

МОДЕЛИЗАЦИЈА СВЕТА У ФИЛМУ БУЂЕЊЕ ПАЦОВА ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

Владимир Коларић¹
Универзитет уметности у Београду
Факултет драмских уметности, Београд

791.633-051 Павловић Ж.
ID: 173825804

Апстракт:

У раду се излаже структурално-семантичка теорија моделизације Јурија Лојмана, са посебним освртом на моделизацију на филму. Филм Буђење пацова Живојина Павловића контекстуализује се унутар црној таласе у југословенској кинематографији и ауторових теоријских и естетских схватања, да би се затим извршила детаљна анализа постојећих моделизација које аутор примењује у филму.

Кључне речи:

модел, моделизација, филм, семантика, монтажа, кадар, мимесис, знак, Јуриј Лојман, Живојин Павловић.

Своје семиотичко схватање моделизације света Јуриј Лотман (1922–1993) заснива на аристотеловској традицији миметизма,² а служећи се искуствима руског формализма, лингвистике, прагматизма, марксизма-ленинизма, кибернетике и теорије информација. Већ руски формалисти, у свом учењу о уметности и уметничком делу као „суми поступака“, никада заправо не доводе у питање миметичку природу уметности: они, као и Аристотел, под уметношћу и поступком никада не подразумевају пасивно, механичко преношење, пресликавање, понављање, идентичну „копију“, већ пре „деформацију“ подражаваног, „онеобичавање“, измештање из аутоматизма перцепције које баца ново светло на стварност, подразумева ново „виђење“, и управо је у томе спознајна моћ уметности. Оно што

1 vladkol@sezampro.rs

2 О овоме видети: Коларић, 2009.

се подражава такође није нека статична, довршена реалност већ процес, дејство, енергија, промена, оно „видљиво“ само кроз уметност, само кроз миметичку активност, активност динамичког конструисања уметничког дела. Уметност у том смислу почива на једној врсти трансформације, преображаја, где се предмети претварају у знакове, свет предмета у свет знакова (Лотман, 2004: 83), и на једној врсти апстракције „која је условно занемаривање целине објекта, ради неког одређеног, издвојеног и позитивно окарактерисаног момента“ (Медведев, 1976: 136). За Јурија Лотмана, уметност „спознаје живот користећи се средствима његовог одражавања“ и „средствима која су јој доступна поновно обликује (воссоздаџ) стварност која човека окружује“ (Лотман, 1970: 43, 45).

Уметност спознаје живот преобликујући га. У неком материјалу уметник преобликује слику живота у складу са структуром која је, по његовом мишљењу, својствена датој појави стварности. Појаве које уметника окружују нису аморфна маса, оне чине одређену материјалну структуру, систем односа које уметник приказује у конструкцији свог дела. Уметникова творевина испуњава своју спознајну улогу само ако њена структура на адекватан начин открива структуру стварности у оквиру најпрогресивније мисли дотичне епохе (Лотман, 1970: 47).

То има непосредне импликације на схватање уметности као моделизације:

[Ако се] у својству модела објекта разматра било који други објект који га имитира [подражава, приказује], који у процесу изучавања служи као његов својеврсни заменик, онда се јавља могућност да се једна од основних одлика уметности – спознаја путем преобликовања – интерпретира као појава моделовања (Лотман, 1970: 61).

Модел (франц. образац, калуп) може се једноставно дефинисати као аналогон неког објекта ако и када у процесу сазнања служи уместо самог објекта. Помоћу њега и на њему могу се обављати извесне сазнајне радње без присуства објекта (Петковић, 1984: 178).

Управо модел у уметности представља структуру изузетног динамизма и сложености, и на томе почива његова огромна спознајна и обликовна моћ. „Могућност уметности да моделује најсложеније објекте и односе, који ни уз помоћ било каквих других средстава не подлежу спознаји, даје посебан печат самој природи модела у уметности“ (Лотман, 1970: 63). „Пресликавање бесконачно сложене стварности на један уређен систем са коначним

бројем елемената и њихових међусобних односа, то је заправо моделовање“ (Петковић, 1996: 78).

У филму Лотман види ванредно сложен семиотички систем и структуру изузетне моделативне моћи, „драматичан процес спознавања живота“ (Лотман, 1976: 6). Језички карактер филма неодојив је од његове обликовне и спознајне функције као уметничког модела. Како „уметност не одсликава једноставно свет беживотном аутоматичношћу огледала – она претвара слике света у знаке и тиме испуњава свет значењима“ (Лотман, 1976: 15–16), тако

читава историја филма као уметности представља ланац открића чији је циљ протеривање аутоматизма из свих карика подложних уметничком изучавању. Филм је победио покретну фотографију, направивши од ње активно средство спознаје стварности. Свет који он репродукује истовремено је и сам објекат и модел тога објекта (Лотман 1976: 17).

