

Кристијан Олах¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЋ У НОВИМ ХОРИЗОНТИМА ТУМАЧЕЊА

(Бојан Јовић и Невена Даковић (ур.), *Уметност Живојина Павловића: Приче, светови, медији*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Факултет драмских уметности, 2022)

791.633-051 Павловић Ж. (049.32)
791.221.51 (497.11) 19^o (049.32)
COBISS.SR-ID 83488777

Зборник радова *Уметност Живојина Павловића: Приче, светови, медији* (2022), настао под удруженом уредничком пажњом др Бојана Јовића са Института за књижевност и уметност и проф. др Невене Даковић са Факултета драмских уметности, није први, али, имајући у виду разумевање тема и методолошку и интерпретативну иновативност самих радова, свакако јесте и биће један од незаобилазних, референтних дела посвећених стваралаштву Живојина Павловића (1933–1998), српског и југословенског режисера, писца, сликара и универзитетског професора.

Ваља подсетити да је овом зборнику претходио научни скуп истоименог назива, који је одржан 29. и 30. новембра 2018. године у организацији наречених институција, и који је био пропраћен изложбом (и каталогом) Павловићевих до тада неизлаганих цртежа и слика у просторијама Института за књижевност и уметност. (Истовремено је тада одржан и један други научни скуп, у организацији Института за књижевност и уметност, а који је представљао полазиште за касније настали зборник радова *Филм и књижевност* из 2021. године.)

Зборник посвећен Живојину Павловићу чини двадесет радова које потписују двадесет три аутора (два рада заједнички потписују два, односно три аутора) и који су, упркос изостанку надаслова, промишљено и прилично складно распоређени у пет зборничких целина или делова, при чему се први и последњи део састоје од само једног рада, попут особеног пролога и епилога. Након тих радова следе индекс имена и индекс појмова.

1 kristijanolah84@hotmail.com

Први део зборника састоји се, као што је речено, од само једног, „пролошког”, рада, који читавом зборнику даје одређену интонацију и са којим се читалац не само сусреће већ и који, наизглед, изневерава његова очекивања. Реч је о раду Зоје Бојић „Ликовни живот Живојина Жике Павловића”, иначе ауторке поменуте изложбе Павловићевих ликовних дела из приватне збирке. Читалац би, наравно, на овом месту очекивао текст који би представљао неку врсту увода у Павловићево филмско и књижевно стваралаштво, што, парадоксално, овај рад, мада тек посредно, и јесте. Будући да је Живојин Павловић по формалном образовању био сликар, те да су и на самој изложби приказана дела која датирају до његове двадесет треће године – након којих је престао да се бави цртањем и сликањем – било је више него логично и потребно да зборник отпочне студијом која осветљава управо ту, у извесној мери занемарену и скрајнуту димензију Павловићевог уметничког стваралаштва. Ауторка указује на то да његова ликовна дела, која подразумевају портрете, аутопортрете, али и пејзаже, треба схватити као „уметникову кратку ликовну аутобиографију”, то јест да је он „ликовно документовао на један лирски начин своју свакодневицу”. Она се осврнула и на Павловићева уметничка интересовања, истовремено настојећи да на основу њих контекстуализује његов ликовни опус. Указала је и на Павловићеве идејне и тематске блискости са неким његовим савременицима, попут Љубомира Љубе Поповића, Миодрага Миће Поповића и Владимира Владе Величковића. Рад је, притом, обогаћен са пет репродукција Павловићевих слика (као што ће репродукцијама бити обогаћен и последњи рад у зборнику): та, условно речено, „сликовна“ димензија антиципира и опсег тема читавог зборника, на основу којих се може закључити да у њему интересовања за визуелно у извесној мери претежу над интересовањима за реч.

Други део зборника састоји се од шест радова посвећених Павловићевом филмском стваралаштву, са посебним обзиром на његов историјски и културни контекст.

