

74/76.071.1 Павловић Ж.  
821.163.41.09 Павловић Ж.  
791.633-051 Павловић Ж.

БОЛАН ЈОВИЋ\*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

**ПРЕНОШЕЊЕ, ВАРИРАЊЕ, (КРИВО) ОГЛЕДАЊЕ:  
ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ, ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И  
ФАНТАСТИЧНЕ (АУТО)АДАПТАЦИЈЕ ЖИВОЈИНА  
ПАВЛОВИЋА**

Апстракт: Рад оцртава шире претпоставке присуства интермедијалности и интертекстуалности у стваралаштву Живојина Жике Павловића, пре свега у тематској линији обележеној фантастиком и мотивима померених психофизичких стања и лудила, која спаја његов ликовни, филмски и књижевни израз. Полазећи од анализе особина интермедијалне цитатности у Павловићевим раним ликовним радовима, разматрају се особености сродних поступака у преображајима заједничког наративног предлошка у филму *Нејријашељ* (1965) и романима *Каин и Авељ* (1971) и *Нејријашељ* (1986). Истичу се карактеристике адаптације и варијације, хотимичне или нехотичне грешке приликом понављања и прерада, сличности и разлике ликовног, филмског и књижевног обликовања фантастичног света, и разматра шири значењски контекст Павловићевог приступа у коме се спајају ниска и висока култура односно одговарајући стилски регистри.

Кључне речи: Живојин Жика Павловић, интермедијалност, фантастика, мотив двојника, *Нејријашељ*, *Каин и Авељ*

Напоследку, филм је исто што и књижевност. Може то бити стварање нових или описивање виђених светова, свеједно: увек је то нека прича, која се само излаже различитим средствима. На својим почецима у књижевности и на филму напореда, Павловић је веома проницљиво размишљао о коришћењу тих средстава, пружајући пример неутаживе интелектуалне радозналости и вишестраног образовања. Случај је удесио да његова размишљања о томе буду покренута на студијама декоративног сликарства. Тада је он први пут потражио, како би сам рекао, „одговор на питање које нико не поставља”, кренуо да истражује парадоксалне спреге сна и

---

\* userx64@live.com

стварности, лепог и одвратног, и друге; овладавао способношћу која све расположиве чиниоце, што значи опажања, утиске, идеје и искуства „организује у уметничко дело, то јест у јединствену фикцију живота, која, организована, исказује његов дубок унутрашњи лични живот”: захваљујући њој, стваралац „материјализује своје осећање живота.”

Борислав Радовић,  
„Пред уметношћу Живојина Павловића”

Уколико се, до пре неку деценију, разлог за недовољну критичку осветљеност књижевног дела Живојина Жике Павловића, и шире: за непознавање разноврсних видова његовог стваралаштва, између осталог проналазио у неспремности да се обухвати истовремено успешно деловање у две уметничке дисциплине означене наративношћу – у филму и у књижевности,<sup>1</sup> од којих је прва по правилу засењивала другу, у међувремену је стање ствари постепено почело да се мења. Као писац, Живојин Павловић је добио више места у академским проучавањима и у изборима српске књижевности 20. века (Вујисић 2015; Јовановић 2018; Јовић 2016), чиме се, донекле, скренула пажња на улогу његове прозе у епохалним књижевним кретањима. Напоредо са тим, нарасла је и свест о потреби интердисциплинарног и мултидисциплинарног истраживања Павловићевог опуса, потом и разматрања односа његових разнородних уметничких изражаја.<sup>2</sup>

Са друге стране, међутим, Павловић је као аутор још посебнија и сложенија појава, будући да се поред – односно: пре – обликовања у филмском и књижевном медију школовао и изразио у ликовној уметности.<sup>3</sup> Стога би једну од темељних особености његовог многостраног стваралаштва, присутну пре свега у филмским и књижевним делима – снажно усмерење ка прожимању различитих медија употребом изражајних средстава

<sup>1</sup> Сам Павловић се осврнуо на овакву ситуацију у једном од разговора на уметничке теме "Ако је један писац и редитељ, он се данас третира као двострука личност." (Pavlović 1990: 15)

<sup>2</sup> Праћена општим напретком теоријско-методолошке апаратуре прикладне за интермедиијална и интердисциплинарна компаративна истраживања различитих уметности.

<sup>3</sup> Павловић је студирао декоративно сликарство на Академији примењених уметности у Београду. Након што се у потпуности окренуо филмском и књижевном стваралаштву, спорадично је објављивао ликовне радове, настале у раздобљу између 1950. и 1956. године, као прилоге својим делима. Сликарство ипак остаје битан део његовог надахнућа – по речима самог Павловића, уколико се „може говорити о страсти према сликарству и о континуитету те страсти, ја је празним преко свог филмског рада." (Pavlović 1990: 234)

разноврсних уметности, праћену настојањем да се обухвати што шири распон испољавања човековог бивствовања, требало потражити још у најранијем раздобљу, у младалачким ликовним покушајима.

\*\*\*

У већ објављеним или мање познатим цртежима и скицама насталим половином шесте деценије прошлог века, који су систематизовани прегледом и пописом заоставштине, и, почев од 2018. године, показани јавности у низу изложби (у Институту за књижевност и уметност у Београду, библиотеци „Милутин Бојић” у Београду, Културној станици Свилара у Новом Саду, музеју у Пријепољу), пропраћених одговарајућом студијом (Бојић 2018), налазе се и радови који указују на тежњу спајања визуелног и текстуалног.<sup>4</sup> Најједноставнији случајеви укључивања текста у ликовну композицију који се запајају код раног ликовног Павловића јесу уметање „комада живота” у структуру уметничког дела – цртежи кафане или железничке станице, примера ради, садрже и одговарајуће натписе „BUFFET” (Илустрација 1) или пак „ЧЕКАОНИЦА III КЛ.” (Илустрација 2) – по правилу у изокренутој перспективи, будући да се, исписани на стаклу, приказују изнутра, како их запажа сликар односно посматрач.<sup>5</sup> Павловић у бројним остварењима из тог времена укључује и паратекст – потпис и наслов, каткад и опширан: на цртежу у боји са наглашеним црвеним потезима, који представља торзо људске фигуре у апстрахованом и деформисаном стању, са доминантном главом која пре наликује на лобању, наслов је проширен до нивоа описа / упутства за посматрање, који садржи и сигнал о телесном стању приказаног лика: „Veliki dirigent 27 april 1955 temperatura 39 C”. (Илустрација 4)

<sup>4</sup> Наведени део опуса уочен је и сврстан међу покушаје у којима млади уметник истражује изражајне могућности коришћених средстава: „Међу радовима које смо назвали експерименталним налази се неколико где Павловић укључује руком исписан нечитак текст, који је можда и без смисла, у ликовну композицију”. И даље: „Сликар Павловић” је „свакако био заинтересован за то да повеже слику и текст” – повремено у остварењима која „приказују сцене градског живота помаља исписани назив бифеа или чекаонице. Ово се посебно читује у неким његовим ранијим радовима којима се више пута враћао а који представљају директну илустрацију стиха Војислава Илића ‘Чуј како јауче ветар.’”. Зоја Божић, „Ликовни живот Живојина Жике Павловића”, у овом зборнику.