Ова „победа“ остварена је у првом реду уочавањем специфичности дистинкције између уметности и стварности на филму, где се „одиграни [подражавани] живот разликује од истинског живота својом ритмичком рашчлањеношћу. [...] Репродукујући видљиви и покретни изглед живота, филм га рашчлањује на одсечке. [...] Ова ритмичка рашчлањеност и чини основу за поделу текста филма на кадрове“, где је кадар „основни носилац значења филмског језика“, који се онда може даље „уланчавати“ у сложене значењске јединице (Лотман, 1976: 25–26).

Филм стога моделује најпре средствима монтаже, која је само појединачан случај средства које се широко примењује у уметности – „заједничког смештања разнородних елемената“.

Сукобљавање елемената различитих система (они морају бити и супротни и упоредиви, то јест јединствени на неком апстрактнијем нивоу) представља уобичајено средство образовања уметничких значења. На њему се изграђују семантички ефекти типа метафоре, стилистички и други уметнички смислови (Лотман, 1976: 49).

Према примату семантичког или синтаксичког и степену обликовности и апстракције, филмови сопствену моделативну моћ усмеравају у два правца: 1) филмови оријентисани на структуру стварности (језик; код) и 2) филмови оријентисани на њену непосредну емпиријску датост (говор; текст) (Лотман, 1976: 60), што ће опет имати своје примарне импликације на мон-

тажу, поделом на „монтажну школу“ (структура стварности) и „монтажу унутар кадра“ (непосредна емпиријска датост), односно „монтажу“ и „дубински кадар“.³ У свом „аристотеловском“ превазилажењу овог дуализма, Лотман синтагматску и метонимијску природу монтаже сагледава кроз концепцију филмског простора који се гради јединством супротности између равне, плошне, дводимензионалне, материјалне природе филмског екрана и бескрајног, n-димензионалног, пре енергетски схваћеног него материјалног, простора света.

Ефекат кадра [као основног носиоца значења филмског језика] гради се [управо] на успостављању изоморфизма⁴ између свих просторних облика реалности и равног, ограниченог на четири стране простора екрана. [...] Екран је ограничен бочним периметром и површином. Изван ових оквира филмски свет не постоји. Али он тако испуњава унутарњу површину да се фиксација могућности пробијања преко граница стално појављује. Основно средство за напад на бочни периметар је крупни план. Извучени детаљ, замењујући целину, постаје метонимија. Он је изоморфан свету. Међутим, ми не можемо заборавити да је он ипак део неке реалне ствари и контуре те ствари, које не постоје на екрану, сукобљавају се са границама екрана (Лотман, 1976: 78).

Док се монтажа „потпуно мири са равном природом филмског света“, дубински склопови кадра,

представљајући спој крупног плана на *авансцени* кадра и општег плана у његовој дубини, граде филмски свет који пробија *природну* равнину екрана и ствара знатно префињенији систем изоморфизма: тродимензионални, безгранични и састављен од многих чинилаца свет реалности проглашава се изоморфан равном и ограниченом свету екрана (Лотман, 1976: 78-79).

Међутим, тврди Лотман, неосновано је видети

3 Поводом супротстављања монтаже и дубинског кадра видети: Ајзенштајн, 1964. и Базен, 1967. О пореклу неких Ејзенштејнових схватања, битних за тему којом се овде бавимо видети: Успенски, 2007.

4 „Кад два или више објеката имају истоветну структуру, за њих се каже да су изоморфни.“ Изоморфизам је „потпуно, узајамно и једнозначно пресликавање двају скупова“. Оваква математичка дефиниција није сасвим применљива на уметност, па се користи у мање строгом значењу (Петковић, 1996: 43).

у дубинском кадру непосредан живот, природност, сирову реалност, за разлику од редитељски препарираниог и условног монтажног филма. Пред нама није упрошћен већ још савршенији, сложенији, понекад истанчанији филмски језик. Његова изражајност и виртуозност су неоспорни, једноставност – сумњива. То није аутоматски ухваћен живот – први ступањ система *објект-знак* – већ је то трећи ступањ, имитација знака максимално сличног стварности, начињеног од материјала који је максимално удаљен од те сличности. [...] У кадру се истовремено налазе и текст и метатекст, живот и његово моделирајуће осмишљавање (Лотман, 1976: 79).

