

Jana Rastegorac Vukomanović

METAMORFOZA I MONTAŽA: VIZUALIZACIJA PESNIČKIH SLIKA U ANIMIRANIM FILMOVIMA *Muzika revolucije* i *Drugi dolazak*

Apstrakt: Rad predstavlja komparativnu analizu veze vizuelnih i tekstualnih elemenata u dva animirana filma. Reč je o *Muzici revolucije* (1987) sovjetskog scenariste i reditelja Ivana Aksenčuka i *Drugom dolasku* (2017) američke rediteljke Džean Grac. Prva animacija rađena je po motivima poeme Aleksandra Bloka *Dvanaestorica* (1918), a druga po motivima pesme *Drugi dolazak* Vilijama Batlera Jeltsa (1919). Kao njihova dodirna tačka uzima se pokušaj da pomoću sredstava vizuelnih umetnosti ponude umetničku interpretaciju teksta. Rad se fokusira na korišćenje specifičnih tehnika animacije – pre svega metamorfoze i montaže – za vizualizaciju pregnantnih pesničkih slika. Tekst originalnih pesničkih dela koja su poslužila kao polazište u radu se ne analizira posebno, budući da je reč o delima koja su tokom dvadesetog, ali i tokom XXI veka izazivala veliku pažnju kritičara. Razmatranje brojnih paralela koje se tiču društvenog konteksta nastanka kako pesama tako i animacija zbog ograničenog prostora ostavljeno je za drugu priliku, dok se rad pretežno ograničava na formalnu analizu i pojedina tematsko-motivska žarišta.

Cljučne reči: animacija, montaža, metamorfoza, morfin, metamorfnost, poezija, pesnička slika, Jelts, Blok, revolucija u Rusiji

Na mnogo nivoa drugačiji od igranog, animirani film se mora posmatrati odvojeno u svojoj vezi sa književnim tekstom. Karakteriše ga snimanje *kadar po kadar* (*frame by frame*) – kretanje se ne snima u realnom vremenu, već se spajaju statične slike da bi se dobila iluzija pokreta. Tako se vizuelnim sredstvima mogu oživeti nepokretne stvari, a ujedno se i potpuno fiktionalne tvorevine mogu transformisati u entitete sa kontinuiranim pokretom. Osnovna tehnika na kojoj se bazira naracija u popularnoj animaciji jeste montaža, izum koji od trenutka kada je uveden u kinematografsku industriju dovodi do njene ekspanzije neslućenih

razmera.¹ Bilo da se koristi u igranom ili animiranom filmu, montaža je utemeljena na selekciji i kolažiranju pokretnih slika u temporalnom sledu. Međutim, određeni kadrovi mogu biti spojeni u vremenu i bez oštih prelaza tako da deluju kao faze jedne iste slike. Danas je ovaj postupak poznat kao *morfin* i ima široku primenu u digitalnoj umetnosti. Morfin je pak u bliskoj vezi sa inherentnom *metamorfnošću* (Munitić 1981: 156; Wells 1998: 69) manuelne stop-moušn animacije, u koju spadaju i naši primeri.² Ona podrazumeva mikropromene u konturi crteža ili teksturi i relativnu nestabilnost forme. Ova metamorfnost koristi se u manjoj ili većoj meri za umetničke efekte – može ostati diskretna, ili se naglasiti karikaturalnim deformisanjem pokreta ili proporcija figure u kretanju (*plasticibilnost*), a može postati i „metamorfoza celog ekrana“.³ Ovaj poslednji i najradikalniji vid karakterističan je za rad Džoaan Grac, a ujedno je, zbog efekta fluidnosti, najpregnantniji iz ugla uspostavljanja poetsko-animatorskih korenspondencija.⁴ Prelaz iz jedne figuracijske slike u drugu podrazumeva apstraktnu formu (*ani-morf*).⁵ Pre nego što ona zadobije konkretne obrise, u kratkom vremenskom odsečku, angažovan je mentalni imaginarijum recipijenta. Apstraktna kompozicija provocira stvaranje mentalnih slika svojom narativnom neodređenošću, izostan-

1 Montaža se zasniva na sposobnosti kretanja subjekta i na njegovoj mogućnosti da fizički promeni perspektivu i to zabeleži kamerom, od čega se zatim nadogradnjom stvara artificijelna smena slika. Njen iluzionizam počiva na psihološkoj sposobnosti stvaranja mentalnih slika u kojima jedan kadar nadograđujemo i logički povezujemo sa prethodnim i sledećim.