<sup>5</sup> При томе се употреба натписа јавља два пута, у црно-белом извођењу (туш) и варијанти у боји (туш и акварел), уз једно, семантички битно обележено, одступање. У колор варијанти мотива хармоникаша у бифеу натпис се сада приказује са грешком – са у погрешном смеру окренути почетним латиничним словом „В” (Илустрација 3) – која додатно појачава сигнал о друштвеној припадности окружења. Показаће се да ће грешка, хотимична или нехотична, у неколико наврата играти важну улогу у Павловићевом потоњем филмском и књижевном обликовању.



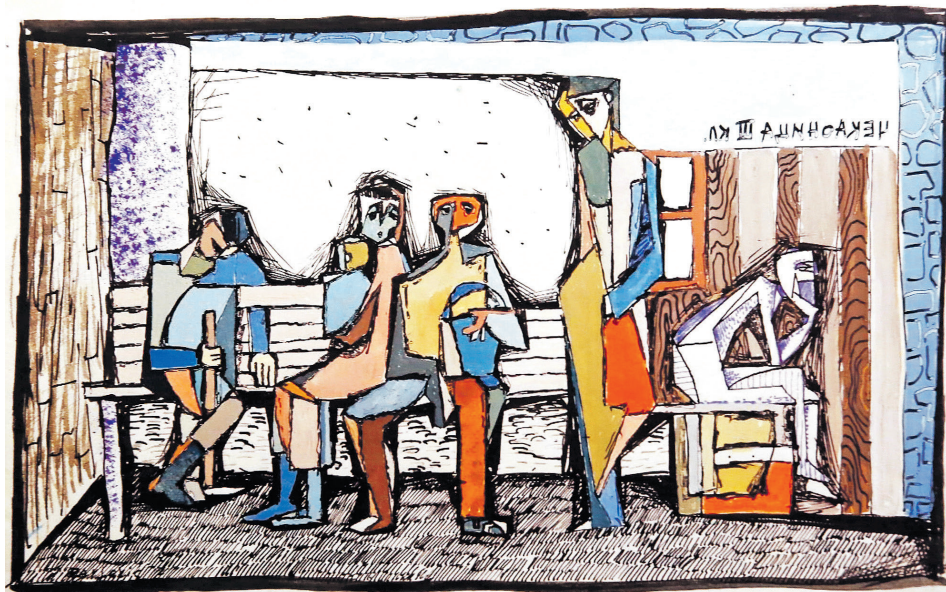
Илустрација 1.



Илустрација 3



Илустрација 4.



Илустрација 2.

У развијенијим примерима укључивања текстуалног у ликовно, међутим, показује се да, иако сразмерно нечитак, текст у ликовним остварењима Живојина Павловића ипак није и без смисла. У позадини апстрактне химеричне вишебојне фигурације, на издвојеној ликовној површини нанетој преко рукописне позадине у једном од Павловићевих радова, назире се српски латинични текст „Lakše je denaturisati plutonijum nego za o duh čoveka Ajnštajn“ (Илустрација 5), који заправо садржи мисао



Илустрација 5.

чувеног физичара.<sup>6</sup> Написан без знакова интерпункције и поновљен много пута, почињући у пола речи на врху странице („ше је“) и завршавајући се пре краја на дну („човека“) овај прилагођени физичарев исказ чини неку врсту непрекинуте траке / површине на папиру, од подлоге издвојеном нацртаним оквиром. Ликовни део, и сâм истакнут оквиром, представља изобличену и претећу геометризовану, гуштеролико-птицолику фигуру – са једном руком налик на канцу, другом на крило – која, могуће је, оличава поменути зао дух.

Сложенији облик интертекстуалног / интермедијалног цитата, сада укључујући и уметничке стихове, среће се у три рада са посебним местом у Павловићевој ликовној заоставштини. (Илустрација 6-8) Реч је о остварењима која садрже двостих ”Чуј, како јауче ветар кроз пусте пољане наше, / И густе слојеве магле у влажни ваља до...”; за разлику до Ајнштајнове мисли, интертекстуални уметак у овом случају дат без непосредног упућивања на аутора или извор. Преузет са почетка песме Војислава Илића ”У позну јесен” (1889), наведени двостих код Павловића, даље, није пренесен онако како је написан у изворнику већ је, као и Ајнштајнов исказ, прилагођен односно употребљен без (изворно садржаних) знакова интерпункције.

Осим у првом примеру, у коме је двостих преломљен у четири полустиха, верзалом, у остала два случаја Павловић преноси – такође великим словима и без интерпункцијских знакова – само први стих



Илустрација 6–8.

<sup>6</sup> Она чини део ширег исказа, у који у оригиналу гласи: “The real problem is in the hearts and minds of men. It is not a problem of physics but of ethics. It is easier to denature plutonium than to denature the evil from the spirit of man.” (Einstein 1946: 44)

Илићеве песме, једном преломљен у два, други пут у три реда, на тај начин у потпуности мењајући / нарушавајући његов изворни графички облик односно ритам. Поступак преобликовања / варирања, наглашено присутан у овом примеру, уочљив је у раним ликовним радовима како на свим нивоима обликовања уметничке грађе тако и у техници израде. У наведеном случају, први од радова са Илићевим стиховима урађен је оловком на папиру, потоња два тушем на папиру; у првом раду, даље, стихови су обележени графичким средствима (тродимензионално издвојени оквиром, на /налепљеној/ позадини другачије боје и текстуре) одељени односно јасно означени као уметнути текстуални слој / област, док у друга два, иако такође издвојени црном позадином / оквиром), остају у дводимензионалној ликовној равни.

