

ПРЕДРАГ ТОДОРОВИЋ*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ФИЛМОВИ ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА: Homo erectus + Homo eroticus = Homo abominandus

Апстракт: Наш рад бави се неколиким филмовима (*Повраћак*, *Буђење ђацова*, *Кад будем мршав и бео*) једног од родоначелника „црног таласа“ у бившој Југославији, Живојина Павловића. Редитељ петнаест филмова, писац тридесет две књиге разноврсних жанрова, сликар, Павловић је после смрти скрајнут и готово заборављен. Његови филмови су препознатљиви како по изразу, тако и по тематици коју обрађује. Углавном су то социјалне драме, са главним ликовима неприлагођеним друштву у коме живе и друштвеним приликама које владају — филмови са изразито критичким ставом. Аутор је највише филмова који су били забрањени у некадашњој Југославији. Након филма *Засега* (1969) био је жестоко критикован од стране званичних власти, тако да је једно време био у могућности да ради једино у Словенији. Ликови Павловићевих филмова, маргиналци, губитници, неприлагођени у „врлом новом свету“ социјализма по мери његових твораца — владара-тиранина — у сексу траже утеху, у алкохолу заборав, у злочину спасење од стварности. Поводећи се за мрачним нагонима, мржњом, осветом, рушилаштва, ваљајући се у блату нимало пријатне, сурове стварности, свакако су морали бити трн у оку новим властима. Његов Џими Барка (п)остао је прототип антијунака — човека без моралних дилема, вођеног искључиво (животињским) нагонима — човека-губитника. Човек каквом није смело бити места у социјалистичкој утопији. Криминалци, сецикесе, проститутке, убице, силеције, кафанске певачице, порно глумице и глумци, паноптикум сувише тамних тонова који као да су проистекли из поратног америчког или француског *film noir*, представљали су антипод суперхеројским ликовима партизанских високобуџетних филмова — какве је режим желео. Није случајно Павловић једну од својих познатијих књига записа насловио *О одвратном*. Одвратност коју понекад његови ликови, а пре свега њихова (не)дела, изазивају у гледаоцу, начин је Павловићевог провокативног приступа човеку, његовог (не)бирања средстава да нам прикаже тамну страну људскости, у свој њеној гнусоби. Тај и такав Павловић, филмски стваралац, оставио нам је у аманет свој посебан свет или подсвет, који и данас изазива и иритира својом готово хируршком тачношћу приказивања човека у свим његовим негативним стањима.

Кључне речи: Живојин Павловић, *film noir*, црни талас, антијунак, одвратно, еротика, забрана, социјализам, подсвет.

* stefteo9@gmail.com

Гнушао сам се поднева и поноћи ове планете, чезнуо сам за неким светом без климе, без сати и без страха који сате надима, мрзео сам уздахе смртника под наслагама векова. Има ли тренутка без свршетка и без жеље, где је она првобитна испражњеност, којој су слутње животних биле непознате? [...] Ова је земља – грех Створитељев! Али нећу више да испаштам туђе грехе. Хоћу да се излечим од свога рођења умирањем изван свих континената, у флуидној пустињи, у безличном пропадању. (Емил Сиоран)

Чини нам се да ове Сиоранове речи из *Крајњој прејледа распадања*, одлично описују стање Павловићевих ликова. Није једноставно одабрати оне од петнаестак Павловићевих филмова који најбоље илуструју тему нашег рада, о човеку који се у извитопереним условима живота и сам закривљује морално, духовно, па и физички. Павловићеви антијунаци које аутор често слика као људске гнусобе, посрнуле у блату постојања, по нама, најбоље су представљени у филмовима *Поврашак*, *Буђење ђацова* и *Каг будем мршав и бео*. Наравно, ни у осталим филмовима Павловић не слика људско биће светлим тоновима. Код њега никад нема места претераном оптимизму, нади, спасењу. Провлачење кроз гротло постојања тешко је, мучно и најчешће погибелно. Већ и наслови појединих филмова или књига јасно указују на Павловићев кредо: *Задах шела*, *Блајшо*, *Лајош*, *Ђавољи филм*, *Исиљувак ђун крви*. Ипак, упркос толико очитованом песимизму, његове истинске симпатије увек су на страни тог малог човека, губитника, коме друштво не пружа нимало шансе за опстанак, за успех, за нормалан живот. На тај начин он успева да изазове и емпатију гледалаца према тим, суштински, негативним и аморалним ликовима. Такав начин бављења људскошћу начинио је од Павловића великог редитеља и писца. Не устежући се да зарони у мрак човекових неиспитаних и саблажњивих дубина, у нагоне оголене и вивисециране, у наказну ружноћу, он се придружује плејади великих уметника свих епоха, који су покушавали и успевали то исто: сликарима Бошу, Бројгелу, Ропсу, Жерикоу, Гоји; писцима Раблеу, Вијону, Балзаку, Шекспиру, Дантеу, Достојевском; редитељима Тоду Браунингу, Мурнауу, Бергману, Куросави, Буњуелу, Тарковском; композиторима Лигетију, Парту, Шостаковичу... Списак овим именима ни издалека није исцрпљен, али Павловићево место је управо међу тим великанима.

Три побројана филма *Поврашак* (1966), *Буђење ђацова* (1967) и *Каг будем мршав и бео* (1968) настајала су сукцесивно, управо наведеним редоследом. После почетних аматерских раних радова, Живојин је у другој половини шездесетих година пронашао свој аутентичан филмски језик.