2 Potencijal morfinga je u njegovom drugačijem delovanju na sposobnost stvaranja mentalnih slika nego što je to slučaj kod montaže. Naime, on narativnu (vremensku i sukcesivnu) „logiku“ može zameniti topološkom, vizuelnom. Budući da jasno i u celosti vidimo proces pretvaranja jedne slike u drugu, naša imaginacija ne mora se baviti „popunjavanjem“ jaza između dve (pokretne) slike kao u slučaju montiranih kadrova. Pre svega, baviće se percepcijom prikazanog prostora – njegovim oblicima i bojama, što ostavlja mogućnost i za korišćenje apstraktnijeg likovnog jezika.

3 *Whole screen metamorphosis* je termin Rajana Pirsona (Ryan Pierson) uveden u kontekstu rada animatorke Kerolin Lif (Caroline Leaf) (Walsh 2020: 84).

4 Osnovni tok u industriji animacije danas predstavljaju tržišno profitabilni dugometražni animirani filmovi za decu. Osim toga postoji produkcija kratkih animiranih umetničkih ostvarenja namenjenih prvenstveno odraslima. Najčešće je reč o animacijama u kojima su prisutni određeni likovi, između čijih se radnji uspostavljaju uzročno-posledične veze, te one korespondiraju pre s kratkim proznim nego poetskim žanrovima. To može biti jedno od objašnjenja zbog čega animacija, uslovljena komercijalnim faktorom, ne poseže češće za poezijom kao svojim polazištem.

5 Ovaj termin označava nesigurno stanje između slika koje se transformišu, a uveo ga je Norman Klajn (Klein 2000: 22).

kom lika ili prostora s kojim bismo se identifikovali. Ona širi spektar mogućih asocijacija, smanjuje redundantnost gotovo na nulu i traži veći napor kako bi se odgovorilo mentalnim slikama.⁶

Konsekvence ovih uvida u povezivanju sa različitim poetskim tekstovima tek je moguće otkrivati u praksi, a analize koje slede baciće svetlo tek na neke specifičnosti. Dve animacije koje su uzete kao primer veoma se razlikuju u pristupu, tako da ćemo se prvenstveno orijentisati na ono što im je zajedničko, a to je korišćenje metamorfoze kako bi se u organsku celinu povezale pokretne slike nastale kao odgovor na pesničke vizije sa jakim simboličkim nabojem. Animacija Džoa Grac metamorfozu koristi kao osnovni postupak i dosledno izvodi čitav tok filma kao transformaciju različitih slika jedne u drugu. Njena tehnika (animacija posebno pripremljenom glinom sa pigmentom i uljem koja se raspoređuje kao slikarski materijal na dvodimenzionalnoj površini) omogućava visoku dozu apstraktnosti i bogatstvo teksturalnih vrednosti. Slike koje se kreću ostavljaju utisak ulja na platnu čije se boje same nanose, sukobljavaju ili ulaze u dijalog, slično predmetima i glinenim skulpturama češkog animatora Švankmajera (*Možnosti dialogu* 1983). Animacija Ivana Aksenchuka pak zasnovana je na crtežu jasnih kontura i izraženih linijsko-grafičkih vrednosti, a narativnost se uspostavlja kroz prisustvo likova i naznake prostora (svedenog i stilizovanog, ali ipak realistično predstavljenog). Metamorfoza se koristi ograničeno – da istakne temu, odnosno jednu moguću interpretaciju poeme. Aksenchuk, međutim, koristi montažu, odnosno sučeljavanje različitih kadrova kako bi naglasio ne samo narativni nego i simbolički okvir poeme.

Budući da je u izvesnom smislu karakteriše radikalnost u korišćenju metamorfoze, počecemo od analize animacije Džoa Grac (ukupno trajanje oko dva minuta). Kako je sama autorka izjavila u jednom od intervjua,⁷ njena namera nije bila da ilustruje pesmu, već da ponudi

6 Sama mentalna slika takođe je na izvestan način metamorfna. Ona se može fluidno pretapati i transformisati u druge slike i spajati ono što je iskustveno i/li logički nespojivo. O važnosti mentalne slike za neuronauku estetskog akta recepcije v. *Feeling Beauty – The Neuroscience of Aesthetic Experience*, posebno poglavlje „Toward a Neuroaesthetic Model“ (Starr 2013: 23).