У раду „Црњи талас – позни филмови Живојина Павловића (1980–2002)”, Александар Јанковић у фокус својих опсервација ставља, како и сам наслов упућује, неколико филмова из позног периода Павловићеве каријере, сагледаних у контексту како црног таласа, тако и историје југословенског филма. Филмови који су посредни представљају, према аутору, неку врсту продуженог „црног таласа” током осамдесетих, при чему се највише пажње посвећује Павловићевом „(можда) најениг-

матичнијем”, „најегзотичнијем и најстилизованијем филмском делу” – *Довиђења у следећем рату* (1980), и који је, као такав, „противтежа свим осталим“. Аутор прати развојне линије Павловићеве поетике које су се испојиле у филмовима који су за овим следили, све до његовог последњег филма *Држава мртвих* (2002), истовремено мање или више имплицитно указујући на преломне тачке уметничког живота и историјског контекста, које се у тој поетици испољавају.

Као културну фигуру првог реда нашег режисера је са другим филмским великаном упоредила Ивана Раловић у раду „Скупљачи непријатеља и њихово доба: Живојин Павловић и Александар Петровић”, указавши на уметничке инспирације, поетичке сродности али и амбивалентне личне односе ова два филмска ствараоца, који заједно са Душаном Макавејевим представљају најистакнутије ауторе црног таласа. Ауторка је, иако се дотакла само филмова из периода шездесетих, захваљујући широко постављеном контекстуалном оквиру своје теме, указала на субверзивну културно-политичку димензију црног таласа, односно самих филмова ове двојице режисера, обележених „недвосмисленом” друштвеном критиком, захваљујући чему их је владајући режим наградио цензуром и другим забранама.

У заједничком раду Невене Даковић, коуреднице зборника, и Страхине Савића, „Прозни и филмски одједи 1968.” пажња је усмерена на упоредну анализу „триптиха 1968.” – дневничко-документарне прозе Живојина Павловића *Испљувак пун крви* (1984/1990), романа Милисав Савића *Топола на тераси* (1985) и Павловићевог филма *Заседа* (1969), не би ли се помоћу те анализе теоријски испитао карактер хибридних текстова фикције и факције, њихово међусобно претакање и начин субверзивног деловања, односно концепта револуције као „карневалског тренутка опште замене улога”. Аутори су показали како су и Милисав Савић и Живојин Павловић, вештим коришћењем чињеница у оквиру фиктивних наратива, „реализовали коначни обрт да фикција постане делићем и у бљеску времена не-фикција”.

Иако краће обима, рад Александра Новаковића „Сукоб националних, друштвених и идеолошких идентитета у филму *Држава мртвих* (Живојин Павловић/Динко Туцаковић, 2002)”, осветљава једну од важних контекстуалних тема у вези са Павловићевим позним филмским стваралаштвом, а то је тема распада СФРЈ. Новаковићева анализа *Државе мртвих* разоткрива тај филм као „трагедију по античким мерилима у

којој потомство плаћа за грехе својих родитеља”. Као посебна вредност ове анализе истиче се моменат такозване „ауто-балканизације“ којој су поједини редитељи, али не и Живојин Павловић, били склони. Уместо поједностављивања балканске трагедије у ратовима деведесетих на сторију о „дивљем балканском човеку”, заправо лажном и непостојећем али који представља згодан алиби за све „ужасе који су људи једни другима наносили”, Павловићев филм је указао на дубоке, психолошке и социолошке, узроке наречене трагедије.

Троје аутора потписује рад „Шест строфа једне *Песме*: између документа и уметничке имагинације”. Александра Миловановић, Вања Шибалић и Биљана Митровић врше компаративну анализу телевизијске мини-серије *Песма* (1975), коју је Живојин Павловић, на основу Давичовог истоименог романа (1952), режирао у шест епизода, а са циљем да се у том односу романа и његове екранизације, која обилује документарним, чињеничним материјалом, у складу са „европским модернистичким тенденцијама и тенденцијама послератног времена”, „открије одраз друштвеног контекста”.