Кад се подвуче црта испод његове целокупне каријере, испоставило се да је управо тај период, између 1965. и 1969. његов најплоднији и најуспешнији. У напону снаге он ће, осим ова три филма, снимити и *Нейријашеља* (1965) и *Засегу* (1969). Сваки на свој начин они одражавају Павловићеву опсесију маргиналцима и губитницима. Избор глумаца, главних и споредних, био је непогрешив. Бата Живојиновић као Велики Ал Капоне (*Поврашак*), Слободан Перовић као Бамберг (*Буђење ђацова*) и Драган Николић као Џими Барка (*Каг будем мршав и део*), одиграли су беспрекорно своје улоге. Тамним тоновима Павловић приказује подсвет, људски талог, подземље и људе који бисмо увек желели да избегнемо. Црно-бела филмска техника испоставља се као идеална за *film noir*, у нашој (политизованој) верзији назван „црни талас”. Основни проблем, испоставиће се ускоро, јесте што су ти филмови снимани у СФРЈ, у нечему названом социјализам, који није предвиђао нити без отпора дозвољавао приказивање и овакве стварности. Све је морало бити подређено званичној пропаганди и лажима режима. Какав контраст је представљао Павловићев филмски свет од оног који нам је наметала званична верзија живота у социјализму, од слике маршала у белој униформи, са цигаром у руци, златним сатом, осмехом Великог вође, вољеног и обожаваног до обожења, у скупоценим лимузинама, замковима, острвима, јахтама, Плавим возовима, на сталном пропутовању срећном планетом, у окружењу кордона полтрона. Између верзије догађаја револуције из тзв. „партизанских вестерна” или, у најмању руку, „Филмских новости” и оне црноталасне био је огроман јаз који се није дао премостити другачије до забранама и цензуром. Павловић је имао ту „част” да су му забрањивани и књиге и филмови, да није могао да ради, да је писао анонимна сценарија, снимао неко време у Словенији, прохибован у родној Србији.

Зар вам се једном десило да сте презентујући своје интелектуално остварење помислили: шта ли ће ОН рећи? Зар се једанпут догодило да сте се сетили ЊЕГА још током рада [...] Стрепели сте. Били сте непокојни. Размишљали сте више о ЊЕМУ него о свом послу. Изједначавали сте ЊЕГОВО мишљење о вашем раду са самом вредношћу вашег рада. Као да је ОН постојао оличење ваше судбине (Pavlović 1982: 61).

Тај „Велики Инквизитор” тоталитарних режима чукао је у сваком полтрону комунистичке номенклатуре. Такмичећи се у додворавању Титовој камарили, они су често и превазилазили својом керберском ревношћу налогодавце. Тај анонимни ОН, о коме пише Павловић, вребао је из своје псеће кућице спреман да зарежи, залаје и уједе. Ти чиновници,

део механизма власти, „постају монструозни тек кад почну себе да узимају за *мерило* појава и ствари и односа [...]” (Pavlović 1982: 65). Са таквима се Павловић борио читавог живота. Борба исцрпљујућа и неравноправна. Колика је снага, физичка, духовна и морална, морала постојати у њему да би се током живота борио са стоголавом хидром таквих чувара, за право да прикаже неку своју истину? Колико је филмова остало неснимљено, књига необјављено, колико година живота скраћено? Уз овакве биографске детаље, не може нас чудити уметникова симпатија према „малом човеку”, према онима са којима живот није имао милости.

Филм *Повратак* истински је Павловићев омаж жанру *film noir*. Термин *film noir* потиче из француског језика и дословце значи црни (мрачан) филм. Зачеци овог филмског жанра сежу у четрдесете и педесете године холивудске продукције криминалистичких драма, мада се права инспирација овим филмовима мора потражити у немачком експресионистичком филму (*Др Мабuze* и *М*, на пример). Појам је први употребио француски критичар Нино Франк 1946.¹, пишући о холивудским филмовима: *Малтешком соколу* Џона Хјустона, *Лаури* Ота Премингера, *Збојом лејојко* Едварда Дмитрика, *Двосирукој обмани* Билија Вајлдера и *Жени у злоју* Фрица Ланга. Ови филмови су до данас остали мера вредности жанра *film noir*, поставивши високе стандарде. Ови „мрачни” филмови, одбацујући „сентиментални хуманизам”, посежући за „друштвеном фантастиком, динамизмом насилне смрти” (Frank 1946: 26), бавећи се психологијом криминалаца, препуни мизогиније, ироничног отклона и често црног хумора, раскидају са дотада уобичајеним детективским жанром. Још једна карактеристика ових филмова је и та што су најчешће снимани на аутентичним локацијама, улицама, зградама, предграђима града, и што у њима почињу да играју и натуршчици. Често су били засновани на истинским догађајима. Све то им је давало дозу истинитости какву нису могли имати филмови снимани у студију, са лажним декором. „Оно што је истински увело документаристички стил реализма у америчке филмове у форми малог али изразитог ‘покрета’ била је група поратних криминалистичких филмова сниманих углавном на уличним локацијама у градској вреви” (Manvell 1968: 10).

Нови тип детектива појавиће се у романима и причама почев од 1929. године. Дешијел Хемет објављује свој први роман *Црвена жетва* управо те године, док Џејмс Кејн објављује роман *Поштар увек звони*

¹ Франк, иначе италијанског порекла, објавио је текст „Un nouveau genre ‘policier’. L’aventure criminelle”, (Нови ‘полицијски’ жанр. Криминалистичка пустоловина) у часопису *L’écran français* августа 1946.