Одговор на питање да ли ће се описани Павловићев радови који укључују Илићеве стихове одредити као непосредне илустрације – мале уметничке вежбе, вињете асоцијативне врсте на стихове важног националног песника, или, пак, као оригинална хибридна остварења у којима се текст и слика не само пригодно додирују већ и значењски преплићу и коначно прожимају у нераскидиву семантичку целину више организационе сложености, мора се потражити у разматрању природе преузетих текстуалних предлогака. Илићева песма „У позну јесен” садржи мотиве који је сврставају у скупину тзв. сеоских песама обично истицаних као пример за песниково описно, реалистичко (натуралистичко) поетско обликовање, додуше сетнијег, меланхоличног регистра. (Елез 2020: 93) Са друге стране, у њеном је лирском свету очигледно присутна субјективизација, праћена антропоморфизацијом природних, стихијских сила, сједињених у мрачној, готово претећој, атмосфери која се пробија кроз песнички свет и делује на лирски субјект. (Јовић 2020а: 72)<sup>7</sup> Чини се да је Павловић добро осетио управо ову црту у Илићевим стиховима и пренео је и разрадио у сопственом ликовном доприносу: у првом раду наслућује се да нацртано небеско тело (сунце или месец, у зависности од тога да ли се апокалиптични пејзаж интерпретира као дневни или ноћни) заправо представља око персонификованог ветра, са облацима на небу налик на веће и боре (претећег) лица. Други рад садржи људски

<sup>7</sup> Војислав Илић "У позну јесен": "Чуј, како јауче ветар кроз пуне пољане наше, / И густе слојеве магле у влажни ваља до... / Са криком узлеће гавран и кружи над мојом главом, / Мутно је небо сво. // Фркће окисо коњиц и журно у село граби, / И већ пред собом видим убог и стари дом: / На прагу старица стоји и мокру живину ваби, / И с репом косматим својим огроман зељов с њом / А ветар суморно звижди кроз црна и пуста поља, / И густе слојеве магле у влажни ваља до... / Са криком узлеће гавран и кружи над мојом главом, / Мутно је небо сво." (Илић 1971: 165)

лик, који, по свему судећи, представља појединца ужаснутог природним силама и обузетог метафизичком језом – или (мање вероватно) антропоморфизовану стихију. На трећем цртежу, на левој страни, назире се очовечени лик косматог ветра-старца. Поред (делова) људских фигура и лица, на све три цртежа присутно је голо, црно дрвеће изобличених грана, на првом и последњем и рушевине појединачних грађевина или нечега што би могло бити гробље.

Отвореност према тумачењима сличне врсте, са непрестаним значењским колебањем / напетостју између састојака разноврсних медија уз вишеструко враћање мотиву другачијим решењима, изведеним различитим техникама, несумњиво упућује да је млади ликовни уметник посебно држао до налажења праве – или макар: нове – форме за мултимедијално хибридно испољавање / уобличавање дубоког значења Илићевих стихова.<sup>8</sup> Наведене итерације стога превазилазе покушаје једноставног илустровања суморног сеоског пејзажа и меланхоличног расположења појединца у њему, и представљају настојање да се захвате шира значења Илићеве позне поетике, чак и она која нису садржана у изворним стиховима.

Такође, наведени примери прожимања ликовног и текстуалног (књижевног) бацају занимљиво светло на питање (двоструког) односа Павловићевог поступка / дела и традиције / културе: интертекстуални сигнали са једне стране спадају у област "ниских" локалних животних и друштвених области (хармоникаши у биртији у којој је страни натпис исписан погрешно), са друге су, пак, усмерени на истакнуте личности односно на врхунска остварења из домаће или светске културне, уметничке и научне баштине (велики диригент, Војислав Илић, Ајнштајн). Такође, у Павловићевим ликовним остварењима, поред готово натуралистичког обликовања јасно се уочава и стремљење ка приказивању стања појачаног психофизичког набоја – повишене телесне температуре / болести, метафизичког ужаса, као и ка проширењу реалности примесама гротескно-фантастичног / надреалног.

---

<sup>8</sup> Одлука да деценијама потом представи своје радове широј публици – пре свега својим читаоцима, додатно сведочи о томе да је Павловић неке своје ликовне радове, иако младалачке, сматрао вредним; самим тим, појачава се и потреба њиховог проучавања и шире контекстуализације. Отвореност према тумачењима сличне врсте, са непрестаним значењским колебањем / напетостју између састојака разноврсних медија уз вишеструко враћање мотиву другачијим решењима, изведеним различитим техникама, несумњиво упућује да је млади ликовни уметник посебно држао до налажења праве – или макар: нове – форме за мултимедијално хибридно испољавање / уобличавање дубоког значења Илићевих стихова.

\*\*\*

Увек, кад год бих упао у неку ситуацију која је по нечему слична са садржином књига које сам некада слагао, ја их се сетим тако снажно да су ми за тренутак ишчезавале границе између збиље и прочитаних редова. Одједном као да сам улазио у свет саткан од фантастичних нити, свет необично сличан са догађајима из самог живота, па ипак друкчији, нестварних и расточених обриса. (Павловић 1971: 21)

У историји српске књижевности, Павловићево је прозно дело – генерацијски, стилски и поетички – недвосмислено одређено као проза "новог типа", превасходно окренута конкретної стварности, садржаној у препознатљивости историјских и географских оквира приче. У том светлу, код Павловића се запажа занимање за регионалну тематику, за карактеристичну фабулу и локалну анегдоту, за свет друштвене периферије и подземља, за ружно и ниско. Корени те „стварносне прозе“, „прозе новог стила“ или „обновљеног реализма“, како се она у критици назива, налазе се већ код одређеног броја писаца 50-их година, посебно код М. Булатовића, донекле код А. Исаковића. Уз Слободана Селенића (1933) и Владимира Стојшина (1935), и Живојин Павловић (1933) се означава као аутор који одбацује сваку артифицијелност, настојећи да што верније изрази грубу стварност живота. (Деретић 1987: 163)<sup>9</sup> Став о Павловићевом огољеном и сировом реализму задржаће се и у већини каснијих критич(арс)ких и интерпретативних приступа.<sup>10</sup>

У Павловићевој се прози, међутим, од самих почетака, кроз обрисе визуелног, чулно опажљивог, (нео)натуралистичког наративног доживљавања и уобличавања књижевног света, непрестано и све јаче пробија својеврсна онтолошка иронија, осећање раскола између привидног

<sup>9</sup> Набројани припадници књижевног поколења „новостилиста“ настоје „не само да пруже верну слику савременог живота него и да ту слику пронађу у облицима живог говора, који најчешће наглашено одударају од нормираног књижевног језика, и допринос израдањих обухватних поетских симбола.“ (Исто) Деретић овде мења изворну формулацију о Павловићу: "познатији као филмски редитељ него као приповедач" (Деретић 1983: 636) у „познат не само као приповедач и романописац него и као један од најбољих југословенских синеаста" (Деретић 1987: 163) у *Крајњој историји српске књижевности*.

<sup>10</sup> „Неповерљив према модернистичким релативизацијама самог приповедног чина, сумњичав према настојању да се приповеда на начин супротан традицији, а дословно идиосинкрastiчки одређен према наступајућим, радикалним постмодернистичким експериментима сродне провенијенције, Живојин Павловић је од прве до последње књиге остао веран проточном наративном излагању просторно и временски јасно оцртаних збивања у којима ће, или неће, већ од случаја до случаја, доћи до промене психоструктуре ликова и бити исприповедан њихов живот од рођења до смрти.“ Пантић, Михајло "Кривудава река – прва књига Живојина Павловића" (у овом зборнику).