Рад Предрага Тодоровића „Филмови Живојина Павловића”, са поднасловом „*Homo erectus + Homo eroticus = Homo abominandus*”, узима у фокус истраживања три Павловићева филма, *Повратак* (1966), *Буђење пацова* (1967) и *Кад будем мртав и бео* (1968), уз образложење избора да су, од свег опуса, у тим филмовима Павловићеви антијунаци, „маргиналици и губитници”, „посрнули у блату постојања”, на најбољи начин представљени. Аутор запажа да је Павловић „велики редитељ и писац“ управо захваљујући томе што је успео да код публике пренесе емпатију према својим „суштински, негативним и аморалним ликовима”, смештајући га због тога у породицу духовно сродних уметника: сликара, писаца, редитеља, композитора. Посебну пажњу придавши главним јунацима наречених филмова, аутор овог рада те филмове значајки смешта у контекст америчког и француског *film noir*-а, истичући да је, на пример, иако нетипичан, *Повратак* не само омаж том жанру, већ и да је Павловић „поставио стандард домаћег криминалистичког филма, уносећи локалне специфичности“. Осим тога, Павловић се, са наглашеним социјалним моментом, приближио, према аутору, и филмовима италијанског неореализма, односно Луису Буњуелу из мексичког периода, као и, кад је посреди филм *Кад будем мртав и бео*, жанру *road movie*-ја. С друге стране, аутор подсећа на вероватни утицај који је сам Павловић остварио на друге великане филма, попут Артура Пена

и Џона Шлезингера. Драгоцен је и ауторово истицање Сиоранове ни-хилистичке филозофије као могућег духовног претекста Павловићевог имагинарног света.

Тако је Живојин Павловић, захваљујући увидима из радова који чине овај други зборнички део, смештен не само у историјски и културни контекст епохе, већ и у духовни, филозофски и уметнички.

Трећи и средишњи део зборника састоји се од пет радова у којима се испитује однос филма и књижевности у Павловићевом делу, при чему преовлађују анализе Павловићевих литерарних и филмских *прича*, ли-терарни и поетички предлошци његових филмова и слично.

„Литерарни[м] предлошци[ма] у филму *Заседа* Живојина Павловића”, то јест приповеткама „По трећи пут“ из збирке *Велика деца* (1953) Ан-тонија Исаковића и „Легенда“ из збирке *Кривудава река* (1963) Живојина Павловића, на основу којих је настао сценарио за филм поменут у наслову рада, бави се Тања Ракић. Као полазиште за истраживања од-носа књижевности и филма у Павловићевом опусу, она се ослонила на „ауторове аутопоетичке исказе, расуте у филмским есејима и у много-бројним интервјуима“. Тако је ауторка указала на дискрепанцију између Павловићевих раних теоријских промишљања о филму, која подразуме-вају став да „филм треба да раскине са наративношћу“ и самих филмова које је касније стварао, од којих су, као особени „визуелни романи”, сви настали по узору на литерарне предлошке. Занимљиво је, притом, да је филм *Заседа* (1969) једини који је Павловић, уз Исаковићеву приповет-ку, радио по свом тексту, увевши у њега нове заплете и јунаке, не би ли тако учинио да филмски наратив добије на сложености. Ауторка обраћа пажњу и на идеолошки контекст у коме је филм настао и који је довео до тога да се означи као „тачка обрта у каријери Живојина Павловића”, као његов први у низу филмова који је, иако није званично забрањен, био „бункерисан”, односно „склоњен од даље рецепције публике”.

Са претходним се у извесној мери преклапа, али и отвара нове видике, рад Драгана Батанчева „И ви сте ми нека револуција!: Филм *Заседа* из визуре нефикционалне књижевности Живојина Павловића“. Аутор приступа Павловићевом „најличнијем и најдражем филму“ као ре-дитељевој „интелектуалној аутобиографији”, сагледавајући га, након пажљиве анализе, у контексту његових аутобиографских и ауторере-нцијалних текстова, попут дневника и интервјуа. Он истиче да је

Заседа „изузетно персонализован поглед на рат и револуцију“ којим је Павловић контрирао како матрицама дотадашњих партизанских филмова, тако и званичним идеолошким наративима. Међутим, како се показује, ма колико критичан и апартан био, Живојин Павловић ипак није хтео „да прихвати улогу мученика“: уметнувши „неке одлике праксовског марксизма“ у *Заседу*, као критике југословенског стаљинизма, он је остао „привржен комунизму као узвишеном, али недостижном потенцијалу”.