двајути 1934. Исте те године, у петпарачкој ревији *Black Mask* (Црна маска) у причи Рејмонда Чендлера појављује се детектив Филип Марлоу. По Хеметовим романима снимљени су, између осталих, *Малтешки соко* и *Стаклени кључ*, по Кејновим *Двострука обмана*, *Милгред Пирс* и *Поштар увек звони двајути*. Чендлеров први роман *Велики сан* објављен је 1939, и ускоро ће бити екранизован, као и *Збојом лејојко*, *Дама у језеру*. Уз ове поменуће ауторе прославиће се и Корнел Вулрич (*Црни анђео*, *Страх у ноћи*) и В. Р. Барнет (*Мали Цезар*, *Џунџла на асфалту*). Књижевна дела ових аутора послужила су као литерарни предложак за филмски жанр о коме говоримо, у коме гангстери постају јунаци, негативни, али ипак узори неким, а приватни детективи све само не коректни, морални, поштени типови. Песимизам и згађеност људским, цинизам и бруталност, нечовечност, све су то карактеристике главних јунака мрачног филма. Могућу инспирацију за овај термин Франк је могао наћи у серији детективских и криминалистичких романа које је објављивао тих година Галимар, под називом *Série Noire* (Црна серија). У њој је, осим превода америчких аутора, своја дела објављивао и чувени двојац француских писаца криминалистичких романа Боало и Нарсежак. На пример, њихов роман *D'entre les morts* снимити Хичкок под називом *Вершио*, док ће по роману *Celle qui n'était plus* Анри-Жорж Клузо снимити филм *Les Diaboliques* (Демони).

„Сувише бисмо поједноставили ствари кад бисмо назвали *film noir* ониричним, чудним, еротским, амбивалентним и суровим” (Borde, Chaumeton 1955: 2), тврде француски критичари. Тачно је да и после толико времена дефиниција овог жанра измиче строгом канону. Он је мешавина, хибридна, мелодраме, гангстерског, полицијског филма, са примесама мистериозних догађаја, понекад и хорора. Уз све то, чест аспект је и сликање социјалних проблема. Приватни детектив или фатална жена нису увек и обавезни ликови жанра, као што то није искључиво ни урбана, градска средина.

После ове дигресије, вратимо се нашем Павловићу и филму *Поврашак*. Шта од побројаних елемената филмског жанра *film noir* можемо пронаћи у поменутом делу? Познато је да је Павловић био велики љубитељ филмова и страствен гледалац, походио Кинотеке.

Криминалистички филм волим и гледао сам га обилато. По моме мишљењу најбољи Вајлеров филм је *Часови оцаја*. У том жанру постигнута су неки највећи резултати, на пример *Пољуби ме смртно* Олдрича. То је његов највећи филм и један од највећих америчких филмова уопште, као и Алтманов највећи филм *Приватни детектив*. Такође и Пенев најбољи

филм *Ноћна крешања*. То су излуђујући филмови, ти који имају поремећај у реалности, а ипак није поремећена материјална страна реалности. Невероватни филмови и зато ја волим криминалистичке филмове (Pavlović 1981: 7).

Очито познавалац кинематографије, Павловић је своје гледалачко искуство претакао у сопствено стваралаштво. У случају филма *Поврашаак*, основна потка филма јесте често коришћена у криминалистичким филмовима – повратак гангстера са робије и његово тражење места како у оквирима банде, тако и друштва (нпр. Бајрон Хаскинсов *I Walk Alone* из 1948). Јер његово одсуство променило је много тога на ствари, од односа у оквирима банде, до нових друштвених околности. Већ сами надимци главних ликова, Велики Ал Капоне и Мали Ал Капоне, својеврстан су омаж Павловићев америчком гангстерском филму, и најчувенијем гангстеру „златног доба” криминала. Филм је рађен по сценарију Торија Јанковића, који је привукао Павловића из следећих разлога:

Виолентност. Затим, могућност да се сходно мојим тадашњим младалачким сањаријама, опали шамар друштву. Кад сам прочитао Торијев сценарио, видео сам да је то одлична основа за оно што сам хтео. Подземље, криминалац, митска личност, човек кога не прима друштво, две банде које се отимају о њега [...] (Pavlović 1981: 17).

Сви ови елементи које Павловић набраја, део су *film noir* митологије. То што их он обилато користи у филму *Поврашаак*, понављамо, у земљи социјалистичког друштвеног уређења, утопијском експерименту, није могло наићи на допадање владајуће номенклатуре. Приказујући управо оно што се у социјалистичком режиму упорно негирало као део стварности, Павловић је један од оних који ће заталасати „црни талас” југословенске кинематографије. Потапајући владајућу догму, он ће „опалити шамар друштву”! *Цунџа на асфалту*, *Трећи човек*, *Беџунац*, све су му то били узорни криминалистичког филма. Иако тврди да је тек касније видео нека од ремек-дела поменутог филмског жанра (Жила Дасена, Жан-Пјера Мелвила), несумњиво је Павловић поставио стандард домаћег криминалистичког филма, уносећи локалне специфичности. У случају филма *Поврашаак* нема ни говора о организованом криминалу какав је постојао у САД, и који се развио до истинских криминалних организација управо у време Прохибиције, шверцом алкохола, касније дроге, коцком, проституцијом, нарученим убиствима. У време снимања Павловићевог филма 1965, свега тога није било у нас. Тек данас можемо говорити о подизању криминала на

такав степен у нас да је он постао истински конкурент другим мафијама. Код Павловића криминалци су силеције, табације, сецикесе, варалице, коцкари. Али сценама насиља, обрачуна банди, силовања, убистава, акробација на Зиду смрти, коцкања, свему томе је Павловић дао, како он каже, „максимум филмских сензација” (Pavlović 1981). Увођењем натуршчика међу професионалне глумце, али исто тако и чланова Медиале (Шејке, Мире Главуртића, Љубе Поповића), Павловић појачава аутентичност призора, бојећи их изразито тамним тоновима. „Професионални коцкар игра ми шефа једне банде, професионални боксер шефа друге банде. Бата Живојиновић игра великог Ал Капонеа, а малог један натуршчик [...]” (Pavlović 1981). Читава та скупина ликова збир је негативаца, окорелих криминалаца, људи који подлежу искључиво ниским страстима и нагонима готово животињским. У том црнилу тешко је наћи неког за кога бисмо имали симпатије и за кога бисмо навијали. Такође, сва места снимања, периферијске локације, свратишта, кафанске рупе, блатњави сокаци, уцерице, железничка станица, приобаље реке, одбојна су и сама по себи чине део Павловићеве поетике црног и одвратног. Ништа од оног гламура којим су окружени амерички гангстери: скупи ноћни клубови, лимузине, скупа одела, лепотице у бундама, луксузни станови или виле. Такође, ништа ни од истинског арсенала оружја којим су се они користили. Песнице, ланци, мотке, евентуално неки нож, наспрам машинки, ручних бомби, пиштоља.