Далеко од сваког нестваралачког антимиетизма и сваке ненаучне производности, Лотманово интересовање за уметност усмерава се директно ка њеној врхунској тајни:

Знаковна природа уметничког текста у својој је природи двострука: с једне стране, текст хини праву реалност, хини да постоји самостално, назависно о аутору, да је ствар у низу других ствари реалног свијета. С друге стране, он стално подсјећа да је он нечије дјело и да нешто значи. У том двоструком освјетљењу настаје игра у семантичком пољу *стварности-фикција* коју је Пушкин изразио ријечима: *Пролити ђу сузе над измишљеним* (Лотман, 1998: 88).

Управо однос уметности и стварности, уз промену монтажне парадигме, обележиће преломни тренутак у стваралачком опусу Живојина Павловића – проналажење „сопственог стила“ и „сопствене слике света“ у филму *Буђење ђацова* (1967), једном од кључних филмова такозваног црног таласа у југословенском филму.

Након послератне доминације народног реализма, као „југословенске варијанте стаљинистичко-ждановљевске социјалистичке догме“, и прелазног, али за сазревање југословенске кинематографије у неку руку пресудног периода „децентрализације и разбијања калупа“ (1951–1960) (Goulding, 2004: 3),

шездесете године, на које се често гледа као на *златно доба* југословенског филма, донеле су праву бујицу креативности. Појавило се обиље филмова талентованих младих аутора који су, радећи у знаку индивидуалног естетског израза и формалног експериментисања, пробијали до тада ретко оспораване оквире државно-социјалистичких вредности (Леви, 2009: 29).

Иако без специфичног програма или кохерентне естетичке перспективе, заговорници новог филма покушавали су: 1) повећати ширину индивидуалног и колективног умјетничког израза, те ослободити филм од догматизма и бирократске контроле; 2) промицати стилски експеримент слободном формом и филмским језиком, што се у почетку збивало под утјецајем филмова раних шездесетих, повезаних с француским новим валом и авангардним талијанским филмом, а у наставку шездесетих и под утјецајем нововалних тенденција у источнојевропским земљама, понајвише Чехословачкој и Пољској; 3) уплести филм у истраживања сувремених тема, укључивајући право на критику мрачнијих, ироничних, отуђених и суморнијих страна људског, друштвеног и политичког постојања (Goulding, 2004: 69).

Иако су се често изузетно критички односили према различитим друштвено-политичким аспектима југословенског социјализма, аутори новог филма углавном нису оспоравали социјалистички поредак и идеје као такве. [...] Ова критичка димензија у битној је мери, заправо, настала из жеље да се успостави аутономија субјективне истине и независне ауторске визије (Леви, 2009: 30-31).

Драгоцен је одлика новог југословенског филма што он на филозофском, идеолошком и стилском плану пружа могућност да се једна колективна митологија замењује безбројним личним митологијама. [...] Нови југословенски филм није, према томе, никаква *сџилисџи*-ка која је дошла да одигра своју улогу и нестане у понору историје. Он је револуција која отвара врата слободи, а слобода није друго до озакоњена сталност промене (Стојановић, 1998: 84).

Управо новом југословенском филму била је прилепљена идеолошко-политичка етикета „црног таласа“ или „црног филма“, касније прихваћена и од самих аутора новог филма и филмских теоретичара. Црни филм представља

опћи назив за филмове који отворено критички приказују оне видове живота који су према владајућем схватању негативни, те је зато њихово приказивање непожељно; нпр. *црнима* се називају филмови који приказују биједне друштвене прилике, психички расап, несреће, насиље, физичке поступке што су обиљежени као *иранично људски* или *нељудски*; у приказивању таквих садржаја наглашен је натуралистичан, песимистичан или циничан ауторски однос. [...] Док се назив [црни филм] другдје употребљава као вриједносно неутра-

лан назив, у СФРЈ му се од почетка придају негативне конотације: најприје са естетичког стајалишта, јер се супротставља грађанским естетичким идеалима лијепога и допуштенога у умјетности, а потом и политичког стајалишта (Патерлић, 1986: 235).⁵

