

УМЕТНОСТ
ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА:
ПРИЧЕ, СВЕТОВИ, МЕДИЈИ

Зборник радова

Уредници
др Бојан Јовић
др Невена Даковић

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ
БЕОГРАД
2022

САДРЖАЈ

УМЕТНОСТ ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА: ПРИЧЕ, СВЕТОВИ, МЕДИЈИ

I

- Зоја БОЈИЋ:
Ликовни живот Живојина Жике Павловића 11

II

- Александар ЈАНКОВИЋ:
Црњи талас – позни филмови Живојина Павловића
(1980–2002) 29
- Ивана РАЛОВИЋ:
Скупљачи непријатеља и њихово доба:
Живојин Павловић и Александар Петровић 41
- Невена М. ДАКОВИЋ, Страхиња М. САВИЋ:
Прозни и филмски одјеци 1968. 59
- Александар НОВАКОВИЋ:
Сукоб националних, друштвених и идеолошких
идентитета у филму *Држава мртвих* (Живојин Павловић
/ Динко Туцаковић, 2002). 81

| | |
|--|----|
| Aleksandra MILOVANOVIĆ, Vanja ŠIBALIĆ. Biljana MITROVIĆ: Šest strofa jedne Pesme: Između dokumenta i umetničke imaginacije | 87 |
|--|----|

| | |
|---|-----|
| Предраг ТОДОРОВИЋ: Филмови Живојина Павловића: Homo erectus + Homo eroticus = Homo abominandus* | 101 |
|---|-----|

III

| | |
|---|-----|
| Тања РАКИЋ: Литерарни предлошци у филму <i>Засега</i> Живојина Павловића. | 121 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Драган БАТАНЧЕВ: И ви сте ми нека револуција!: Филм <i>Засега</i> из визуре нефикционалне књижевности Живојина Павловића. | 137 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Наталија П. ЈОВАНОВИЋ : Тело у простор-времену – изградња наратива у <i>Лушкатама на буњишћу</i> и <i>Буђењу ђацова</i> Живојина Павловића. | 157 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Весна Д. ВУКАЈЛОВИЋ Поетика Ф.М.Достојевског у филму <i>Дезертер</i> Живојина Павловића. | 183 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Гвозден Р. ЂУРИЋ: Јунак и свет: Павловићеви ликови у књижевном и филмском окружењу | 193 |
|--|-----|

IV

| | |
|---|-----|
| Михајло ПАНТИЋ: КРИВУДАВА РЕКА – ПРВА КЊИГА ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА. | 205 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Александар С. ПЕЈЧИЋ: | |
| Приповедање у рату: <i>Они више не постоје</i> | |
| Живојина Павловића | 215 |
| Милош М. КОВАЧЕВИЋ : | |
| Стилско-језичке доминанте збирке прича | |
| ЦИГАНСКО ГРОБЉЕ Живојина Павловића | 235 |
| Бојан ЂОРЂЕВИЋ: | |
| Три мртва јунака (а о медведу да се и не говори) | 255 |
| Данијела ВУЈИСИЋ: | |
| <i>Дивљи ветар</i> – од естетике ружног до митопоетике | 265 |
| Марко НЕДИЋ: | |
| Поетичке назнаке Живојина Павловића | |
| у разговорима и интервјуима | 285 |
| Зорица ЂЕРГОВИЋ-ЈОКСИМОВИЋ: | |
| Хетеротопија вашара у приповеткама Џејмса Џојса, | |
| Цона Апдајка и Живојина Павловића | 299 |

V

| | |
|---|-----|
| Бојан ЈОВИЋ: | |
| Преношење, варирање, (криво) огледање: | |
| интермедијалност, интертекстуалност и фантастичне | |
| (ауто)адаптације Живојина Павловића | 319 |
| <i>Индекс имена</i> | |
| <i>Индекс појмова</i> | |

ИВАНА РАЛОВИЋ*

(Факултет драмских уметности, Универзитет у Београду)

СКУПЉАЧИ НЕПРИЈАТЕЉА И ЊИХОВО ДОБА: ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЋ И АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ

Апстракт: Богато и уметнички разноврсно стваралаштво Живојина Павловића (1933–1998) пружа многобројне могућности тумачења из различитих истраживачких перспектива и оријентација, а у овом раду Павловићев стваралачки опус из шездесетих година XX века, као и идеје, посматрају се паралелно са редитељским и теоретичарским опусом његовог савременика Александра Петровића (1929–1994).