и истинског, намере и остварења, праксе и идеје, живота и идеологије. Током времена, непосредно дата стварност допуњава се и обогаћује дубљим слојевима реалности, на први поглед неприметним, откривајући логику света која је све само не натуралистичка и реалистичка. Такав приступ нужно доводи и до излета – додуше, не често заступљених – у област фантастичног, оличеног пре свега у роману *Каин и Авељ*, приповести о удвојеном јунаку злехуде судбине. Осим по теми, овај Павловићев роман је посебан у односу на друга његова прозна дела и на основу настанка односно књижевног облика – Павловић га је написао на темељу (сценарија) свог дугометражног играног филма *Нейријашељ* (1965) и објавио шест година након приказивања, 1971;<sup>11</sup> петнаестак година касније, 1986, још једном ће се вратити језичком уобличавању основне приче, стилски изменивши и преименовавши ново издање романа према изворном филмском предлошку. Будући да сâм филм представља слободну адаптацију *Двојника* Достојевског,<sup>12</sup> те да и у филмском и у језичком медију Павловић осим књижевне врло прецизно – експлицитно или имплицитно – призива и нарочито кинематографско искуство,<sup>13</sup> као што у романима

<sup>11</sup> Оваква појава подудара се са тадашњим кретањима у европској култури, у којој се шездесетих година прошлог века јавља низ стваралаца који су истовремено и сценаристи и режисери и писци. Сценарији Алена Роб-Гријеа и Маргерит Дирас, потом Ингмара Бергмана, Луја Мала, Ерика Ромера и Франсоа Трифоа, припадају послератном таласу кино-писања; остварена дела се, при томе, битно разликују по суштини, у зависности од тога да ли је реч о писцима синеастима или синеастима писцима. (Јовић 2020б) Павловић и његови саговорници су свесни тих кретања, судећи по разговору поводом вишестраности савремених им редитеља: "Овде је реч, заправо, о интермедијалној режији. Сада имате ту појаву да редитељ, рецимо, режисери као што је Бергман, као што је Вајда, у нас Боро Драшковић, стално пулсирају између појединих уметничких медија. Ти људи се, на неки начин, једнако остварују и у позоришту и на филму, на филмском екрану и на телевизијском електронском екрану, и у неким другим облицима књижевног стваралаштва." (Pavlović 1990: 15)

<sup>12</sup> У шпици филма је назначено да је сценарио по мотивима новеле *Двојник* написао Живојин Павловић, док је дијалоге прилагодио Бора Ћосић. Сам Павловић у „Пишчевој напомени“ у другом издању романа упућује на генезу филма, потом и књижевног пандана, дајући годишта настанка дела: „Овај роман, под насловом *Каин и Авељ*, настао је 1969. године према сценарију за играни филм *Нейријашељ* који је снимљен 1964. године. Сада, прерађен и допуњен, објављује се под насловом *Нейријашељ*.” (Pavlović 1986: 203)

<sup>13</sup> Главни јунаци најранијих кинематографских остварења с већим претензијама и уметничким дOMETИМА, филмова *Друџи* (*Der Andere*, 1913) Макса Мака и *Прашки студент* (*Der Student von Prag*, 1913) Стелана Ријеа – који је код Павловића непосредно уведен у верзијама обраде *Двојника* и на платну и на папиру – јасно указују на везу теме *doppelgänger*-а и кинематографије. Јунаци ових филмова се удвајају, при чему је у првом случају реч о шизофреном подвајању личности а у другом о фантастичном материјализованом другом ја. У оба случаја двојник представља наличје јунака, супротстављен му је и склон проблематичном или криминалном понашању; прва се прича срећно расплиће у

свесно користи традицију својеврсног „кинематографског писања”,<sup>14</sup> реч је о примеру вишеструког преображавања књижевности у филм, филма у књижевност и књижевности у књижевност.<sup>15</sup> Разматрање уметничког поступка у романима *Каин и Авел* и *Нейријашељ* стога је нераскидиво повезано са анализом њиховог филмског претходника и парњака, при чему ће се, управо због специфичности уметничког света односно посебности и хибридности облика, нужно укључити и одређене описане особености ликовног поступка.

Темељна разлика филмског и књижевног обликовања приче о удвојеном графичком раднику Слободану Антићу лежи како у начину моделовања уметничке стварности тако и у тачки гледишта – фантастична прича у Павловићевом филму није праћена гротескним визуелним изобличавањем кадрова, њиховом изразитом субјективизацијом нити учесталим ”пробијањима” над-реалности која би указивала на несигурни онтолошки статус онога што се приказује гледаоцима.<sup>16</sup> У филмском

---

помирењу и поновном сједињењу личности; код Ријеа, међутим, непријатељски настројени двојник доводи јунака до коначне пропасти.

<sup>14</sup> Као редак случај преношења кинематографске потке у књижевну форму, и обрнуто (у то време, поготово у нашој средини), и, још ређе, као такво дело аутора који је истовремено и режисер и писац, Павловићево (двоструко) романескно остварење представља једну од кључних тачака у разматрању феномена одсликавања, прожимања и пресликавања књижевног и филмског медија у српској књижевности друге половине XX века, која се протеже до (наше) међуратне авангарде. (Види више у Јовић 2020б)

<sup>15</sup> *Прашки стиудент* је у многоме парадигматичан, будући да су након верзије Стелана Ријеа из 1913. у следећих двадесетак и више година снимљене две нове – Хенрика Галена 1926. године и, звучна, Артура Робинсона, 1935. Кинематографски предлогак је 1930. године добио и своја књижевна обличја у истоименој књизи *Прашки стиудент*, „по филму” – прозно, *Прашки стиудент*, новела др Леонарда Лангхајнриха-Антоса и музичко-драмско, „Драмска песма за музику” Хајнриха Нерена. Сценариста оригиналног филма, Ханс Хајнц Еверс, написао је предговор за књигу, изневши занимљива опажања везана за преображаје исте тематике из једне у другу форму различитих уметности. Еверс заступа став о јединственом прожимању садржине и облика у оквирима исте уметности / жанра, и, премда у потпуности не одбацује адаптације и трансмедијалне прераде, сам не жели да се упусти у преобликовања сопствених дела такве врсте будући да, као аутор, није спреман на радикалне резове који су при томе неопходни. (Ewers 1930: 7-8)

<sup>16</sup> *Нейријашељ* спада у раздобље Павловићевог филмског стваралаштва које се у филмској критици доживљава као на неки начин везано „за образце надреалистичког филма” (Pavlović 1990: 107); у самом филму се препознаје приступ који одговара ”анархичној визуализацији”, захваљујући наглашеном присуству секвенци сниманих из руке; такве особености у крајњој линији не мењају утисак о томе да *Нейријашељ* поседује „чврсту наративну структуру” и избегава наглашавање фантастичне „форме”. Превласт форме над садржином у кинематографији, по мишљењу самог Павловића, има краткотрајно естетско дејство – на дуже стазе, „формалистичан” филм не преживљава и постаје негледљив. (Pavlović 1990: 72)