Управо је и Живојин Павловић, још као члан аматерског кино-клуба „Београд“

изазвао службену забринутост са својим филмовима *Лавиринт* и *Тријих о мајерији и смрти*, који су већ у раном облику утемељили његову заокупљеност приказивањем тамне, скривене стране социјалистичког живота, с призорима распадања стамбених простора, блатњавих дворишта, рушевних сиротињских насеља, те отуђених јунака. [...] Провоцирао је и покатак доводио до бијеса своје критичаре неумољивим нападом на наслијеђене митове и популарна вјеровања. Њега је водила политика спаљивања свега до темеља, демонски нагон да се у филму пронађу средства за уздрмавање самодопадности, за прочишћење отпадака колективних сјећања, сучељавања с неугодним истинама, неуморно истраживање мрачних закутака душе и прекршених обећања новог социјалистичког поретка. Он је био песимистички доносилач нежељених вијести и визија које нигдје нису биле добродошле. Његов је стил био натуралистички, покатак до граница бруталности, али је на тренутке блистао мрачним лиризмом и поетичношћу (Goulding, 2004: 62, 76).

Павловићево дело, према вредном Стојановићевом схватању, у највећој мери обележава управо питање слободе.

Однос између индивидуалне слободе и колективно дефинисаних друштвених интереса и норми једно је од кључних тема у делу Живојина Павловића. [...] И даље су Макавејев (и праксисовци⁶) деловали првенствено у оквиру марксистичко-хуманистичке теорије заокупљене идејом конструктивног социјализма, Павловић је проблем слободе разматрао из историјски мање специфичног и политички мање оптимистичког угла, што значи да су и сами хуманистички идеали постали предметом његове критике (Леви, 2009: 62).

5 Поводом југословенског филма и црног таласа видети и Кук, 2007: 530 и, даље, Тирнанић, 2008.

6 Припадници југословенске, у свету признате, школе марксистичког хуманизма и ревизионизма окупљени око часописа *Praxis* (видети Леви, 2009: 48 и даље).

И поред младалачке привржености марксизму-лењинизму, као најефикаснијем и најдоследнијем правцу којим се развијала Марксова и Енгелсова идеја дијалектичког материјализма, ипак,

верујући у примат праксе над теоријом, акције над реакцијом, живота над објашњењем живота (Марксов став да свет не треба објашњавати него мењати), најзад, конкретног над апстрактним – Павловићев однос према догми од почетка је упућивао на могући раскид већ у првом сусрету идеала са реалношћу, као покушајем његове материјализације и остварења. Догма, као истина неподложна преиспитивању, као примат колективног над личним, од тад, за Павловића, па све до краја, остаје неприхватљива у било ком облику (Коларић, 2008: 118).

У том смислу, развој Павловићевог филмског израза кретаће се у правцу ослобађања од сваке наметнуте било идеолошке било естетске вредности, од сваког „аутоматизма“ у погледу на друштвену, политичку, душевну или чак тварну (материјалну) стварност, од сваког примата рација и моралних норми, дакле од сваког нестваралачког и непреображавајућег погледа на живот и стварност. За Живојина Павловића, у најбољој традицији миметизма, „поглед“ никада није пасивна и механичка категорија, пуко прихватање и усвајање некакве статичне и дефинисане стварности, он је увек однос, заједничарење (comunicatio), динамичко преображавање стварности која је и сама у сталној промени, врењу, и која нипошто није назависна од тог „погледа“, која је, дакле, енергија.

У намери да себи објасни тварно јединство космоса, сачувавши при том сложеност животних манифестација, али и да објасни дејство уметности, Живојин Павловић још рано усваја, а потом све више користи појам енергије. *Материја мења свој облик, али је енергија неунитивна. Ако у ривалству енергије и материје постоји само прошлост и будућност, шта онда представља садашност? Одговор може бити само један – дух. У том случају, религија је интуиција будуће философије коју ће у животи постврдити наука. [...] Јер, једино могућа кроз дејство (енергију), уметничка експресија је и услов самог дејствованња уметничког дела. На онај се реагује, по њејелу чејрка. [...] Смајрам да је снага уметности у опшеницијалној кондензованости стварачеве енергије у предмету, у уметничком делу, које, у дошлицају са конзументом, има тај лук.* Обједињујући, овако, појмом енергије све своје важније стваралачке и животне опсесије – од твари, живота и смрти, уметности и сексуалности, до револуције – Павловићево књижевно дело, у последњој деценији живота, обележава визија

једног бескрајног Волтиног лука, унутар чијих полова и унутар чијег енергетског поља, постоји све што постоји и захваљујући коме као да постоји (Коларић, 2008: 132).⁷

Зачетак таквог бескрајно сложеног поимања људског живота и уметничке моделизације, изражено позном девизом „не рационално организовано *јединство*, не праволинијски систем приповедања, већ *метафизичко* прожимање појединачних судбина што представљају и лепоту и бесмисао људског трајања“ (Павловић, 1999: 320), у неку руку налази се управо у Павловићевом преломном филму *Буђење ѿацова*, насталом у годинама врхунца црног таласа у југословенском филму.