Естетика ружног је она која га је привлачила до краја каријере. Не чуди нас онда што Павловић уводи на сцену и припаднике Медиале. Сlike Шејке, Поповића и осталих из тог периода препуне су сцена распадања људског (тела), ђубришта, демонског, тамних валера, истинско мрачно сликарство. Сви они су били део некаквог духовног братства декадентних, које је слично размишљало и осећало стварност. „[...] Град има исту површину као и Ђубриште; између Града и Ђубришта постоји Зона преливања. Не зна се где престаје Град, а где почиње Ђубриште” (Ѕејка 1982: 9). Ђубриште је одувек више привлачило Павловића од Града. О Замку се могло размишљати само на Кафкин начин, као о нечем недоступном обичном смртнику, као о месту потенцијално опасном и погубном, месту тајни и злочина Жила де Реа, Ержебет Батори, Маркиза де Сада, Стаљина, Хитлера, Павелића, Тита, злочина који су били допуштени јер су их чинили припадници владајуће класе. „Ако је циљ био Замак, преко Ђубришта је било најкраће до њега” (Ѕејка 1982: 9) поједностављује наш претходан исказ Шејка. Онима у Замку све је дозвољено: убиства деце, силовања, садистичка мучења, оргије. Онима на Ђубришту само отпаци, цепарење, јајарење, пијанство, блуд. Њима се свако прелажење граница кажњавало. „Град је био од Замка одвојен Провалијом, тако да нико у

Граду није ни знао за Замак, па и ја сам могао само да наслућујем његово постојање” (Šejka 1982: 9). Павловићеви јунаци никад нису ни покушали да допру до Замка, а и Град је био за избегавање. То је за њих била *terra incognita*, где се нису најбоље сналазили. Периферија, варош провинцијска, индустријске зоне загађене и прљаве, колхозни, све су то Павловићу омиљени декори за радњу његових филмова. Такође, Павловић се, попут Александра Петровића нешто касније (1967) у *Скуиљачима њерја*, таквим избором места снимања приближава филмовима италијанског неореализма (*Краљивци бицикла*), или Луису Буњуелу из мексичког периода рада (*Заборањени*, на пример), у којима је социјални моменат пренаглашен и доминантан. Беда извитоперује људско биће, укључујући и оне најмлађе – децу. Гладни су, често, спремни на све.

Трагика главних јунака Павловићевих филмова делује као запис судбине, нешто неизбежно. Ма какве потезе вукли, они ће на шаховској табли живота бити поражени. Отпадници од друштва, они често завршавају на ђубришту, у блату или чак у клозетској клоаки, „мртви и бели”. Њихово пропадање је константа Павловићеве поетике. Оно је дантеовски паклено, само је питање избора мука којима ће бити изложени, патњи кроз које ће пролазити. Узалудно је њихово батргање у покушају да се извуку из понора, из кругова пакла у који су бачени. Попут античких хероја осуђених на вечне муке – Сизифа, Прометеја – они скупо плаћају хибрис, недела која су починили. Управо из наведених разлога, Павловићевог ударања шамара друштву, његов филм одлази у бункер! Михиз, као члан Савета „Авала филма”, подноси оставку после првозабрањеног филма Миће Поповића *Човек из хрстове шуме*, а на његово место долази Слободан Селенић. Примедбе су биле следеће:

Да је то лаж, да то нигде не постоји, да у Београду нема подземља. Све најгоре што може да буде. Постојало је и једно мрачно Селенићево писмо у којем се тврдило да се у *Поврајку* лажно приказује живот, да се радња смешта у непостојеће измишљене амбијенте, да то баца љагу на друштвену стварност. Тиме ми је саопштено, на том комадићу папира, да филм иде у бункер. Срамно писмо. Потписано са његове стране (Pavlović 1981: 20).

Званична верзија живота у социјализму, као што видимо, негирала је негативно. Указом се брисало лоше, све оно што је могло нашкодити имици најбољег од свих постојећих светова. Лаж се проглашавала истином, истина лажу. И у томе су учествовали и они од којих то не бисмо очекивали, из страха за сопствене каријере и животе. Цензори или аутоцензори, свеједно, били су спремни да оцрне другог ради своје јадне користи. Криминал је

био табу-тема, а могућност да неко невин страда без пресуде, јерес против безгрешности режима. Управо то се догађа у завршној секвенци филма, кад Великог Ал Капонеа убија милиција, иако нема никакве кривице овог потоњег, нити је починио икакво злодело после изласка са робије. Усуд је предодредио такав трагичан крај јунака. Мит о његовој величини, који га је пратио и пре и после затвора, дошао му је главе. Никакве шансе није имао да се укључи у нормалан живот, јер друштво му то није допустило. Сви његови покушаји да нађе „поштен” посао пропали су. Никакве шансе није имао да опстане ван банде, која га жели натраг у своје окриље, управо због фаме о његовој снази и улози вође банде, која му је намењена хтео он то или не. Ни зрачак наде који се јавља појавом девојке у коју се он заљубљује, неће му помоћи да опстане. Попут револвераша који је решио да окачи пиштоље и остави се старог заната, и Ал Капоне је стално на ветрометини нових, младих и лудих криминалаца, жељних његове славе, спремних да му скину скалп, да га изазову на двобој. Никад није остављен на миру, никад не може бити спокојан, никад спуштеног гарда. Зато је овај Павловићев филм и нетипичан криминалистички филм, попут Мелвиловог *Самураја* или Годаровог *До последњеј даха*, „у оном смислу у коме одлични криминалистички филмови себе ишчупају из безличности жанра. Помињали смо већ *Џунџлу на асфалту*” (Pavlović 1981: 20).