7 Dž. Grac je prepoznala specifične mogućnosti animacije kao pogodne za povezivanje sa poetskim tekstovima. Ona se specijalizovala za animaciju slikanja glinom, a 1992. je dobila Oskara za animaciju *Mona Liza koja silazi niz stepenice*. U ovom ostvarenju se poznati portreti iz istorije umetnosti pretapaju jedan u drugi, a autorka je u tehničkom smislu već razradila specifičnosti svog postupka. Efekat se gradi u smeni oblička i bezobličnosti, odnosno amorfno i onoga što izgledom jasno upućuje na neki objekat. Upravo ovaj postupak postaje osnova i za dve animacije naslovljene po pesničkim delima, koje kao zvučnu pozadinu imaju glas recitatora. Pre svoje najnovije animacije

izvesnu interpretaciju izraženu sredstvima vizuelnih umetnosti. Jejtsov tekst je u animaciji prisutan samo auditivno. Ipak, stiće se utisak da je on sa slikom u stalnoj borbi za prevlast, upravo zbog dominirajuće metamorfnosti. Trenuci pretapanja slika pokrenuti su određenim rečima, a vezani su i za metričku dinamiku stihova. Kako primećuje Volš, oscilacije između realističkih reprezentacija i apstraktnih formi odražavaju cikluse reda i haosa u Jejtsovom doživljaju istorije. Volš ističe i da se prostor pojavljuje jedino kao „odjek“, apstrahovano, bez uobičajenog građenja prostornih odnosa (Walsh 2020: 89).

Kako bismo što preciznije ispratili dijalektički odnos slike i teksta, pokušaćemo da prevaziđemo diskurzivna ograničenja što simultanimom njihovom analizom, pri čemu će prednost imati animacija. Imajući u vidu relativnu apstraktnost slikovnih sadržaja, trudićemo se da se koncentrišemo na likovne elemente (pre svega boju), a da konkretne objekte imenujemo samo onda kada postoji dovoljno jasnih naznaka da je reč o njihovom prikazu. Na početku čitavim ekranom dominira vrtložno kretanje koje se spiralno širi. Čini se da su tu ilustrovani stihovi „kružec i kružec“ (Jejts 2011: 68; *turning and turning*) zajedno sa poznatim Jejtsovim poetskim stavovima o spiralnom kretanju istorije, međutim, ako se okrenemo koloritu, videćemo da on nosi mnoga potencijalna značenja. Plava boja ovde zbog kružnog kretanja asocira pre svega na prostor mora ili vode, pa bi prva asocijacija bio vir, ali ona se takođe može povezati i sa prostorom neba (u tim slučajevima, vrtložno kretanje ukazivalo bi na uragan ili tornado). Sugerisana je slika nestabilnosti, prostora bez čvrstine i oslonca, kao i snažne prirodne sile. Eventualna veza sa vazduhom anticipirala bi aluzije jasnije pri kraju filma, a one se sastoje u povezivanju apokaliptičnih slika sa ekološkim izazovima savremenog doba. Zvuk sokola i reči „soko“ i „sokolar“ takođe sugerišu vazdušno prostranstvo i visine, a plavu boju povezuju pre svega sa nebom, da bi ona odmah posle toga potamnela, asocirajući na noć, ali i moguće morske dubine. Iz mraka se postepeno definiše sledeća slika, sa znatno drugačijim koloritom, ali očuvanim spiralnim oblikom. Sada je dominantna boja crvena, a moguće asocijacije su – vatra, pećina ili utroba. Ovu promenu prate stihovi „stvari se razmiču“ (Jejts 2011: 68; *things fall apart*), što u kombinaciji sa slikom može upućivati na kosmičku eksploziju, komešanje materije; spoj pomenutih slika i reči koje sugerišu dezintegraciju pojačava moguću asocijaciju i na pakao (grotlo, plamen). Slede stihovi „središte popušta“ (Jejts 2011: 68; *the center cannot hold*), a spiralna forma se transformiše i raspliće.

(2017) o kojoj je ovde reč, autorka je napravila i animaciju (*Kubla Khan* 2011) po motivima istoimene Kolridžove pesme.