Нейријашељу објективизација двојника у највећој мери остаје без наглашене психопатолошке или натприродне мотивације, при чему је нагласак пре свега стављен на несналажење крајње правдољубивог јунака Антића у новом времену, обележеном све проблематичнијим друштвено-политичким и моралним окружењем.<sup>17</sup> Како се у филму Антић не јавља као гласовни приповедач, видљив нити невидљив, о његовом унутрашњем животу гледалац стиче представу пре свега на основу поступака и исказа датих кроз "објективне" кадрове а не захваљујући непосредном увиду у ток свести и осећања; у складу са тим, у великој мери изостаје и прожимање унутрашње и спољашње стварности односно пројекција јунаковог душевног стања на опажање односно представљање спољашњег света.<sup>18</sup>

У романима је, међутим, моделовање уметничког света утемељено на субјективној основи – сâм Антић у првом лицу излаже свој усуд, при чему приповест добија додатну (фантастичну) димензију смисла последњим поглављем, у коме се испоставља да је све исприповедано заправо исповест мртвог човека. Антић гине пред крај романа,<sup>19</sup> но, смрћу нити губи (само)свест нити прекида причу; у завршним одељцима описује обдукцију сопственог леша и размишља о његовој даљој судбини, чиме се фантастичност приче о двојнику, како у односу на филмску верзију тако и на традиционалне предлошке, подиже на (још) виши степен.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Иако у обради теме двојника код Достојевског битну новину у односу на традицију представља отуђена средина велеграда (Fordeger 1999: 110-111), тежиште његовог приступа види се у унутрашњем свету јунака, при чему опис „лудила, хистерије и стрепње /.../ у лику Гољадкина показује да мање пажње посвећује друштвеним и религиозним питањима него психолошкој проблематици. Његов нови увид у психологију покреће питање шире естетике у којој се налази 'Двојник'. Нагласак је на Фројдовској психоанализи и несвесном." (Zvedeniuk 2012: 124).

<sup>18</sup> Ретки изузетак чини прво јављање двојника у 17. минуту филма, приликом ноћне шетње Антића београдским улицама. У полумраку неког улаза Антић зачује глас који му саопштава да је глуп и да се ствари раде другачије, говори му да шапне Мрђану да га запосли и најављује да ће се тиме средити „куплерај у предузећу“; након што запањен упита „Ко си ти?“, светло се пали и Антић се суочава са сопственим одразом у огледалу. У *Каину и Авелу* јављање непознатог гласа је померено на сам почетак, Антићевим присећањем на неодређени смех при истовару ролни рото-папира.

<sup>19</sup> У целулоидној верзији приче Антића убија двојник на гробљу на брду (убиство није приказано већ је дочарано затамњењем екрана и јунаковим самртним криком у позadini); у романима Антић гине искачући из возила у покрету.

<sup>20</sup> Пре него у књижевној традицији грађења приче кроз "мртвог приповедача" (у првом лицу), преседан или узор за овакво решење у Павловићевим романима можда би требало потражити у филму Билија Вајлдера *Булевар Сумрака* (1950). Вајлдерово дело првобитно почиње дугом сценом одвожења леша главног јунака, неуспелог сценаристе Цозефа Гилиса, у мртвачницу у којој, након што су му привезали картицу за ножни палац, отпочиње разговор са другим мртвацима о разлозима њихове смрти. Уводна секвенца је

Обликовање радње оба романа утемељено је у два плана Антићевог исказа – први је везан за његов унутрашњи емоционални и мисаони свет, други за опажања спољашње стварности, од различитих јавних, радних и приватних окружења везаних за службенике и руководство штампарије *Juitorres* до сиромашних београдских предграђа на обалама Саве.<sup>21</sup> Напоредни се токови у тексту преплићу и прожимају, при чему неретко до изражаја долази Павловићева склоност ка натуралистичким потезима и осамостаљеним прозним сликама (Јеремић 2009: 103). У њима се неретко јављају поступци уочени у ликовним примерима, где окружење добија антропоморфизоване, по правилу претеће, црте – Антића тако непрестано прате олујни облаци, киша и грмљавина док простор поприма облик и функције (делова) лица: „по цевима ваздух загрца дугим уздасима... а град је пузао преко поља, црн и затворен димом. Пробуражен асфалтним копљем, расклапао је ружне зубе мумлајући као звер... с оне стране дворишта река мљацка огромним уснама... свуда околу лелуја се поспана трска, шуми рогоз и дахће сунце са неба нагризајући напорно другу половину дана” (Павловић 1971: 10; 40; 118; 170). Наткрили ме капија са славолуком од кованог гвожђа; бела, праскава, сунцем заошијана стаза довуче аутомобил до виле. Изгледала је претећи, нема, огрнута зеленим плаштом густих пузавица. Под високим кровом прозори беху затворени; пиљили су у мене мутно, као слепци. (Исто: 70) „котларница је дахтала сненим дахом/.../, а из зграде, као из утробе брода, мумлала је ротација.” (Исто: 147-148)

Оно што је у ликовним остварењима наглашено изражено при приказивању околиша, односно људских фигура, сада је пренесено и у саме језичке елементе, кроз непосредно поређење прстију са канцама („прстима, као канцама, вешам се о његов сако” Pavlović 1986: 179) које ће добити облик метафоричног сажимања („под њеним маникираним канцама прашти писаћа машина” Павловић 1971: 206) и глаголске неологизме – „(с)канцати”, везане за растиње („трње се канцало за докторове ногавице” Исто: 37) или, пак, за људе („Сканца ми се за раме” Исто: 60; „једном руком канца се о довратак” Исто: 210) на крају и за персонификоване апстракције („као да му се сама смрт сканцала око струка” Исто: 211).

---

на пробним приказивањима оцењена као исувише морбидна и, наместо ње, Гилисов глас отпочиње своју посмртну причу у позадини, док на екрану његово плута у базену старе виле у холивудском Булевару сумрака. (Wilder 1999: xii)

<sup>21</sup> На тај начин Павловић остварује својеврсно „филмско”, непосредно описивање, богато натуралистичким детаљима (Popnovakov, 1972: 25).