Други филм Живојина Павловића којим се бавимо јесте *Буђење њацова*, рађен по сценарију Гордана Михаића и Љубише Козомаре. Наслов је слободна интерпретација стихова из Елиотове *Пусије земље*, из одељка „Проповед ватре“:

Мислим да смо у пацовском пролазу
Где су мртваци изгубили кости. [...]
Један пацов је тихо пузао кроз жбуње,
Вукао обалом свој каљави трбух,
Док сам пецао у мутном каналу [...]
Гола бледа тела на угнутом влажном тлу
И кости бачене у ниско суво поткровље,
Где годинама само под шапом пацова зазвече (Eliot 2011: 46).

Елиотове визије из једне од темељних поема модерне двадесетог века, биле су сугестивна и снажна инспирација писцима сценарија. Чак се у једној сцени филма рецитију следећи стихови: „И пацов чека своје буђење / чека своје звоно, чека прасак сунца / које би мутном сјају његовог ока / дао сјај живота и славу празника”, који нису Елиотови. Пацов код већине људи изазива гађење и симбол је негативних конотација. Али пацов

је, такође, верни пратилац људи. Људска станишта, а нарочито градови, омиљена су му места боравка. Канализација, ђубришта, канали, подруми, рупе, идеална су места за ове животиње. Размножавајући се изузетно брзо, не постоји начин да их човек истреби. Велика је штеточина, али и преносилац зараза. Свакако најстрашнија болест коју он шири јесте куга. Фасцинација овим створом, као и страх који они побуђују код многих, можда су најбољи књижевни предложак нашли у приповеци Александра Грина „Пацоловац“, по којој је снимљен одличан домаћи хорор филм из 1976. *Издавишељ*, редитеља Крсте Папића. Буђење пацова насловна је метафора бројних негативаца у филму који, попут тих животиња, кидишу на друге (људе), отимајући им имовину, тело, људскост.

Павловић ће комбиновати постојећи сценарио са причом Момчила Миланкова „Незнанка“, у којој ће наћи инспирацију за главног јунака Бамберга², кога глуми Слободан Перовић, док ће тајновиту жену играти Душица Жегарац. Убациће и неке своје идеје, на пример снимање порнографских фотографија, пародичну имитацију Холивуда, итд. Уз максималну слободу стварања, Павловић је потписао филм који ће озбиљно подрмати моралне кодове режима, бавећи се разним табуима: порнографијом, проституцијом, хомосексуалношћу, и отићи корак даље у провокацији јавности. Еротика је овде много више наглашена, готово стављена у први план. У *Буђењу пацова* разрађена је „богата андерграунд-иконографија призора из забрањених часописа. Ту су увек црне кожне јакне, црне женске чарапе, црни брусхалтери, наочари за сунце...” (Pavlović 1981: 26). На питање зашто се тиме у толикој мери користио, Павловић одговара:

Па, без програма. Ја сам одувек то волео, волео сам кожную одећу, па су ме у Београду и обележили као полицајца, јер сам носио дугачак кожни капут, и зезали се годинама на мој рачун. А те црне чарапе... то су моје приватне порнографске склоности. Мене то узбуђује, па што да то не протерам у филму, претпостављајући да ће и на друге да дејствује (Pavlović 1981: 20).

Треба се подсетити да је тих година у СФРЈ порнографија била забрањена, а њено поседовање кажњиво затвором. Јавни морал је требало сачувати по сваку цену. Али, као и све што је забрањено, и порнографија је налазила своје путеве до еротомана. А Павловић се не стиди да призна да спада у њих.

² Нимало случајан избор имена главног јунака. Немачки град Бамберг био је тешко погођен епидемијом куге у средњем веку. А кугу су, познато је, изазивали пацови!

Еротизам је, у целини посматран, кршење правила забрана: он је људска делатност. Али, мада почиње тамо где престаје свет животиња, ипак његову основу чини анималност. [...] У еротизму се анималност чак тако чврсто одржала да се у говору о њему и даље употребљавају изрази „анимално” и „бестијално” (Bataj 1980: 105).

То анимално и бестијално руководи делима ликова у филму. *Homo eroticus* је у овом Павловићевом филму најизраженији. Бамберг, импотентан и воајер, студент бисексуалац и воајер, тенор хомосексуалац и воајер, незнанка која опасно барата својим шармом и женскошћу у циљу преваре, проститутке, порно глумице, сниматељи и продавци порнографије, читав свет подземља секса, какав је ретко виђан у светској кинематографији пре тога. Тек доцније ће се Холивуд позабавити и оваквим темама.