Stihove „mere anarchy is loosed upon the world“ prate nove metamorfoze, pa se ukazuju apstraktni oblici koji podsećaju na bodlje i oštrice. Muzika sugerise borbu. Pojavljuju se jasne asocijacije na talase, vodu, ali ovaj put ne više u vrtložnom kretanju, već u vidu bujice ili bure; ove slike vezuju se za stihove: „kulja krvomutna plima“ (Jejts 2011: 68; *the blood-dimmed tyde is loosed*). Sada su plava, koja je dominirala na početku i crvena, koja je usledila, prisutne zajedno, njihove nijanse su u kretanju i teže ka narandžastoj i ljubičastoj. Sukob boja je oštar i nedostaju prelazi koji bi ga ublažili (zelena je potpuno odsutna u do sada analiziranim delovima animacije). Javlja se zvuk talasa, nastupa pauza u tekstu i tada se prvi put pojavljuje tirkizna boja. Ovu promenu kolorita prate stihovi „pridavljuje se obred nevinosti“ (Jejts 2011: 68; *the ceremony of innocence is drowned*), ukazuje se talas, a pored tirkizne pojavljuje se i ljubičasta – obe ovde imaju funkciju da ublaže prethodne toplo-hladne kontraste. Pojavljuje se prvi antropomorfni oblik – lice sa šakama kao da je nastalo od talasa, a to se povezuje i sa prethodnim i sa narednim stihovima „najbolji nemaju ubeđenja“ (Jejts 2011: 68; *the best lack all conviction*) – oko lica se kreću „talasi“. Sledi jedan od izrazitih primera metamorfoze. Lice se preko otvaranja usta i pretapanja boje, iz očajnog transformiše u gnevno, agresivno. Aluzije na estetiku socijalno-realističkog slikarstva na temu Oktobarske revolucije su prepoznatljive (v. Gerasimovljevi portret Lenjina).⁸ Ova transformacija kolorita i forme praćena je stihovima „dok se najgori nadimaju od opake žestine“ (Jejts 2011: 68; *while the worst are full of passionate intensity*) i zvucima pobune – uzvicima, pucnjima. Pozadinu presecaju crvena boja i ravne linije; posle reči *intensity*, pobunjeničko lice se „ispumpava“, a otvoreno oko i usta smanjivanjem postepeno grade oblik koji podseća na simbol za beskonačno. On zatim nestaje, asocirajući bojom i oblikom na obrnuti put razvoja fetusa. Ovo iščezavanje označava i kraj prve strofe.

8 Društveni kontekst nije od malog značaja za nastanak oba književna dela koja su poslužila kao osnova za animirane filmove o kojima je reč. Ruska revolucija 1917. u slučaju *Dvanaestorice* ne samo da je transparentno data kao pozadina za razvijanje toka poeme, već predstavlja i njen tematski fokus. Blokovi stavovi o revoluciji poznati su iz eseja „Inteligencija i revolucija“, koji je nastajao u približno isto vreme kad i poema (Блок 1962), a da bi se razumelo značenje sintagme „muzika revolucije“ potrebno je osim pomenutog eseja imati u vidu i Blokovu literaturu (Nedeljković 1975: 85). U slučaju *Drugog dolaska* veza sa revolucijom u konačnoj verziji može se tek naslutiti. Harold Blum u svojoj knjizi o Jejtsu, oslanjajući se na verzije pesme iz objavljenih rukopisa, iznosi činjenice koje govore o jasnom Jejtsovom osvrtnanju upravo na ovaj događaj, vremenski veoma blizak nastanku pesme, ali i o njegovim naknadnim izmenama rukopisa koje su vodile ka podizanju na opštiji nivo u konačnoj verziji pesme (Bloom 1970: 318). Upravo ove izmene biće ključne za mogućnost transponovanja ovih stihova i na druge istorijske trenutke, pa tako i na savremeni, što će doći do izražaja u interpretaciji autorke animiranog filma *Drugi dolazak*, Dž. Grac.

Pre nego što sasvim nestane, „zametak“ se pretvara u zrak koji se brzo širi, a ove slike prate stihovi druge strofe „svakako, na pomolu je neko otkrovenje“ (Jejts 2011: 68; *surely some revelation is at hand*). Reč *revelation* praćena je pomeranjem palete ka pastelnijim tonovima (žuto-roze-ljubičaste kombinacije), a kao još jedna moguća asocijacija pojavljuje se žuta svetlost koja preplavljuje ekran. Iz dna izlaze šake, što se vezuje za reč *hand* iz stihova koji će uslediti „svakako, na pomolu je Drugi Dolazak“ (Jejts 2011: 68; *surely the Second Coming is at hand*). Paleta je sada nešto intenzivnija, ljubičasta je i dalje prisutna, ali crvena i žuta donose nove asocijacije na vatru, što daje novi prizvuk ponovljenom stihu – „Drugi Dolazak“ (Jejts 2011: 68; *the Second Coming*). Linije se smeštaju horizontalno, a sa stihovima „tek što reč izustih“ (Jejts 2011: 68; *hardly are those words out*) korespondira istiskivanje ljubičaste u korist žute.