\*\*\*

Осим у моделовању света, сличност са стваралачким поступком примећеним у раном ликовном обликовању уочава се и у начину укључивања интермедијалних и интертекстуалних цитата у различите конкретизације приче о двојнику. Као и у ликовним примерима, и у кинематографском и у прозним Павловићевим делима уочава се варијација унесених, семантички обележених сигнала – филм *Нейријашељ* се отвара наводом – строфом и стиховима Риста Ратковића,<sup>22</sup> који су, по већ примећеном Павловићевом маниру, измењени у односу на изворне у интерпункцији и у прелому, тако да се у кинематографској и у романескним верзијама срећу три решења навођења, сва три другачија од оригинала. Слично је и са "исечком стварности", новинским огласом за пројекцију *Прашкој сџу-денџа* у *Јуџословенској киношџеци*, који Павловић умеће у свим верзијама приче о двојнику. Конкретни интермедијални цитат из филма – снимак новинског огласа – пролази кроз ауторску прераду у књигама, где је дат у измењеном, ремедијализованом виду. У *Каину и Авељу*, он оквиром и преломом подражава новински облик, но, за разлику од латиничног оригинала из филма, исписан је ћирилицом у складу са основним писмом романа и обогаћен додатним семантичким обележјем, назнаком да је из *Вечерњих новостџи*; поред писма, измењен је и текст огласа – промењено је време извођења пројекције, другачији је редослед навођења режисера и глумаца; потом, као уводничар наведен је Душан Стојановић наместо Владимира Петрића. Оглас је присутан и у другој верзији романа, сада изнова као сликовни уметак – фототипски пренесен из *Каина и Авеља*. Сходно томе, у основном латиничном тексту *Нейријашеља* он остаје на ћирилици, неизмењеног садржаја.<sup>23</sup> Изокренути натписи у ликовним примерима, као последица тачке посматрања аутора / посматрача, у романима

<sup>22</sup> Почетним стиховима песме „Неко” („Погледах боље око себе: / Тишина осамљена рухо ми додирује. / И страх ме обузе од себе: / Кроза ме као да неко други провирује.”). Уметање мота није својствено само фантастичним Павловићевим остварењима са темом другог ја и удвајањем стварности већ се сусреће и у (филмским) делима коренито различитог односа према реалности – примера ради, стих немачког песника и драмског писца Волфганга Борхерта узет је за наслов Павловићевог црноталасног филма „Кад будем мртав и бео” (прва строфа песме је, у слободном препеву Ивана Ивањија, наведена након уводне шпице); Павловић се такође служи и уметањем звучних „интертекстова” – у „једној сцени *Буђења џацова* чује се песма Булата Окуцаве коју је на гитари одсвирао Леонид Шејка, док у филму *Кад будем мртав и бео* на приредби у касарни војник рецитиује песму „Верујем” Десанке Максимовић („Моја земља пропасти неће...”). (Петровић 2021: 27).

<sup>23</sup> Оглас се јавља и као сигнал нестабилне (перцепције) реалности, када га Антић не налази на месту где би требало да буде (односно – где он сматра да би требало да буде), и наместо њега налази забавна упутства за даме „КАД СТЕ НА ПЛАЖИ”. (Павловић 1971: 81)

добијају пандан кроз навођење обрнуто одштампаног непознатог одломка на тему социјализма (који изворно припада тексту *Воље за моћ* Фридриха Ничеа), у *Нейријашељу* додатно праћеног својеврсном ауторовом фуснотом – упутством за одгонетање: „Читај у огледалу”. (Pavlović 1986: 160)<sup>24</sup>

Језички медиј и форма романа дозвољавају Павловићу да повећа број и обим навода у односу на кинематографску верзију, и да при томе не једном промени њихову природу – примера ради, док се у филму на дело Достојевског упућује само његовом насловном страном, кратким кадром у коме Антић чита *Двојника*, у романима се умећу опширни одломци из књиге, сада без упућивања на извор. Филмски инсерт *Прашкот сџугенџа* је у романима проширен исцрпним препричавањем самог дела, заједно са пренесеним дијалозима са натписа из немог филма; за разлику од филмске усмерености на однос према одразу-двојнику јунака Балдуина и на његов трагични крај, у тексту се умећу и подробни описи Балдуинове личности и начина живота, неостварене љубавне везе са бароницом и двобоја са бароничиним вереником.

Приметан је и већи број измена различитог обима – брошура коју Антић слаже и жељно ишчекује у филму носи наслов *Штампа у револуцији*; у романима, она постаје *Два морала*. Кратки инцидент у припреми, када Антић око 54. минута филма, баца слог и разбија матрицу („Зар је то *Штампа у револуцији*? Не ради се то тако. То је *Народни кувар!*”) у романима је промењен, разрађен и проширен интермедијалним наводима.<sup>25</sup> Наместо помињања куvara, у обе верзије Павловићевога прозног остварења уведен је опширан прзначени, снажно културно обележени, интертекстуални цитат – преузимање у целини авангардног остварења *Вампир*, једног од првих „романа у цртежима” у нас, који, поред текста, садржи и низ карикатуралних илустрација у делимичној вези са основним сижеем.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Опет, када читалац тако и учини, показује се да је текст осим по усправној оси заокренут и по водоравној, тако да се у огледалу показује наглавачке.

<sup>25</sup> Са друге стране, из романа је изостављена дугачка филмска епизода радничког састанка метера и слагача „Југопреса” (9-13. минута) у којој Антић без длаке на језику износи низ примедба о ненаменском трошењу новца, одриче се стипендије те упозорава на морални пад радне етике.

<sup>26</sup> Нејасног ауторства, *Вампир* који се у (не сасвим поузданим) присећањима Монија де Булија одређује као у *Пушевима* објављено дело „једног загребачког културног младог човека који се звао Фелер” (*Вампир* је заправо штампан у *Сведочанствима*, највероватније као заједничка мистификација уредника и сарадника часописа), и обликом и садржином одговара основном духу Павловићевог приступа, будући да је, као „веома духовита пародија лудила, кратак и сугестиван ‘роман’”, наводно сачињен у лудници. (Де Були: 130)

Изазвана преправкама не сасвим јасног порекла и мотивације, у бројним прерадама различитих елемената у романима се јавља и својеврсна „грешка у умножавању” која доводи до недоумица при читању и тумачењу. Тако се почетно указивање на ситуацију из романа Трумана Капотиа *Харфа траве* (*The Grass Harp*)<sup>27</sup> у *Каину и Авељу* у каснијем тексту претвара у погрешно навођење Капотиевог текста као одломка из збирке песама Волта Витмана *Влаши траве*;<sup>28</sup> грешка одлази корак даље у *Непријатељу*, где се сада у оба случаја упућује на Витманово дело.<sup>29</sup>

Сложено преплитање више равни књижевне стварности које за последицу има и вишеструко изобличавање текстуалног – као у кривим огледалима – кроз двојникове грешке у словослагању које Антић узалудно покушава да исправи, односно кроз нетачно упућивање на књижевне изворе – допуњено је и коначним „пробијањем” непредвидиве животне стварности у текст. Она се, не без одређене ноте ироније, умешала у издање *Непријатеља*, где је из књиге (макар само у „Просветином” издању из 1986. године) изостао табак романа (на четири места по две странице: 66-67; 70-71; 74-75; 78-79). На тај се начин ауторско поигравање и искривљавање основног текста и уметнутих цитатних одломака у роману пренело и на коначни физички изглед издања, и на непланирану нарушеност текста односно приповедања.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> „Опрао сам руке над тучаним сливником, а затим мокрио ослушкујући тутањ машина иза зидова. Млаз сам управио на ковитлац винки као што је то чинио Рили Хендерсон са црвеним мравима у Харфи траве. Била је то књига коју сам завршио непосредно пре него што су ми поверили слог Два морала.” (Павловић 1971: 10)