У свом раном одушевљењу Ејзенштејном, Павловић је био уверен „да нема филма без вејавице сићушних филмских сегмената, да се гледалац само олујама тренутних слика може довести у екстатично стање“, и да само „експресивна монтажа, опчињавајући низови кратких кадрова“ одговарају истинској, ирационалној, природи филма. Филм „пружа могућност да се преко ирационалних афинитета наслути несазнајно“ (Павловић, 1996: 1, 27), а оно се крије у дубинама људске свести. Павловић овакав „конструктивни“ принцип до врхунца доводи у филму *Нејријатшељ* (1965), екранизацији романа *Двојник* Ф. М. Достојевског, где је тематизација расцепа у свести главног јунака, изискивала

и одговарајући *артифицијелни* поступак, изражен нешто слободнијим кретањем камере и инсистирањем на разлици између две стране истог лика. Покушај да се прикаже унутрашњи живот лика, уз потребу очувања илузије реалности и чврсте наративне конструкције, изродио је филм са знатно већим уделом рационалности и комбинаторике него што је то уобичајено у опусу овог аутора (Коларић, 2008: 121).

Овакав дуализам, неизбежно концептуалан и базично стран његовом схватању уметности, уз суочавање са суштински рационалном природом модернизма (заснованом „на примату архитектонике“) и, према сопственом признању, неуспешним покушајем „материјализације метафизичке димензије“ у *Нејријатшељу* (Павловић, 2002: 67), усмериће Павловића ка трагању за једним другачијим уметничким изразом, за једним принципом моделизације прилагођенијим његовом виђењу света. Његов „доживљај

7 Текст у курсиву означава цитате из дела Ж. Павловића, редом Павловић 1990: 9; 1999: 258; 1999а: 8; 1992: 26.

живота који хоће да се изрази преко стварања илузије о стварности до те мере да се створи фикција да су кадар, односно реченица, ушли у поре свакодневног живота“ и жеља да се „живот покаже у свој његовој сложености“ (Павловић, 1990: 16, 98), одвели су га до прихватања поетике дубинског кадра, „експресије дугог кадра“, односно „монтаже унутар кадра“.

Као заљубљеник у филм и обожавалац Ејзенштејна, сматрао сам да је монтажа у филму све. Али када сам се лично, и то без икаквог професионалног искуства, сударио са филмом и његовом тајном, саплео сам се баш на монтажи. У прво време мислио сам да је то плод незнања, али данас могу да кажем да то није био плод неискуства, него судар са неприкладном методом. Јер оно што представља заједнички именитељ свих мојих филмова јесте љубав према атмосфери, амбијенту и човеку усађеном у тај амбијент – средства помоћу којих сугеришем своје осећање света. Монтажа дробни простор и, самим тим, уништава атмосферу. Она, дакле, није дозвољавала комплетно, сигурно стварање сопствене експресије. [...] Тако, када сам [...] приступио реализацији филма *Буђење ѓацова*, мени је било прилично јасно шта треба да чиним. То, додуше, није била свесна спекулација, али је било искуствено сазревање осећања како треба да приступим материји да бих што прецизније и што потпуније исказао себе. И тако је дошло до тога да густину постижем унутар кадра, а не спајањем кадрова (Павловић, 1990: 31).

Веризам никад није био мој циљ, али је аутентичност детаља, аутентичност амбијента, човека, човекове ситуације, човекове речи, човекове мимике, представљало оно што је касније ушло у мој рад и што је, можда, обогатило ону основу која се провлачи од самих мојих почетака до данас, а која ме тера да кроз амбијент, атмосферу, и човека сједињеног с том атмосфером и тим амбијентом, сугеришем једно интимно осећање света (Павловић, 1990: 30).