Dok traje izgovaranje reči „a grdna slika iz *Spiritus Mundi*“ (Jejts 2011: 68; *when a vast image of Spiritus Mundi*) formira se peščana dina, a na slici se mogu jasno razlikovati žuti pesak i ljubičasto nebo u komplementarnom odnosu. Stihovi se nastavljaju: „vid mi pomuti: iz pustinjskog peska / izroni lik lava sa glavom čoveka“ (Jejts 2011: 68; *troubles my sight: somewhere in sands of the desert a shape with lion body and the head of a man*), dok sfinga nastaje iz dine, a zatim se rasipa unazad kao da je odnosi vetar. Ostaje samo oko, što direktno korespondira sa rečima „sa praznim okom, ko sunce okrutnim“ (Jejts 2011: 68; *a gaze blank and pitiless as the sun*), da bi zatim sve preplavila žuta boja. Nastavak rečenice „krenu lene sapi, dok svuda okolo / zavrteše se senke gnevniht ptica“ (Jejts 2011: 68; *is moving its slow thighs while all about it reel shadows of the indignant desert birds*) praćen je komešanjem žuto-ljubičaste i zvukom ptica kao na početku – ponovo se ukazuje slika pustinje, sa prepoznatljivim oblicima dina. Nebo postaje tamnije i počinje da se spušta u vertikalnim plavim linijama, što je u direktnoj vezi sa rečima „i opet se smrknu“ (Jejts 2011: 69; *the darkness drops again*). Nastaje potpuni mrak, a nastavak filma donosi privremeno vraćanje hladnijeg kolorita sa početka. Odvija se dijagonalno kretanje plavih „talasa“ – „ali ja sad znam / da škripa kolevke pretvori u moru“ (Jejts 2011: 69; *but I know that twenty centuries of stony sleep were vexed to nightmare by a rocking cradle*), potom i formiranje stenovitih oblika koji se povećavaju i transformišu u dimnjake. Dim se širi naniže preko njih (uzburkana talasasto-plava), da bi uz stihove „al kakva se to zver, svoj čas dočekav, / prema Vitlejemu vuče, da se rodi?“ (Jejts 2011: 69; *and what rough beast, its hour come round at last, slouches towards Betlehem to be born?*) počeo da se pretvara u vatru sa sivim dimom, koja se razbuktava i širi uz zvuke pucketanja. U završnici će se iz nje formirati pečurka. Ona se odvaja i time se slika

postepeno umiruje i vodi ka konačnom zatvaranju. Pozadina je tamna, razdvajaju se gornja i donja polovina, čuje se zvuk poput zavijanja vetra.⁹

Animirani film *Muzika revolucije* (ukupno trajanje: oko devet i po minuta) stilski i tehnički se veoma razlikuje od *Drugog dolaska*. Razmotrićemo na koji način on uspostavlja vezu sa poemom koju uzima kao polazište. Aksentčuk posebno uspešno naglašava simboliku boja, nadovezujući se na kontraste istaknute u *Dvanaestorici*. Odabran je vizuelni jezik snažnog grafičkog izraza, blizak esteticima stripa, čime se ističu narativni i dramski momenti poeme. Simboličnost i liričnost pak bivaju preneti svedenim korišćenjem metamorfoze.

Muzika revolucije koristi smenu kadrova nalik onoj u igranom filmu. Budući da je jedna od bitnih odlika poeme *Dvanaestorica* fragmentarnost, postupak montaže donekle uspeva da vizuelnim sredstvima sugerise raznolikost perspektiva, glasova i ritmova. Tekst je auditivan, a karakteristično je da su pojedini njegovi segmenti izostavljeni – umesto njih postoji samo vizuelni sažetak.¹⁰ Tako u rezultatu imamo jedan animirani film čvrste strukture, pre svega fokusiran na kolektivni lik dvanaestorice i ljubavni trougao (kao prikaz ličnih sudbina u turbulentnim okolnostima), ali i zaokružen slikama koje upućuju na šira značenja.

U skladu sa naslovom animacija je auditivno obogaćena. Pored glasa koji izgovara stihove, dodati su razni zvuci – muzika, zavijanja mećave, žamor itd. Izbacivanje značajnog dela teksta ostavilo je prostora za neverbalne elemente narativa, odnosno omogućilo smenu verbalno-slikovnih i zvukovno-slikovnih segmenata. Likovne mogućnosti od početka se koriste da istaknu simbolistički aspekt poeme. Vetar, snežna mećava, vatra, crvena zastava – samo su neki od simbola direktno preuzetih iz

9 Zvukovni aspekti animacije mogli bi se dodatno analizirati, ali zbog nedostatka prostora napomenućemo samo da se oni kreću u rasponu od umetanja prirodnih zvukova – vode, vatre, vetra (zajednička im je nestabilnost), preko zvuka životinja, do kolektivnih glasova ljudi i instrumentalne muzike.