Оно што је спасило овај филм од забране био је његов успех на филмском фестивалу у Берлину, где осваја Сребрног медведа. После тога, домаћи цензори нису имали адуте да га скрајну, и он је један од оних Павловићевих филмова који је имао највише успеха код публике и критике, упркос мрачној атмосфери, црнилу које се просто изливало са платна. Осим главног јунака Бамберга, који на моменте искаче из тог негативног миљеа, у филму нема лика који носи позитивну енергију. Курве, хомосексуалци, криминалци, чак и тајанствена лепотица са спрата, сви су спремни на превару, блуд, насиље, чак и убиство. Оно што разликује Бамберга од, рецимо, Ал Капонеа и Џимија Барке је то што он није криминалац по вокацији. Напротив, он је бивши комуниста, награисао у време Информбироа, 1948. Он је, такође, припадао грађанској класи, разбаштињеној после рата. Брине о болесној сестри, али резигниран развојем револуционарних догађаја, испао је из система, не ради, већ се сналази у животу, бавећи се ситним преварама, позајмљујући новац од понеког преосталог пријатеља. Рад на црно је оно што је изабрао. А оно једино што он производи реликт је прошлих времена, реквизит господског капитализма – он шије кравате, продајући их уз помоћ неке старе жене у киоску! Безданно се заљубљује у лепу незнанку, и то су једини светли тренуци не само овог филма Павловићевог. Сцена у којој се њих двоје налазе у неком отменом ресторану у центру града, у коме се плеше и то уз рок музику, један је од ретких Павловићевих искорака из сивила и монотоније периферије, из блата и ружноће запуштених делова града, у његов светлији и богатији део. Заљубљени Бамберг, нацврцан и откачен, чак и плеше у ритму рок музике, уопште се не сналазећи у таквој улози, изазивајући подсмех својом неспретношћу. Но, та идила кратко траје, његова заљубљеност банално је прекинута чињеницом да је и та лепотица

обичан преварант и лопов, која бежи са његовим мучно стеченим парама на море, остављајући га у још дубљем понору но пре.

Све сам убеђенији да је човек несрећна животиња: напуштен, сам на свету, присиљен да пронађе сопствени начин живота, непознат природи пре њега. [...] Нема сумње да је бити човек нешто посебно: доживљаваш једну од најозбиљнијих трагедија, колосалну драму (Sioran 1998: 70).

Ове Сиоранове речи прецизно илуструју стање Павловићевог *homo erectusa* - разочараног, опхрваног негативним осећањима, песимисте, неприлагођеног систему, изгубљених илузија. Понекад је реч о бившим револуционарима који су схватили шта је револуција на делу, у стварности, и у шта се претварају лажни револуционари. Неки пут само о криминалцима који то не желе да буду, али су жигосани том даташћу до краја живота, а неки пут о ситним преварантима, које вртлог увлачи све дубље у блато, до тога да буду убијени. Ал Капоне, Бамберг и Џими Барка људи су сломљене кичме, сломљена духа. Батргајући се у калу сопственог постојања, попут пацова, они гризу, множе се, прождиру се међусобно.

Оно што је још једна домишљатост Павловићева у режији *Буђења пацова*, јесте коришћење хора на почетку и на крају филма. Као и у грчким трагедијама, хор пева улазну песму филма, уводећи нас у радњу. А пре почетка песме домар убија пацова на балкону предратне запуштене задужбине, метафорички најављујући збивања у филму! Члан хора је и Бамберг, чији надимак је Пацолино. Уз помоћ те сцене сазнајемо да је он потомак оснивача тог хора и донатора задужбине у којој хор има пробе. У излазној (одјавној) песми филма хор пева на гробу свог оснивача, на неком блаштишту на обали реке, на месту на коме је он трагично пострадао. Између те две хорске песме, не престају да се одвијају микротрагедије свих актера филма. Од патетичне прославе рођендана болесне и непокретне сестре, кад окупљено друштво пева староградску баладу уз пратњу клавира, до снимања порнографских фотографија у некој периферијској рупи, воајеризма главног јунака, његове импотенције у друштву жена, чак и проститутки, до сцене пијанства у кафанској страћари и јурења пацова по блату у покушају да се убије, омеђен је део живота који то више није. Бамберг и сви ликови филма животаре, чекајући некакве отпатке са ђубришта града у коме су се запатили. И по томе јесу најсличнији пацовима, одбојни попут њих. „*Буђење пацова* је, ипак, Павловићев најградскији филм јер се готово тематски бави Београдом, од његове херметичности до егзотике. То је есеј о главном граду, тужном и усамљеничком [...], али и о ноћној меланхолији и откаченој бит-карактерологији урбаних

наказа" (Kostić 1998: 3). Павловићево осећање великог града можемо разумети и помоћу чињенице да је и он у њега стигао из провинције. Тај комплекс, био он више или ниже вредности, јесте вечита прича Растињака и Чедомира Илића у покушају да освоје нову територију, да направе животни пробој, понекад не бирајући средства. Бамберг, као староседелац, окружен је таквима – криминалцима, преварантима, студентима, милицајцима, удбашима, курвама, придошлицама са свих страна. По мрачном и, готово, нихилистичком приказу града, овај његов филм нас подсећа на Касаветисове *Сенке*, такође тамној урбаној причи о губитницима у великом граду и надасве на Шлезинџеровог *Поноћној каубоја*.