„Тело у простор-времену – изградња наратива у *Луткама на буњишту* и *Буђењу пацова* Живојина Павловића“ тема је рада Наталије Јовановић (и то не само овог, већ и њене докторске дисертације, посвећене времену, простору и телу у прози и филму Живојина Павловића). У својој исцрпној и теоријски поткрепљеној компаративној анализи Павловићевог романа (1991) и филма (1967), ауторка тумачи тело и његове нагоне као централни елемент за изградњу наратива. Посреди су, између осталог, на основу симболичних вредности простора и времена (који су „комбинација бескраја и скучености“), питања приватности и механизма контроле и надзирања – ауторка, на пример, тумачи *Буђење пацова* као „у великој мери филм о посматрању”, али који је антипод Хичкоковом *Прозору у двориште* (1954) – потом питања аутентичног живљења, „могућности одређења сопствених граница”, „реакције појединца на друге који ту границу пробијају”, и тако даље.

„Поетик[ом] Ф. М. Достојевск[ог] у филму *Дезертер* Живојина Павловића“ позабавила се Весна Вукајловић. Сценарио за „један од најцрњих“ Павловићевих филмова, *Дезертер* (1992), настао је на основу кратког романа *Вечни муж* (1870) руског писца, иако је сам филм заправо слободна адаптација, „реплика и омаж”, чија се радња дешава у (тада) савремено (ратно) доба, у Београду и Вуковару. Ауторка својом анализом указује на драматуршке паралеле са *Вечним мужем*, као што су тачка приповедања/око камере, карактерне и идејне особености јунака, али и на моменте Павловићевих иновација, попут надоградње основног драматуршког оквира „личном мелодрамском причом”. Тиме је Павловић заправо дорадио или, тачније, „делимично појачао” саму књигу, захваљујући чему је „књижевном делу дат потпуно нови слој“ и „нова димензија”.

Гвозден Ђурић је у раду „Јунак и свет: Павловићеви ликови у књижевном и филмском окружењу“ посветио пажњу уметниковом „свету

суровости“ у коме се његови маргиналци и изопштеници „из главног историјског и друштвено-малограђанског контекста“ крећу, супростављајући се „свеопштој дехуманизацији“. Аутор посебну пажњу придаје Павловићевим филмовима *Непријатељ* (1965), *Повратак* (1966), *Заседа* (1969), *Црвено класје* (1970) и *Довиђења у следећем рату* (1980) и новели *Дневник непознатог* (1965).

Четврти део зборника чини седам радова посвећених како теоријским и поетичким анализама Павловићевих (искључиво) књижевних дела, тако и покушајима да се отворе нови путеви њихових интерпретација.

У раду Михајла Пантића „Кривудава река – прва књига Живојина Павловића“ најпре се предочавају есејистичка промишљања у вези са данашњим „постидеолошким“ временом које је „променило друштвену функцију књижевности“, али упркос коме ипак постоји могућност „друкчијег увида“ у Павловићево дело, будући да је трајност тог дела зајемчена не толико „идеологизованим пројекцијама света“, колико „антрополошким категоријама и вредностима“. Пантић оцртава приповедно-поетички профил Павловићевог књижевног, а посредно и филмског, имагинаријума, као „синтезе реалистичког и симболичког обликовања света“, која подразумева разумевање појавности каква јесте и, супротно томе, залажење у мрачна поља човековог бића. Након тих увида аутор посвећује пажњу Павловићевој – као „индикативном стваралачком дебију“ – првој књизи приповедака *Кривудава река* (1963), настојећи да укаже на могућности нових интерпретативних приступа том, а индиректно и другим његовим делима.

Роману *Они више не постоје* (1985) Живојина Павловића посвећен је рад Александра Пејчића „Приповедање у рату“. Рад представља минуциозну текстолошко-нараторолошку анализу нареченог „ратног психолошког романа“ (а не историјског) чија се радња одиграва у време одбране београдског приобаља током Првог светског рата, и у коме је иначе херојска фигура мајора Драгутина Гавриловића овде поетички неоправдано унижена. Аутор исцрпно анализира формалне приповедачке поступке, указујући, између осталог, на филмске технике које је Павловић употребљавао приликом обликовања овог романа, али и на његову поетичку сродност са раније снимљеним филмом *Довиђења у следећем рату* (1980).