10 Kao što je pomenuto, animacija nazvana *Muzika revolucije* koristi samo delove poeme Aleksandra Bloka *Dvanaestorica*. Budući da je poema podeljena na segmente, navešćemo koji delovi teksta su iz svakog od njih preuzeti. Četvrti, peti, šesti, osmi i deseti segment potpuno su izostavljeni. Iz prvog segmenta preuzeta je samo prva strofa. Iz drugog prve dve, zatim i dijalog o Vanjki i Kaći do „cmačeš“ (Blok 2012: 147; *поцелуй*), koji uvodi u dramski sukob i na kraju je dodato kao neka vrsta refrena „Ukorak – traži revolucija!“ (Blok 2012: 147; *Революционный держите шаг!*). Iz trećeg je preuzeta takođe samo prva strofa, a posle nje ubačen je stih iz drugog segmenta „Eh, eh, bez krsta samo!“ (Blok 2012: 147; *Эх, эх, без креста!*). Četvrti, peti i šesti segment rezimirani su vizuelno. Iz sedmog segmenta preuzeto je najviše teksta; to su prva, treća, četvrta, kraj šeste i sedma strofa. Iz devetog segmenta preuzete su druga i treća strofa. Iz jedanaestog segmenta zadržana je samo prva strofa, a iz dvanaestog samo poslednja. Na kraju filma su dodati stihovi koji se ne pojavljuju u dvanaestom segmentu *Революционный держите шаг!*.

stihova i eksplicitno prenetih likovnim jezikom. Koloristički kontrasti i igra hromatskog i ahromatskog spektra najvećim delom preuzeti su iz teksta zahvaljujući tome što Blokova poema obiluje određenjima boja i svetlo-tamnih odnosa. Tu su i složenije intervencije koje podrazumevaju metamorfički postupak – na primer mećava se pretvara u metlu (koja odnosi suvišne elemente starog sveta), potom i u galopirajuću trojku.

Vizuelnim sredstvima posebno su naglašene neke veze koje je u jeziku teže primetiti. Tako se na primer, budući da se crvena boja jasno ističe na pretežno ahromatskoj pozadini, između vatre na početku i crvene zastave na kraju može lakše uočiti sličnost, a njihova simbolika se očiglednije povezuje. Ljudske figure se pojavljuju tek posle uvođenja osnovnih simbola. Pre same dvanaestorice, u filmu se kratko karikaturno prikazuju predstavnici starog sveta. Oni nemaju svoj glas kao u poemi, njihove reči se ne mogu čuti, a lica nisu prikazana u krupnom planu, već samo vidimo njihova tela kako se lančano sudaraju i gube moć nad sopstvenim pokretima. Dvanaestorica pak nastupaju prema posmatraču, vidimo njihova lica u anfasu sa svetlo-tamnim kontrastom, iz donjeg rakursa. Kada se potom vrate prethodno uvedene figure, prvo što se očitava na njihovim licima je strah. Ukoliko nam je tekst poeme poznat, prepoznaćemo u njima staricu, buržuja, popa, pisca, dve dame. Sadržaj prvog segmenta poeme, u režiji je razdvojen na dva dela – prvi je kao i u poemi dat pre pojave dvanaestorice, ali je drugi ubačen naknadno, dok se u poemi na tom mestu već uvode novi likovi – Vanjka i Kaća.¹¹

Smena kadrova se ubrzava u skladu sa dinamikom radnje – kada se pojave Vanja i Kaća u kočiji nastaje pucnjava u kojoj dvanaestorica pokušavaju da pogode Vanjku, ali strada Kaća. Na ovom mestu film ide dalje od teksta i pokušava da vizuelnim jezikom i specifičnim mogućnostima animacije ponudi jednu interpretaciju. Pošto shvati da je ustreljena, Petruša uzima Kaću u naručje i gleda je, a sa njenog lica u tom trenutku kao da odleće maska – smrt kao da je skinula sa nje ulogu „lake žene“ i ostavila ono lice koje je mladić zapravo voleo. Njegova sećanja na njihov odnos prikazana su kroz „prozirni“ linearni crtež. Ljubavni trougao je rezimiran kratkom slikom u kojoj dvoje zaljubljenih razdvaja Vanjka,

11 U filmu, oni se javljaju uz promenu muzike i kolorita, iz perspektive dvanaestorice, postepenim izdvajanjem jednog od njih, Petruše. Delimično prebrisano inje na oknu prozora usmerava fokus na Kaću, dok se dva muškarca vide samo mutno. Inje nije samo znak razlike između hladnoće spoljašnjeg sveta i toplote unutrašnjeg prostora, već funkcioniše i kao simbol klasnih razlika, razlika između onih koji uživaju u bogatstvu i boraca protiv njih. Kaćina obnaženost u ovom slučaju nije samo znak razvrata, ona je znak toplote, novca, moći, koja se neće još dugo održati. Ubrzo se kadrira i sam posmatrač, čije zaprepasčeno lice ga odvaja od ravnodušnog izraza njegovog druga i u njemu, ukoliko smo upoznati s tekstom poeme, možemo prepoznati Petrušu.