<sup>28</sup> „Истовремено сам се присетио Рилија Хендерсона из *Влаши траве*” (Исто: 54)

<sup>29</sup> „Руке перем над тучаним сливником, затим мокрим ослушкујући иза зидова тутањ штампарских машина. Млаз управљам на ковитлац винки, као што је то чинио Рили Хендерсон с црвеним мравима у Влатима траве. Била је то књига коју сам завршио непосредно пре но што су ми поверили слог Два морала.” (Pavlović 1986: 10) И: „Истовремено присећам се Рилија Хендерсона из *Влаши траве*”. (Исто: 49) Овде се поставља питање је да ли је у *Каину и Авељу* дошло до нехотичне промене наслова по звучној асоцијацији, што је у *Непријатељу* сравњено даљим проширивањем грешке, или је, пак, погрешно пренасловљавање заправо био део ауторове стратегије, како би се, кроз непоузданост лика приповедача, додатно продубила Антићев карактеризација.

<sup>30</sup> Унеколико другачији случај утицаја животне стварности на обликовање уметничког света забележен је у Павловићевој кинематографији. Анегдотално, ограничене музикалне способности Драгана Николића, откривене тек током снимања филма *Каг будем мршав и бео*, утицале су на корениту промену сценарија, карактеризације лика и развртка радње. „Чувена је она анегдота када сам преварио редитеља Жики Павловића рекавши му како знам да певам. Чињеница је да ме је пред снимање питао да ли знам да певам и ја сам потврдно одговорио. На снимању се испоставило супротно. Међутим, није ни господин Павловић био толико наиван. Да је њему певање било толико значајно више би на томе инсистирао” („Zaboravljeni intervju ” 2016)

\*\*\*

Живојин Павловић је тему двојника обрадио кроз сложене вишеструке адаптације,<sup>31</sup> као и у ранијим ликовним покушајима, и у развијању приче о удвајању и на микро- и на макро-плану непрестано је тражио нову, погоднију форму за своју стваралачку визију, при томе у различитим медијима мењајући претпоставке обликоване уметничке стварности и семантику основног сижера.<sup>32</sup> Тако је у филму, пошавши од дела Достојевског, и поред фантастичне потке и наглашених померених душевних стања јунака у премиси, нагласак ставио пре свега на актуелни тренутак друштвене стварности, док је у књижевним верзијама дао дубљи увид у унутрашњи живот главног лика и, повећаним степеном употребе разноврсних, понекад и веома обимних, интертекстуалних и

<sup>31</sup> Павловићев приступ је у знатној мери саобразан са тумачењем адаптација као „продужених, планираних и најављених посета претходним уметничким делима” (Hutcheon 2006: xiv), са намером да се искористе све сличности и разлике изражајних/обликовних могућности исте наративне потке у различитим медијима; при томе до изражаја долазе различити елементи попут „гlediшта, унутрашњости / спољашњости, времена, ироније, двосмислености, метафора и симбола, и тишине и изостанка”. (Исто). Са становишта транс- и ре-медијације, уколико је филм *Нейријашељ* (слободна) адаптација *Двојника* и померање са јунакове унутрашње стварности на спољашње окружење, Павловићев романи представљају адаптације адаптације, при чему је *Каин и Авел* са једне стране ауто-адаптација, са друге, пак, контра-адаптација – повратак изворном, књижевном, медију и значењу из кога је основна прича и проистекла.

<sup>32</sup> Павловићева непрестана потрага за одговарајућим обликом заснована је и на поетичким и на психолошким разлозима. И поред истицања битне сродности стварања у филмској и књижевној уметности (филм као визуелни роман; нема претеране разлике у томе да ли је предлог за филм сценарио или књига присутност режије као преобраћања хаоса у фиктивни космос, у свим уметностима (Pavlović 1990: 3-4), Павловић наглашава различитост њихове способности захватања у стварност: „Оно што пишем, или оно о чему маштам, постаје ми каткад много интензивније у свести ако то посматрам у једном сликовно-акционом смислу, па онда то покушавам да реализујем преко филма. А оно што је филму недоступно, оно што се обично назива унутрашњи садржај живота, препуштам литератури, препуштам хартији.” (Исто: 25) Поред тога, Павловић истиче несразмеру творачког доживљаја при изражавању кроз форме које припадају различитим медијима: писање филмског сценарија изазива незадовољство будући да искоришћава најбој пишчеве маште у далеко мањем степену него што је то случај при писању романа. Разлика постаје још драстичнија у осећању испуњености након довршавања филмског односно књижевног дела – филм се отима пуној стваралачкој контроли јер једном објективизован низ слика никада није једнак њиховом слободном току кроз ауторову свест, на тај начин изазивајући мучнину. Књига, са друге стране, представља тачно испуњење ауторове намере, и стога изазива радост. (Исто: 174-175) Опет, у случају романа о двојнику показује се да радост не мора бити трајна и да се може надоместити новом – издавањем нове верзије романа Павловић се придружује изразито заступљеној појави прерађивања и дорађивања сопствених дела у српској књижевности – пре свега у поезији – XX века, да би се потом одлучио и за повезивање својих прозних романа у веће целине – „циклусе”.



интермедијалних сигнала још више потцртао фантастичну / надреалну вишегласну природу свог остварења и њену културну утемељеност.<sup>33</sup>

Стварањем хибридних дела у уметностима у којима се изражавао – ликовној, филмској и књижевној, напредо са тежњом да проблематизује представу о јединству и хомогености стварности, Живојин Павловић је изнова нарушавао границе оделитих области у оквиру успостављених културно-уметничких структура и преплитао високе и ниске стилске регистре. Без обзира што такав поступак у датом тренутку, пре свега у српској књижевности, представља релативну новину, он истовремено не значи и одбацивање наслеђа и стварање уметничких облика без преседана. Не само значењем појединачних интертекстуалних и интермедијалних уметака већ и самим избором тематике и начина уобличавања, Павловић је успоставио широк распон односа са различитим традицијама, од оних познатих до оних мање уочљивих. При томе, он је наставио са применом поступака употребљених у ликовној уметности, како при натуралистичком обликовању стварности са преузимањем "исечака живота" тако и при варирању фантастичних ликовно-књижевних хибрида, чиме је успоставио сличну, овом приликом ипак далеко сложенију, нелинеарну везу са сродним прототекстовима између медијски различитих уметака.<sup>34</sup>

