z. (ur.), *Zagrebački krug crtanog filma, knjiga prva, druga, treća, četvrta*, Zagreb : Zavod za kulturu hrvatske, Zagreb film, 1978

Thomas, T. *Music for the movies 2nd ed.* New York : Barnes Tantivy, 1973

Turković, H. *Život izmišljotina – Ogledi o animiranom filmu*, Zagreb : Rakurs/Hrvatski filmski savez, 2012.

Ulanov, B. *Historija jazza*, Rijeka : Otokar Keršovani, 1958

Vano, I. Cramer, L. Regnier, J. *Crtani film,* Zagreb, 1948

Poglavlja u knjizi, natuknice u enciklopediji:

Gligo, Nikša (ur.), *Pojmovni vodić kroz glazbu 20. Stoljeća*, Zagreb : Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, 1996

Kovačević, K. (ur.), *Leksikon jugoslavenske muzike,* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Sv.1. 1985

Peterlić, A. (ur.), *Filmska enciklopedija,* Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. Sv.1. 1986

Ruttmann, W. *Tonfilm? - !*, u: Vučićević, B. *Avangardni film 1895-1939*, Beograd : Radionica SIC, 1985

Vujić, A. (ur.), *Hrvatski Leksikon,* Zagreb : Naklada Leksikon. Sv.1 i 2. 1996

Članci u časopisu i novinama:

Dovniković, B. *Škola animacije*, u: Filmska kultura, Zagreb, (1982)
Hadžić, F. *Gdje kada i kako je počelo*, u: Filmska kultura 76-77, Zagreb, (1971)
Kirigin, I. *Upoznajte muzičke izraze*, 15 dana, 5, (1962)
Morricone, E. *Glazbu bih često počeo skladati još dok sam razgovarao s redateljem*, Večernji list, (7.4.2015.)
Simović, T. *Kompozitor i živa slika,* u: Filmska kultura 178, Zagreb, (1989)

Jedinice s interneta:

Ramljak, L. Klasična muzika i crtani filmovi. 2012.
URL:http://www.radiosarajevo.ba/novost/86524/nocache (08.06.2014)
URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Mickey_Mouse (19.09.2015.)
URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Who's_Afraid_of_the_Big_Bad_Wolf%3F (19.09.2015.)
Myers, M. Dave Brubeck Digs Disney. 2011.
URL:http://www.jazzwax.com/2011/05/dave-brubeck-digs-disney.html (21.09.2015.)
URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Norman_McLaren 12.09.2015.
Art Kino Croatia. 2014. URL:http://www.art-kino.org/hr/film/samac (10.09.2015)
Chasalow, E. Bebe Barron 1997. (2011.)
URL:https://www.youtube.com/watch?v=Zg_5Eb8coTU (19.08.2015)
Mikić. K. Kako djeci objasniti teoriju filma: animirani film. URL:http://mediji.hr/kako-djeci-objasniti-teoriju-filma-animirani-film/ (17.06.2013.)
Turković, H. Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898-1975*
URL:www.ipu.hr/uploads/documents/1687.pdf (07.08.2015.)
URL:https://sh.wikipedia.org/wiki/Kino_Klub_Zagreb (11.08.2015.)
Simović, T. Pregled 29 djela. URL:http://www.zamp.hr/baza-autora/autor/pregled/133096851 (12.09.2015)
URL:https://hr.wikipedia.org/wiki/Dušan_Vukotić (13.07.2015)
URL:https://hr.wikipedia.org/wiki/Tomislav_Simović (07.05.2014.)
URL:http://dnevnik.hr/showbizz/film-tv/festival-hrvatskog-animiranog-filma-19-i-20-veljace.html (10.10.2014.)
Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54108 (17.06.2015.)