nudeći Kaći novčanice, koje ona prihvata. Sledi scena koja u blažem obliku koristi metamorfičke mogućnosti animacije. Petruša se nad mrtvom Kaćom udvaja – jedan njegov deo ostaje da kleči pored nje i postepeno bledi, a drugi žuri za drugovima. Ovim se anticipiraju kritike preostale jedanaestorice koji ne mogu da razumeju Petrušinu sentimentalnost i osetljivost. Pomenuta dva postupka (odletanje maske i udvajanje) korespondiraju sa visokom simboličkom zasićenošću poeme i predstavljaju pokušaj da se vizuelnim sredstvima na ekonomičan način ukaže na nekoliko za Blokovu poetiku značajnih stavki – s jedne strane na važnost, s druge na nemoć individue u okvirima velikih društvenih zbivanja, na traagički rascep između osećanja i dužnosti, kao i na neophodnost žrtve pri nastupanju velikih istorijskih promena. Potrebno je napomenuti da su ove scene u potpunosti plod rediteljske inventivnosti, te da čak ni samo uzimanje Kaće u naručje nije eksplicirano u tekstu.

Osim Petrušinog udvajanja, kao specifičnog postupka dostupnog animaciji, pojavljuje se još izrazitiji primer kako se vizuelnim jezikom pokretnih slika mogu razviti i interpretirati pesničke slike. Nasuprot udvajanju, u ovom slučaju postupak metamorfoze podrazumeva stapanje, pri čemu se dve figure transformišu u jednu. Pomenuti deo prati sledeće stihove:

Na raskršću, gle, buržuj stao,
Zabio nos u kragnu, lukav,
A rep podvivši, olinjao,
Kraj njega šeni šugav džukac.

Ko gladna psina buržuj stoji,
Kao pitanje nem i slep.
I stari svet, ko džukac koji
Podvija beskućnički rep.

[Blok 2012: 159]¹²

Buržuj, čije je lice kao i u stihovima zaklonjeno velikom kragnom, u filmu pokušava da štapom otera nakostrešenog psa. Kada naidu dvanaestorica, prestaje borba buržuja i psa, a obojica se okreću grupi koja nailazi i zauzimaju odbrambenu pozu. Oni se približavaju jedan drugom i stapaju se, a odmah zatim poprimaju oblik dvoglavog orla (s tradicionalnom heraldičkom simbolikom), koji se već pojavio na početku filma. Orao će kandžama zgnječiti kuglu sa krstom, zatim će se dve njegove

12 *Стоит буржуй на перекрестке / И в воротник упрятал нос. / А рядом жметя шерстью жесткой / Поджавший хвост паршивый пес. // Стоит буржуй, как пес голодный, / Стоит безмолвный, как вопрос. / И старый мир, как пес безродный, / Стоит за ним, поджавши хвост.* (Blok 2012: 158)

glave s kljunovima metamorfičkim postupkom preobraziti u lisice koje raskidaju i čupaju sopstvene lance. Nakon borbe sa samim sobom, orao biva potpuno uništen i usisan u vrtlog. On će se zatim transformisati u trojku koja juri nebom. U jednom trenutku slika orla zamenjena je slikom kretanja kroz hodnike nalik zatvorskim, a kroz mali otvor na jednim vratima ukazuje se oko buržuja. Ono se najpre „zumira“, a zatim se pretvara u orla, da bi konačno nastupilo njegovo već opisano samouništenje, odnosno simbolička propast starog sveta.¹³

Ako pokušamo da još jednom uporedimo animirani film *Muzika revolucije* i *Drugi dolazak*, osim toga što ćemo primetiti ono što nam već komparativni pristup poetskim delima može doneti – da se i jedan i drugi bave prelomnim istorijskim momentom, stihijskim nadolaženjem novog koje silom nužnosti mora zameniti staro (premda je to staro i novo u velikoj meri suprotno doživljeno u društveno-političkim opredeljenjima pesnika) i što u oba slučaja aluzijom na Hrista ili njegovim direktnim uvođenjem kao aktera istorijska zbivanja poprimaju eshatološku dimenziju, u formalnom smislu ova dva filma koriste različite umetničke postupke kao dominantne. Ipak, u oba slučaja metamorfoza se pokazuje kao pogodna za transponovanje originalnih pesničkih slika koje u sebi sažimaju kompleksne simboličke sisteme Bloka i Jejsa. Montaži se pak pribegava tamo gde je potrebno uspostaviti čvrstu narativnu strukturu i izgraditi međuzavisnost narativnog i simboličkog.

Literatura i filmografija

Bloom, Harold. *Yeats*. New York: Oxford University Press, 1970.

Gratz, Joan, rediteljka. *The Second Coming*. Sopstvena produkcija, 2017. <https://vimeo.com/264796875> 5.3.2024.

Gratz, Joan, rediteljka. *Kubla Khan*. Sopstvena produkcija, 2011.