Спој натуралистичког приступа животу и свету и усмерености ка фантастичном и ка померним душевним стањима која доводе до изобличеног опажања и представљања човека и стварности, представљају стога нит која у великој мери спаја најшири распон Павловићевих стваралачких поступака заједничких за различите уметности. Фантастична нота, међутим, представља пре изузетак него правило у целини његовог разноврсног

<sup>33</sup> При томе се у првој верзији романа одлучио да неутралан филмски наслов („Непријатељ“) промени у библијски обележену синтагму („Каин и Авељ“) и у поднаслову је појача својеврсним упутством за тумачење („алегорија“). Ове упутнице донекле одговарају теми, но, осим најшире повезаности преко мотива братоубиства (двојник је јунаков „брат“), добрим делом призивају конотације које се не могу лако довести у значењску везу нити са предлошком нити са књижевно / филмском разрадом. Будући да Павловић у начелу води рачуна да интертекстуални и интермедијални сигнали у његовим остварењима значењски буду у складу са општим смислом дела, оваква се алузија по свему судећи учинила у већој мери немотивисана односно неприкладна. Каснија итерација романа, стилски преобликована и динамизована, доноси наслов истоветан са филмским предлошком (*Нейријашељ*) и изоставља одређење „алегорија“, чиме се уклања семантички „шум на везама“ садржан у почетном, упитно заснованом, усмеравању читаоца према библијском подтексту.

<sup>34</sup> Иако су вишегласност, цитатност, интермедијалност, нарушавање статуса (уметничке) стварности присутни у већем делу Павловићевог књижевног опуса, они се обогаћују посебним, дубоким уметничким и културним везама практично само у остварењима са над-реалним односно фантастичним елементима.

дела; сразмерно ретка – тиме је, међутим, још значајнија, будући да у пуном обиму обухвата најшири распон Павловићевих стваралачких поступака заједничких за различите уметности.

## Извори

- Павловић, Живојин. *Каин и Авељ: алејорија*. Нови Сад: Матица српска, 1971.  
 ---. *Neprijatelj*. Beograd: Prosveta, 1986.  
 ---. *Jezgro napetosti*. Beograd: BIGZ, SKZ, Narodna knjiga, 1990.  
 Einstein, Albert. „An Interview with Michael Amrine “. *The New York Times* 23.06.1946: 4.  
 Wilder, Billy. *Sunset Boulevard: the complete screenplay with an introduction by Jeffrey Meyers*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999.  
 Ewers, Hanns Heinz. *Der Student von Prag*. Verlag: Aachen, Berlin, Dom, 1930.

## Литература

- Бојић, Зоја, (ур). *Живојин Жика Павловић : цртежи и слике : каталог изложбе: Институт за књижевност и уметност, Београд, 29-30 новембар 2018*. Београд : Институт за књижевност и уметност, 2018.  
 Були, Мони Де. „Седмица са седам недеља”. *Златне бубе: њесме и њосећања* . Београд: Просвета, 1968. 113-166.  
 „Вампир”. *Сведочанства* 6, 21. јануар 1925: 8-12.  
 Вујисић, Данијела. *Поетика њриповедања Живојина Павловића*. 2015. Универзитет у Београду, докторска дисертација.  
 Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.  
 ---. *Крајка историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ, 1987.  
 Елез, Весна. „Војислав Илић, парнас и симболизам.” *Војислав Илић и раћање модерне српске њоезије*. Предраг Петровић, Недељка Бјелановић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност ; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2020. 81–97.  
 „Zaboravljeni intervju: Dragan Nikolić otkrio kako je na snimanju *Otpisanih* umalo izgubio život.” 22.11.2016. <<https://www.piplmetar.rs/zaboravljeni-intervju-dragan-nikolic-otkrio-kako-je-na-snimanju-otpisanih-umalo-izgubio-zivot-foto/>> 05.11.2021.  
 Zvedeniuk, Michelle. „Doubling, Dividing And Interchanging Of The Self: The ‘Uncanny’ Subjectivity In Dostoevsky’s The Double.” *Facta Universitatis: Linguistics and Literature*, Vol. 10, No 2, (2012): 109–124.

- Илић, Војислав. *Изабрана дела*. Приредио Војислав Ђурић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- Јеремић, Љубиша. *Књижевності разлике: група књиіа о сріским іисцима*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Јовановић, Наталија. *Време, іросіпор и іело у ірози и филму Живојина Павловића*. 2018. Универзитет у Београду, докторска дисертација.
- Јовић, Бојан. „Живојин Павловић: О (не)животу кроз дело.” *Живојин Павловић*. Приредио Бојан Јовић. Нови Сад : Издавачки центар Матице српске, 2016. 7–17.
- . „Војислав Илић (о) песницима, песми и књижевности.” *Војислав Илић и раћање модерне сріске іоезије*. Предраг Петровић, Недељка Бјелановић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност ; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2020а. 59–78.
- . „'Филмови од папира' у српској књижевности – основне особине и неке могуће контекстуализације.” *Jezik, književnost, kontekst, Language, Literature, Context*. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, ur. Niš : Filozofski fakultet, 2020б. 45–62.
- Петровић, Предраг. „Поетика црног таласа у српској прози и филму”. *Филм и књижевності*. Марија Грујић, Кристијан Олах, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020. 19–36.
- Popnovakov, Dragomir. „Živojin Pavlović: 'Kain i Avelj'.” *Polja*, XVIII, br. 157 (1972): 25.
- Hutcheon, Linda. *Theory of Adaptation*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- Forderer, Christof. *Ich-Eklipsen: Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999.

Bojan JOVIĆ:

TRANSMISSION, VARIATION, (DISTORTING)  
MIRRORS - INTERMEDIALITY, INTERTEXTUALITY  
AND FANTASTIC (AUTO)ADAPTATIONS OF ŽIVOJIN PAVLOVIĆ

Summary

The paper outlines broader assumptions of the presence of intertextuality and intermediality in the work of Živojin Žika Pavlović, primarily in a thematic line marked by fantastic themes and motifs of altered psycho-physical states and madness that connects his artistic, filmic and literary expression. Starting from the analysis of the features of intermedia citation in Pavlović's early works of art, the peculiarities of related procedures in the transformations of a common narrative template in the film *The Enemy* (1965) and the novels *Cain and Abel* (1971) and *The Enemy* (1986) are brought into consideration. The characteristics of adaptation and variation, intentional or unintentional mistakes during repetition and processing, similarities and differences of artistic, film and literary modeling of the fantasy world, as well as the broader semantic context of Pavlović's approach in which low and high culture and appropriate stylistic registers merge.

Keywords: Živorad Žika Pavlović, intertextuality, intermediality, *The Enemy* (movie, 1965), *Cain and Abel* (novel, 1971), *The Enemy* (novel, 1986)