„Од *Буђења ѓацова* све мање употребљавам метафоричност и симболику, све више настојим да запрепашћујућа илузија живота преузме улогу метафоре, уместо да је свесно градим и програмирам“ (Павловић, 1990: 110). Управо ова жеља за аутентичношћу, „запрепашћујућом илузијом живота“, а да би се постигла „убедљивост изговорене речи, [...] без позоришне патетике“ (Павловић, 2002: 69), одвела је Павловића у филму *Буђење ѓацова* до преласка на тонско снимање, што ће се показати као један од битнијих моделирајућих поступака поетике коју је управо прихватио, ако не већ и сам њен почетни импулс. „Јан Мукаржовски је још тридесетих година указивао на то да звук компензира равнину екрана, додајући му допунску

димензију“ (Лотман, 1976: 78). Прелазак на тонско снимање свакако додатно увећава илузију простора као илузију дубине, и доприноси изражајној и моделирајућој моћи „дубинског кадра“. Још један резултат преласка на тонско снимање било је и повећање дужине кадра, што је Павловићу, у жељи за јединством експресије, обезбедило

континуирану игру глумаца, значи, психолошку истину, те да тиме гледалац може да одмори око на још много чему осим на глумцима. Био сам врло заокупљен тиме да други план буде динамичан. Тиме, тим другим планом, могао сам да извучим и неке метафоричне околности, али не тако нападно као што је био случај у аматерском / монтажном/ филму, него баш животно истинито, па ко осети метафору – осети. /.../ Из такве доследне операције добио сам један мултиплански филм (Павловић, у: Пајкић, 2001: 82).

Управо ова жеља за мултипланским, за несводивом сложености уметничке моделизације, открива праву позадину и истинску мотивацију Павловићевог поетичког избора.

Његов главни јунак, Велимир Бамберг Пацолино (Слободан Перовић), бивши информбировач ког мрви живот, од почетка је окружен људима и стварима, као представницима света са којим не сме да се суочи. Тај свет је устројен просторно (пуноћа кадра, у ком Бамберг никад није сам, окружен макар стварима „трансформисаним у знаке“), временски (сећање на Информбиро и детињство на селу, уз присуство ликова као „духова прошлости“), али и „паралелизмом нивоа реалности“, Лотмановим „сукобљавањем елемената различитих система“ (честом употребом артефаката и других медија као носилаца значења, али и „мултипланском“ дубином кадра). На самом почетку Бамберг је, као члан хора, окружен људима и „утопљен у масу“, док у другом плану чистач (Петар Лупа) метлом чисти хартију, као целокупну Бамбергову револуционарну прошлост, али и „грађанску“ прошлост његових предака. Портрети добротвора, после револуције склоњени у подрум, такође се трансформишу у носиоце значења, „прозоре“ у прошлост, њено присуство, које обликује поступке главног јунака. Већ први сусрет са зградом у којој живи Бамберг, карактеристичан и знаковит пример „игре планова“ унутар поетике дубинског кадра. Док Студент (Милан Јелић) шири и склапа кишобран, истовремено се неко усељава, поштар разноси пошту, полицајчева жена посматра приказ. Када Бамберг улази у своју собу, простор кадра се не конституише само предметном реалношћу собе, већ и приказима споља, које Бамберг посматра кроз прозор: пристаниште, воз, младић и девојка на мотору. Тај „спољашњи“ простор такође добија значење у свом активном односу према

протагонисти, он није просто механички приказ који Бамберг посматра – према девојци гаји извесна осећања, док воз као и увек код Павловића означава пролазност, прошлост, пропуштenu шансу. „Могућност да се у току филмског приповедања широко мења *шачка гледаштва* [гледања] гледаоца има посебан значај за претварање фотографске слике предмета у филмске знаке“ (Лотман, 1976: 45). Управо присуство, права тематизација, фотографије и фотографисања, код Павловића као да изражава страх од њеног „репродуктивног“ аутоматизма. Фотографија овде има две функције, порнографску и функцију историјског сведочанства, у оба случаја је фотографија непреображена стварност, пуко механичко преношење, без енергетске моћи и, самим тим, без значења. Проститутке траже да им се на фотографијама не виде лица, док они чија се лица виде улазе у круг уцене, криминала, нечисте насладе и политичке инструментализације и репресије, у круг нестваралачког бивствовања. Бамберг на фотографији, у партизанској униформи, није Бамберг којег видимо у филму, не само у психолошком и историјском већ ни у онтолошком смислу: не „он више није тај човек“, него „он није тај човек са фотографије, никада није ни био, то је други ниво постојања, *аушоматизоване* егзистенције, привид“. Павловић све чини да свој филмски израз ослободи оваквог аутоматизма. „Одвајање филмског језика од његовог непосредно-предметног значења и његово претварање у знак општије садржине постиже се пре свега оштро израженом модалношћу кадрова“ (Лотман, 1976: 44). Често понављање приказа и предмета у филму, потенцирано Бамберговим војеризмом и фетишизмом такође има значењску функцију: „Понављање једног истог предмета на екрану ствара извештај ритмички низ и знак предмета почиње да се одваја од свог видљивог означеног“ (Лотман, 1976: 45). Управо ово претварање предмета у знак и његово укључивање у ритмички низ предуслов је моделизације.