На блиском трагу стилистичко-нараторолошког приступа делу јесте и рад Милоша Ковачевића „Стилско-језичке доминанте збирке прича *Циганско гробље* Живојина Павловића“. Аутор је за предмет свог рада узео уметничке аспекте језика, и то сагледане из наративне перспективе, имплицирајући да управо та, језичка, димензија Павловићеве треће збирке приповедака (1972) – која би се могла сматрати и романом – омогућује њену књижевноуметничку вредност. Указао је, тако, на (микро)топониме, на прстенасту композицију појединих приповедака али и саме збирке у целини, као и на употребу различитих типова говора у њој. Осим тих макростилистичких доминанти, осветлио је и оне микростилистичке, попут употребе извесних стилских фигура.

Сличног теоријског усмерења као и претходни, рад Бојана Ђорђевића (чији је наслов чита парафраза енглеског хумористичког романа) „Три мртва јунака (а о медведу да се и не говори)“ посвећен је анализи Павловићевог романа *Лов на тигрове* (1988), и то претежно из перспективе постмодернистичких нараторолошких теорија. Аутор указује на сложене „нараторолошки модел“ Павловићевог романа, који је „проистекао из комбиновања филмске и прозне нарације“, на основу чега се може говорити о трострукој композиционој матрици романа: дневничкој, романескној и филмској (сценаристичкој).

Павловићевом средишњем циклусу од десет књига приповедне прозе која чини сагу о породици Јотић пажњу је – у раду „*Дивљи ветар* – од естетике ружног до митопоетике“ – указала Данијела Вујисић, која се, иначе, поетиком приповедања Живојина Павловића бавила и у својој докторској дисертацији. Говорећи о естетици ружног која код Павловића почива првенствено на доживљају телесног, ауторка је учила укрштај натуралистичких и веристичких стилских средстава, на основу којих се ствара доживљај општег песимизма и нихилизма. Њено интересовање за митопоетски, фолклорни слој у циклусу *Дивљи ветар* иновативног је карактера, будући да је тај слој, према њој, развијенији него што на први поглед изгледа, посебно у „роману-аналепси“ *Лапот* (1992), који „носи причу пре свих већ испрличаних прича“ и коме стога придаје посебну пажњу. Ауторка наречени циклус смешта у контекст књижевне традиције, поредећи га са делима Слободана Џунића, сугеришући притом и низ тема које тек треба да буду ваљано интерпретативно обрађене, попут, на пример, огледања нареченог циклуса са другим породичним историјама у српској и европској књижевности.

На „Поетичке назнаке Живојина Павловића у разговорима и интервјуима”, прецизније у књигама *Језгро напетости* (1990) и *Лудило у огледалу* (1994), указао је Марко Недић. Реч је о Павловићевим врло промишљеним експлицитним (мета)поетичким ставовима и мотивско-тематским интересовањима, исказима о стварности и уметничком делу, хармонично усклађеним са оним имплицитним из његових романа, приповедака и филмова, а које је аутор педантно и готово каталожки предочио. Од посебне је важности и указивање на Павловићеве нешто систематичније филозофске ставове, као што су они о „култури и цивилизацији и човековом месту у њима”, односно о уметниковом разликовању „два цивилизацијска модела”, западног као „кристалног” и источног као „аморфног”, што је сам аутор довео у везу са Ничеовом поделом на аполонски и дионизијски принцип уметности, односно са ставовима Исидоре Секулић о различитом схватању и доживљају приче на Западу и на Истоку. Иако је Павловић давао предност источњачком, аморфном цивилизацијском моделу, за његову прозу, као и неке филмове, може се рећи да се налазе између та два наречена модела.