Ако је веровати Павлу Левију, следећи Павловићев филм *Каг бугем мршав и бео*, а поготово његова завршна сцена – мизерна смрт Џимија Барке у кабини сеоског клозета – инспирисали су и Шлезинџера и Артура Пена!³ Ни мање ни више него двојицу врхунских редитеља новог холивудског филма, последњег таласа великих филмова великих редитеља. Трећи Павловићев филм који нас занима је *Каг бугем мршав и бео* из 1968, настао поново по сценарију Мићића и Козомаре. Наслов је слободна интерпретација стихова немачког песника Волфганга Борхерта из песме „Сан о светиљци“⁴ (*Laternentraum*):

Кад већ будем мртав и бео, (*Wenn ich tot bin,*)
ја бих ипак некако хтео (*möchte ich immerhin*)
да макар некаква светиљка будем (*so eine Latern sein*)

(Borchert 1965: 9)

Поново је Павловић импровизовао, мењајући сценарио. Оригиналан наслов био је *Џими Барка*, али га је он променио, инспирисан Борхертом. Главни јунак је, према сценарију, требало да остане жив, али то се није допало Живојину. Избор Драгана Николића за главног глумца био је пун погодак. Улога Џимија Барке је, заправо, прави почетак његове каријере, прва у низу улога младих бунтовника, анархиста, пробисвета, и она ће на неки посебан начин обележити његову каријеру. Не чуди што ће му редитељи у том периоду краја шездесетих/почетка седамдесетих поверавати сличне улоге у филмовима *Буде у глави*, *Улога моје йородице у свешкој револуцији*, *Млад и здрав као ружа*, који су сви настајали у атмосфери

³ „Артур Пен каже да је парафразирао ту сцену у свом филму из 1975. *Двобој на Мисурију*. Џон Шлезинџер, који је видео овај филм у Њујорку, такође тврди да је тај филм инспирисао његовог *Поноћној каубоја* (1969).“ (Levi 2012: 80).

⁴ Песма је део краћег циклуса песама *Laterne, Nacht und Sterne*, насталог 1946.

1968, године побуне младих. А његово легендарно фалширање у покушају да се пробије као млад певач, вешто ће искористити и Слободан Шијан у филму *Ко што тамо пева*. Да би добио улогу у филму *Кад будем мршав и бео*, слагао је Павловића да уме да пева, и овај му је поверовао. Кад је снимана та чувена сцена, већ је било касно за исправке. Али она је остала као репер уметничке генијалности обојице: редитеља и глумца. „[...] Цими Барка је лик без идентитета [...] лик који је близак јунацима новог америчког филма. Лик поседује идентитет који је изван сваке идеологије, који је одређен генетичким принципима што га терају у неку акцију” (Pavlović 1981: 30). Павловић признаје да је највећу сличност овог свог филмског лика нашао са главним јунаком Керуаковог романа *На џуџу*, Дином Моријартијем, читаног накнадно. Како каже сам Павловић „он плови као чамац без кормила на матици, али он је у најдинамичнијој ситуацији, у матици” (Pavlović 1981). Можда управо стога Цими остаје онајбољи пример из свих Павловићевих филмова *homo erectusa* који се кроз *homo eroticusa* преображава у *homo abominandusa*. Млад, луд, безобразан, безобзиран, спреман на све да би удовољио својим амбицијама, заводник (али има много елемената гротеске у његовом завођењу жена), Цими је антијунак социјалистичког доба, много ближи пробисветима западњачке културе, бунтовницима без разлога. Рокер у сеоској атмосфери, певач вашарских атракција, у сталном кретању ка непознатом, у вечитом раскораку са стварношћу, на крају скончава у више него сликовитој и речитој сцени, упуцан у кабинџу сеоског клозета окруженој блатом, понад фекалија. Шамар не само друштву већ и добром укусу, јавном моралу, дистопијско растакање илузија. Павловић снима прави *road movie*, сасвим у стилу једног од омиљених америчких жанрова, директно проистеклих из вестерна. Роман *На џуџу* јесте парадигма такве прозе, али филмови овог жанра настајали су и пре романа. И на тај начин Павловић уводи нове елементе у нашу кинематографију, као што је то урадио са жанром *film noir*. Пикарска гротеска ситног преваранта, џепароша, женскароша и промашеног певача, трагична је крајем, али комична трајањем радње. Успешан као певач Цими Барка пред војницима провинцијског гарнизона, смањује се на своје право име Јанко Бугарски пред блазираном београдском публиком на такмичењу младих певача у Дому омладине и доживљава понижавајући фијаско, извиждан и исмејан. И та сцена такмичења у Дому омладине, где се на бини смењују разни млади певачи, у пратњи једног од тада најпопуларнијих српских рок бендова Црних бисера, Павловићев је омаж западњачкој рок култури, искорак из миљеа народњака и певаљки по вашарским шатрама, урбана прича дата као противтежа сеоској, примитивној која ће, нажалост, пола века касније,

надвладати. Јанку, алијас Џимију, не преостаје ништа друго до да се врати у провинцију, у блато, у џепарење и варање, где ће трагично и скончати.

Читава плејада епизодиста помогла је Павловићу да изгради полусвет филма, да њиме подупре радњу, често је доводећи до црнотуморних и пародичних момената (пародија мјузикла, на пример) пикарског сижера. То су неки од њему омиљених глумаца, без којих готово није могао да прође ниједан његов филм: Петар Лупа, Милан Јелић, Снежана Лукић, Никола Милић, Предраг Милинковић, Јанез Врховец, Мића Томић, Северин Бијелић, или они који ће се појавити само у овом – Зорица Шумадинац, Аца Гаврић, Миодраг Андрић, чак и једна Олга Јанчевецка. Сви они у минијатурним бравурама поспешују на моменте урнебесну динамику радње, док Џими заиста попут барке плута одбијајући се од обале до обале, ударајући у дебла, корење, камење, које му се испречава на том халуцинантном путешествију. Несвакидашњи и нетипичан филм, не само за тзв. „социјалистичку” кинематографију.

Снимајући филмове у временима када је сваки дан општеномског живота био једно велико обећање, Живојин Павловић ни у једном свом делу није показао интересовање за било какву идеју о 'новом свету' и 'новом човеку'. [...] Када је говорено да су његови филмови мрачни, није схваћено да су ти филмови последица немогућности да се сирови живот преобрази у лепоту замишљену у идеолошким утопијама [...] него да је живот сам по себи деструктиван [...] (Кukić 2008: 36).