Високо информационо богатство уметничког текста постиже се на тај начин што, захваљујући сложеним и не сасвим разумљивим унутарњим механизмима, структурална закономерност не смањује у њему информативност. Уметничка структура смањује сувишност (Лотман, 1976: 48).

Аутор информативност драстично појачава управо интензивном употребом моделирајућег поступка „сукобљавања различитих система“ и то, захваљујући свом поетском опредељењу, претежно унутар кадра. Примери су многи: стари бродич на реци са маргиналцима од којих један, са изгледом и понашањем „дендија“ чита Елиотову *Пусту земљу*, док у позадини, на обали, гори ватра; у пустари претвореној у ђубриште седи наглашено стилизовани удбаш, са изгледом уходе из стрипова, који чита *Полишикин*

забавник; док проститутка (Мирјана Блашковић) пред импровизованим платном „глуми“ сцене из холивудских филмова, по благишту трче пацови; Студент у сиромашној самачкој соби, одевен у доњи веш, свира виолину; пијани маргиналци певају револуционарну песму. Посебну улогу у оваквом усложњавању филмског света, поред фотографије има и филм. Метафилмски поступак код Павловића никада нема функцију интелектуалног поигравања и мамца за филмофиле, он је увек у функцији максималне испуњености значењем, повећања информативности филмског језика. Нагласак код Павловића заиста никад није на веризму, наративу и карактеризацији као таквим већ на онтологичности филмског света, природи филмске слике, њеном енергетском набоју, што значи моделативној моћи. Такву визију филма Павловић у *Буђењу њацова* супротставља порнографији и холивудском „гламуру“, наглашавајући њихову ниску моделативну, преображавајућу моћ, њихов маханички, статични, аутоматизовани однос према стварности. Живојин Павловић не жели да филм буде само филм а стварност стварност, он у миметичкој традицији жели да обоје постану енергија и да на тај начин учествују у животу и истини. Свест о знаковној, конвенционалној, „техничкој“, моделативној природи филмског медија, код Павловића само појачава његову изражајну, енергетску моћ. Он је тога свестан и на нивоу глумачког поступка, ма колико сви наглашавали животну аутентичност његових ликова. Та аутентичност се и постиже управо свешћу да уметност није идентична копија стварности, да је стварност једно а уметност друго, и да се они стичу тек на вишем нивоу енергетске миметичке моделизације.

Лик човека на екрану је максимално приближен животном, свесно је оријентисан на удаљавање од театралности и извештачености. И истовремено, он је максимално семиотичан, испуњен секундарним значењима, појављује се пред нама као знак или низ знакова који носе сложени систем допунског смисла (Лотман, 1976: 84).

„Стваралачко мишљење како у области науке, тако и у области уметности, има аналогну природу и гради се на принципијелно једнакој основи: зближавање објеката и појмова који се не дају зближити изван реторичке ситуације“ (Лотман, 2004: 68). Реторички приступ, неодвојив од принципа моделизације, такође сведочи о сложености Павловићевог филмског света. Како су основни реторички појмови метафора и метонимија⁸ који,

8 Метафора је „семантичка замена било које *схеме* (фигуре) на основу сличности или аналогije“, а метонимија „замена на основу додирних тачака, асоцијације, каузалности“ (Лотман, 2004: 60).

опет, „спадају у област мишљења у аналогијама“ (Лотман, 2004: 67), Павловићево стваралаштво, ако се послужимо Јакобсоновим одређењем ових појмова (Jakobson, 1988: 71–73), а попут на пример књижевног стваралаштва Достојевског, дубоко залази у антиномије реализма. За Павловића је то у основи било питање слободе, ослобођења од нашег ограниченог разума, твари, простора и времена.

Филм моделира свет. Простор и време спадају међу најважније карактеристике света. Однос просторно-временске карактеристике објекта према просторно-временској природи модела умногоме одређује и његову суштину и његову спознајну вредност (Лотман, 1976: 74).

„У овом филму [Буђење пацова] твар кључа, остављајући утисак симултаности с ону страну простора и времена“ (Коларић, 2008: 130). Енергетска и миметичка природа уметничке моделизације својствена његовим делима, сврстава Павловића међу најважније уметнике нашег доба.