Зорица Ђерговић Јоксимовић посветила је рад „Хетеротопиј[и] вашара у приповеткама Џејмса Џојса, Џона Апдајка и Живојина Павловића“. Посреди је, уз кратки историјско-културолошки осврт на феномен вашара или панађура, компаративно читање Џојсове приповетке „Арабија“ (1914), Апдајкове „Никад нећеш знати, драга, колико те волим“ (1960) и Павловићеве „Вртешке“ из збирке *Циганско гробље* (1972), између којих постоје „не само формалне већ и идејне сличности“. Осим што су све три приче засноване „на стварним вашарима”, што су protagonisti „веома слични – реч је о дечацима суоченим са изазовима света одраслих”, и што су догађаји „исприповедани из перспективе одраслих који се сећају кључног догађаја из дечачких дана који се збио на вашару”, индикативно је да сва тројица јунака ступањем на „обећану земљу вашаришта“ жању „горке плодове разочарања”, и то не само у вашар већ, заправо, „и у живот сâм“. Тако се, према ауторки, вашар успоставља као „место иницијације“ у свет одраслих, односно „епифаније која сведочи о горчини коју искуство одрастања доноси са собом“. Вашар је, притом, за разлику од Џојса и Апдајка, код Павловића имао повлашћено место у његовим приповедним и филмским световима, при чему је индикативно да је свој први (уништени) филм снимео „управо на зајечарском вашаришту“. Стога, иако се на први поглед може чинити да се овај рад бави једном маргиналном темом, ваља имати на уму ауторкин закључак да Павловићева „Вртешка“ садржи есенцију његових „идеја о свету и

животу уопште, а реч је о цикличном враћању бесмисла и немогућности да се из тог зачараног круга изађе“.

Последњи, пети део зборника, као и први, састоји се од само једног „епилошког“, рада, који потписује Бојан Јовић, један од уредника зборника али и приређивач књиге *Живојин Павловић* у антологијској едицији „Десет векова српске књижевности“ Матице српске. Посреди је рад под насловом „Преношење, варирање, (криво) огледање: интермедијалност, интертекстуалност и фантастичне (ауто)адаптације Живојина Павловића“. Могло би се, заправо, рећи да тај рад чини особени диптих са „пролошким“ радом Зоје Бојић (или, можда боље рећи – надградњу или контрапункт), те да, захваљујући томе, сам зборник својом прстенастом формом чини омаж кружном, безизлазном кретању и трајању Павловићевих јунака (о чему је у зборнику на више места писано). Бојан Јовић је, наиме, за полазиште свог рада узео нараслу „свест о потреби интердисциплинарног и мултидисциплинарног истраживања Павловићевог опуса, потом и разматрања односа његових разнородних уметничких изражаја“. Тако је најпре обратио пажњу на сликарски период Павловићевог уметничког стваралаштва, и то посебно на оне радове који сведоче о „спајању визуелног и текстуалног“, попут исписаних натписа, цитата или стихова на цртежима и сликама. Указавши на трансмедијалну, хибридну димензију Павловићевих слика, захваљујући чему текст и слика творе „семантичку целину више организационе сложености“, аутор се у наставку рада позабавио и другим хибридним остварењима нашег уметника, али из света филма и књижевности: филмом *Непријатељ* (1965), слободне адаптације *Двојника* (1846) Достојевског, романом *Каин и Авел* (1971), написаног на основу сценарија тог филма, те стога ауто-адаптације али и контра-адаптације, јер је посреди „повратак изворном, књижевном, медију и значењу из кога је основна прича и проистекла“, и његовом новом дорађеном верзијом – романом *Непријатељ* (1986). Аутор је у тим, вишеструко преображеним, делима, анализирао Павловићеве „начине укључивања интермедијалних и интертекстуалних цитата“, односно примене свих оних „поступака употребљених у ликовној уметности“. Индикативно је, притом, да је управо употреба фантастичког модела обликовања приповедног света омогућила „најшири распон Павловићевих стваралачких поступака заједничких за различите уметности“.

Могло би се, на крају, закључити да, као што је Живојин Павловић својим опусом од петнаест филмова и тридесет две књиге приповедног

и нефикцијског карактера, обогатио културну мапу Србије и Балкана, тако и овај зборник, својим радовима који померају границе и указују на нове путеве читања и тумачења Павловићевог дела, како у појединостима тако и у целини, представља драгоцен прилог у српској науци и култури. Иновативни и сложени интердисциплинарни и трансмедијални приступи из овог зборника о томе сведоче. Сагледан ван свог „предмета”, у контексту непрекидних транспозиција слика у кадрове, или кадрова у речи и обратно, зборник представља пионирско дело чији се остварени и препоручени модели тумачења могу применити и на друге тематске, то јест хибридне, области српске књижевне и филмске уметности и културе уопште. Живојин Павловић је тако, као уздарје своје опусу, добио зборник по својој мери, а то значи, у најбољем смислу речи, по мери која га превазилази. Велика уметност ништа мање не заслужује.