Klein, Norman. „Animation and Animorphs: A Brief Disappearing Act“. *Meta-Morphing: Visual Transformation in the Culture of Quick Change*. Ed. Vivian Sobchack. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 21–40.

13 Završnica filma obeležena je pojavom figure Hrista, a najupadljivija rediteljska intervencija ovde sastoji se u sličnosti Petrušinog i Hristovog lica iz profila. Stari svet je počišćen velikom metlom, a dvanaestorica sada nastupaju teškim koracima, prikazani jedan po jedan iz donjeg rakursa, kao heroji. Patos njihovog prikaza nešto je drugačiji nego na početku, pre svega zbog Hristovog mučeničkog izgleda. U sledećem kadru, Hrist više nije na kraju kolone, već trijumfalno na njenom čelu, sa „krvavom“ zastavom. Buržuj se još jednom pojavljuje, ovaj put pretvarajući se u psa, koji u završnim stihovima prati dvanaestoricu. Finalni akcenat filma i vizuelno i tekstualno premešten je sa figure Hrista na ovaj, Blokovi ali i univerzalni simbol revolucije – crvenu zastavu, što je praćeno ponavljanjem stiha „Революционный держите шар!“ (variran u poemi u drugom, šestom i desetom segmentu), dok je u poemi poslednji stih: „Впереди — Иисус Христос“.

- Munitić, Ranko. *Teorija animacije*. Beograd: Institut za film, 1981.
- Nedeljković, Dragan. *Pourquoi l'image du Christ dans Les Douze d'Alexandre Blok?* Zagreb: Annales de l'Institut français de Zagreb, 1975.
- Starr, G. Gabriele. *Feeling Beauty – The Neuroscience of Aesthetic Experience*. Cambridge: Massachusetts, 2013. <https://archive.org/details/feeling-beautyneu0000star/page/n5/mode/2up> Pristupljeno 5.3.2024.
- Walsh, Thomas. „The Second Coming: An Animated Adaptation by Joan C. Gratz.” *Nordic Irish Studies* 18 (2019/2020): 77–95.
- Wells, Paul. *Understanding animation*. London and New York: Routledge, 1998. <https://archive.org/details/understandingani00well/page/n5/mode/2up> 5.3.2024.
- Yeats, William Butler. „The Second Coming”. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Collier Books, 1989. <https://www.poetryfoundation.org/poems/43290/the-second-coming> Pristupljeno 5.3.2024.
- Švankmajer, Jan, reditelj. *Možnosti dialogu*. Krátký Film Praha, 1983. <https://www.youtube.com/watch?v=L-gGpWpra-g> 5.3.2024.
- Аксенчук, Иван, reditelj. *Музыка революции*. Союзмультфильм, 1987. <https://yandex.com/video/preview/5122039517352995986> 5.3.2024.
- Блок, Александар. *Нико натраг вратити се неће – изабране песме*. Београд: ИГАМ, 2012.
- Блок, Александр А. „Интеллигенция и революция”. *Собрание сочинений*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962. https://a4format.ru/pdf_files_bio2/4709bd80.pdf 5.3.2024.
- Јејтс, Вилијам Батлер. *Изабране песме*. Превео Милован Данојлић. Нови Сад: Орфеус, 2011.

Jana Rastegorac Vukomanović

METAMORPHOSIS AND MONTAGE: VISUALIZATION OF POETIC IMAGERY IN ANIMATED FILMS *MUSIC OF THE REVOLUTION* AND *THE SECOND COMING*

The paper offers a comparative analysis of the relationship between visual and textual elements in two animated films. These are *Music of the Revolution* (1987) by Soviet screenwriter and director Ivan Aksenchuk, and *The Second Coming* (2017) by American director Joan Gratz. The first animation is based on motifs from Alexander Blok's poem *The Twelve* (1918), while the second is based on motifs from William Butler Yeats' poem "The Second Coming" (1919). Their common point is the attempt to offer an artistic interpretation of the text using visual art techniques. The paper focuses on the use of specific animation techniques – primarily metamorphosis and montage – to visualize powerful poetic images. The original texts of the poetic works that served as the basis for the films are not analyzed separately, as they have received considerable attention from critics throughout the twentieth and twenty-first centuries. Considering numerous parallels related to the social context of the origin of both poems and animations is left for another occasion, as the paper mainly focuses on formal analysis and certain topics and motifs. These two films employ different artistic approaches as dominant ones. However, in both cases, metamorphosis proves suitable for transposing the original poetic images that encapsulate complex symbolic systems developed by poets such as Blok and Yeats. Montage, on the other hand, is employed where it is necessary to establish a solid narrative structure and build interdependence between the narrative and the symbolic.

Keywords: animation, montage, metamorphosis, morphing, poetic imagery, Yeats, Blok, Russian revolution