Литература

- Ајзенштајн, С. М., 1964. (1923) *Монтажа атракција*, Београд.
- Базен, А. 1967. (1962) *Шта је филм? I*, Београд.
- Goulding, D. J. 2004. (2003) *Југословенско филмско искуство 1945–2001. – Ослобођени филм*. Загреб.
- Jakobson, R.; Halle, M. 1988. (1956) *Temelji jezika*, Zagreb.
- Коларић, В. (2008) Ка дубини твари – Физика и метафизика у делу Живојина Павловића, *Кораци* (1–2), стр. 117–134.
- Коларић, В. (2009) *Моделизација света у Аристоћеловој поемици и у сцруктуралној семиотици Јурија Лојмана* (рукопис), Београд.
- Кук, Д. А. 2007. (1981) *Историја филма II*, Београд.
- Леви, П. 2009. (2007) *Распад Југославије на филму*, Београд.
- Лотман, Ј. М., 1998. (1992) *Култура и експлозија*, Загреб.
- Лотман, Ј. М., 1970. (1964) *Предавања из сцруктуралне поетице*, Сарајево.
- Лотман, Ј. М., 2004. (2000) *Семиосфера*, Нови Сад.
- Лотман, Ј. М., 1976. (1973) *Семиотика филма и проблеми филмске естетике*, Београд.
- Медведев, П. Н., 1976. (1928) *Формални метод у науци о књижевности*, Београд.
- Павловић, Ж. (1999) *Diarium I*, Нови Сад.
- Павловић, Ж. (1996) *Ђавољи филм*, Београд – Нови Сад.
- Павловић, Ж. (1999а) *Изјансије II*, Нови Сад.

- Павловић, Ж. (1990) *Језіро најетіосіи*, Београд.
- Павловић, Ж. (1992) *Лудило у оілегалу*, Београд.
- Павловић, Ж. (2002) *Планетіа филма*, Београд.
- Пајкић, Н. (2001) *Јахач на локомоіиви – Разіовори са Живојином Павловићем*, Београд.
- Патерлић, А., ур. (1986) *Филмска енциклопедија*, Загреб.
- Петковић, Н. (1996). *Елементіи књижевне семиоіике*, Београд.
- Петковић, Н. (1984) *Од формализма ка семиоіици*, Београд– Приштина.
- Стојановић, Д., 1998. (1969) *Велика аваніура филма*, Београд – Нови Сад.
- Тирнанић, Б. (2008) *Црни шалас*, Београд.
- Успенски, Е. (2007) О немогућностима драме и могућностима филма. *Зборник радова Факултетіа драмских уметіосіи* (11–12), стр. 31–43.

MODELIZATION OF THE WORLD IN *THE AWAKENING OF THE RATS*

Summary

*This paper presents Jurij (Yuri, Juri) Lotman's structural/semiotic theory of modelization, with the special focus on modelization in film *The Awakening of the Rat*, by Zika Pavlovic. The film is contextualized within the so-called "black wave" movement in Yugoslav cinematography and the author's poetic and aesthetic views, and then elaborated in detail concerning the methods of modelization that the author applies in the given film.*

Lurij Lotman grounds his theory of modelization on the Aristotelian tradition of mimetism, in which art means a certain kind of transformation and abstraction, whereas the model of art presents the structure of exquisite dynamism and complexity, which is exactly where lies its enormous power of conceiving and trans-forming. In film specially, Lotman sees the structure of exquisite modeling power, that is, its potential to surpass reproductive automatism of photography when modelled by montage techniques.

*Zivojin Pavlovic achieved his style and poetics as late as with the film *The Awakening of the Rats*, and that precisely by the montage paradigm shift, from Eisensteinian Montage School to the acceptance of 'deep focus shot'. For Zivojin Pavlovic, in the best tradition of mimetism, 'gaze' is never a passive and mechanical category, a sheer accepting and adopting some static and predetermined reality: it is always a relation, together-ness, dynamic transforming of reality, which is itself in a perpetual change and fermentation and which is never independent of that 'gaze', the 'gaze' that is actually – an energy par excellence. In that sense, it is the very desire for multi aspect and irreducible complexity of artistic modelization which reveals the true background and authentic motivation of Pavlovic's poetical choice.*

*Pavlovic never puts the emphasis on verism, narrative and characterization as such, but on the ontological aspect of cinema world, on the nature of film image and its energetic drive, that is – on its modeling power. In the film *The Awakening of the Rats*, the author uses the intensive modeling method of 'conflicting different systems' (thanks to his poetic preferences, mainly within the same shot), which will, (if we neglect every kind of reproductive automatism) present the base for his future poetics, capable to express both the author's endless viewing of the world and his strong passion for freedom as well.*