Колико ли се само разликовала слика новог врлог света и социјалистичког човека приказиваног у (про)режимским филмовима, књигама, новинама, сликама од оне у филмовима „црног таласа” Павловића, Петровића, Макавејева, Жилника? Од хвалоспева револуцији и револуционарима Вељка Булајића, Хајрудина Крвавца, Жике Митровића, Столета Јанковића и других редитеља, до извргавања руглу и приказивања људи каквим заиста јесу, па макар они били партизани и комунисти, постојао је огроман и непремостив јаз. Школе и фабрике су вођене на колективно гледање првих, други су често били забрањивани и склањани у бункере. Између верзија револуције *Мирка и Славка* (постојао је заиста и филм снимљен 1973. по популарном стрипу) и *Ошћисаних*, гротескних и (готово) карикираних, и оних у филмовима *Заседа*, *Хајка*, *Делије*, није постојало никакве сличности. Аутори су полазили са идеолошки непомирљивих ставова, уколико су режисери *Бишке на Неретви*, *Партизанске ескадриле*, *Валтер брани Сарајево*, *Сушјеске*, уопште и снимали са идеолошким убеђењима, или због огромних пара улаганих у те продукције

и, надасве, друштвене промоције у режимске уметнике. Павловић никад није могао спадати у такве, увек је пливао узводно, али су зато иза њега остали искрени, поштени уметнички филмови, који се и данас гледају са великим задовољством, док су „партизански вестерни” постали синоним кича и поједностављене, у суштини, лажне слике стварности, предмет иронисања и шале.

А Жарко, Велимир и Јанко, три су антијунака какве социјализам није желео у свом систему вредности. Пардон – Ал Капоне, Бамберг и Џими Барка. Као да је и давањем оваквих надимака Павловић желео да им помогне у прављењу искорака из тог друштва у неко боље? Уколико бољег уопште има?

ЛИТЕРАТУРА

- Bataj, Žorž. *Erotizam*. Prevod Ivan Čolović. Beograd: BIGZ, 1980.
- Borde, Raymond et Étienne Chaumeton. *Panorama du film noir américain 1941–1953*. Paris: Editions de Minuit, 1955.
- Borchert, Wolfgang. *Das Gesamtwerk*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1965.
- Eliot, Tomas Sterns. *Pusta zemlja*. Izabrao i uredio Aleksandar Šurbatović, prevod Ivan V. Lalić. Beograd: Mali vrt, 2011.
- Kukić, Branko. „Crna žuč života”, *Vreme*, br. 909, 5.6.2008, Beograd: 36–37.
- Kostić, Marko. „Živojin Pavlović – Priča o magli i đubrivu 1933–1998”. <<http://www.popboks.com/article/6918>>2. 10. 2018.
- Levi, Pavle. „The Raw Image”. *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema and its Transgressive Moments*. Gal Kirn, ed. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2012. 78–105.
- Manvell, Roger. *New Cinema in the USA*. London: Studio Vista Ltd, 1968.
- Pavlović, Živojin. *Dva razgovora*. Beograd: SKC, 1981.
- Сиоран, Емил М. *Крајшак прејлег расцјагања*. Превод Милован Данојлић. Нови Сад: Матица српска, 1979.
- Sioran, Emil M. *Na vrhuncu beznađa*. Prevod Petru Krdu. Beograd: Poligraf, 1998.
- Frank, Nino. „Un nouveau genre 'policier'. L'aventure criminelle,” *L'écran français*, No. 61, 28. 8. (1946): 26–28.
- Šejka. *Grad – đubrište – zamak 1*. Beograd: NIRO „Književne novine”, 1982.

Predrag Todorović

Živojin Pavlović's Movies:

Homo Erectus + *Homo Eroticus* = *Homo Abominandus*

Summary

Our paper deals with a few movies (*The Return*, *The Rats Are Awakening*, *When I Am Dead and Pale*) of one of the founders of the Yugoslav Black Wave, Živojin Pavlović. The director of fifteen movies, the writer of thirty two books of different genres, painter, Pavlović was after his death almost forgotten. His movies are recognizable by their expression and their topics. Mostly, they are social dramas, with main characters that are misfitted in the society they live in and the social conditions that are governing – movies with extremely critical attitude. He is the author of most of the movies that were forbidden in the former Yugoslavia. After his movie *The Ambush* (1969) he was heavily criticized by the official authorities, so that for some time he was only able to work in Slovenia. The characters of Pavlović's movies - outcasts, losers, misfits in the „brave new world“ of socialism created by the measure of their rulers – the tyrant, are looking for comfort in sex, in alcohol oblivion, in criminal rescue from reality. Obeying their dark instincts, hate, revenge, destruction, rolled in the mud of brutal reality, they were an eyesore for the new authorities. His Jimmy Barka (*The Boat*) became a prototype of an anti hero – the man without any moral dilemma, lead only by his animal instincts – the man-loser. The man that couldn't have his place in the socialist utopia. Criminals, pickpockets, prostitutes, killers, bullies, women bar singers, porno actresses and actors, a panopticon of extremely dark tones that look like they were coming out of the American or French film noir, represented the antipode of superhero characters from the expensive partisan movies – that were produced by regime. It was not by accident that Pavlović named one of his books *On Disgusting*. The repulsion that sometimes his characters, and mostly their crimes, provoke in the spectator, is the kind of Pavlović's provocative approach to man, his approach to (not) choosing the ways to show us the dark side of humanity, in all its abominations. This very Pavlović, the filmmaker, left us the legacy of his special world or underworld, that provokes us even today by its almost surgical precision of presenting man in all his negative states.

Keywords: Živojin Pavlović, film noir, black wave, antihero, disgusting, eroticism, ban, socialism, underworld.