У низу филмова које су снимили, посебно место заузимају они који су настали на основу литерарних предложака. И Павловић и Петровић стварали су под великим утицајем прозе Ф. М. Достојевског. Тачка сусрета су борба за слободу израза и ауторски филм, бројне забране и цензуре њихових виртуелних светова; заједнички су им заводљиви документаризам у играним филмовима; поред филмског и додатно уметничко образовање оба ствараоца; а нама доступна биографска, уметничка и документарна грађа, као и други извори које је култура сећања изнедрила, указују на амбивалентан однос, од сарадње и уважавања, до личних анимозитета двају великана југословенског *црної шаласа* односно *нової југословенскої филма*.

Кључне речи: Ж. Павловић, А. Петровић, филм, *нови југословенски филм*, *црни шалас*, ауторски филм, критички активизам, остракизација, забрана.

Уводне напомене

Тако сам и ја, осјетивши да сам на измаку снага, помислио како ми је мјесто у граду у коме се штампа недељник 'Нин', гдје живе Александар Петровић и Живојин Павловић и остали црноталасовци, у коме су филозофски праксисовци, гдје другују Матија Бећковић и Милован Ђилас, гдје живи писац романа 'Кад су цвјетале тикве' Драгослав Михајловић и гдје се штампа 'Студент'. Грађани тога града се ујутро буде, а на радио-таласима их дочекује велики Душко Радовић (Кустурица 2010: 213).

* ralovic@gmail.com

Иако је критика њиховог времена инсистирала на тражењу разлика (Тирнанић) а не сличности, и на томе да је реч о дивергентним поетикама (Тирнанић 2011: 173), овај рад потенцира сродности два аутора, Живојина Павловића (1933–1998) и Александра Петровића (1929–1994). Они се (уз Душана Макавејева (1932–2019)) сматрају најистакнутијим ауторима *југословенској новој шаласа* и *црној филма*, они су најстроже „одабрана класика домаћег и светског филма пре свега 1960-их и 1970-их година“ (Стојић 2014: 20). Сва тројица била су у младости комунисти, Петровић од 1944. до 1945, Павловић до 1956. године (до совјетске инвазије на Мађарску), Макавејев до 1973. године када је избачен, или како је Живојин Павловић изговорио: „ретко кога из моје генерације није опио комунистички романтизам“ (Пантић 2007: 9). Пре него што су постали познати редитељи, писали су о филму. Критичарски активизам био је веома распрострањена пракса међу младим филмским ентузијастима; већина режисера *црној шаласа* формирала се на критичком писању о филму, што је за многе од њих био „први званичан посао у југословенској филмској индустрији“, а њихова филмска критика садржала је „теоретске и идеолошке ознаке које ће хранити њихову каснију филмску праксу“ (DeCuir 2011: 59). Ранко Мунитић их посматра као покрет, који назива *Београдски кришничарски круг*. Ова активност поклапала се са познатим феноменом који се у приближно исто време развијао у Француској, где су се чувени редитељи (Жан-Лик Годар, Франсоа Трифо, Ањес Варда, Клод Шарброл, Жак Ривет и остали „млади, дрски иконокласти, филмофили без длаке на перу и језику“ (Munitić 2005: 49)), окупљени око *Филмских свезака* (*Cahiers du cinéma*), које је уређивао Андре Базен (André Bazin), пишући текстове и критике припремали за своје каријере и иновативне филмове (Судар 2017: 72). Мунитић их одређује као „париски и београдски огранак исте филмске фамилије, везане негодовањем на посвуд присутне кино-диносаурусе колико и наклоношћу модерним, смелијим визијама и визионарима“ (Munitić 2005: 49). Уз Павловића, Петровића и Макавејева („момци који тек треба да седну за камеру“), а који су касније попут Годара, Трифоа и Шаброла, уз критичарско писање изнедрили и лична, високо провокативна дела, место у београдском критичарском кругу обезбедили су и Бранко Вучићевић, Душан Стојановић, Вицко Распор и Жика Богдановић, као „чисти филмски списатељи“, помажући нашем „новом ауторском филму“ шездесетих важном критичко-теоријском надградњом, и већ афирмисани аутори-редитељи (Владимир Погачић, Пуриша Ђорђевић) (Munitić 2005: 153, 50). Критичарски рад Живојина Павловића (који је био „довољно духом слободан, филмски поткован и списатељски језичав“) Мунитић дели на две фазе: пацифичку (током

педесетих) и полемичку односно борбену (која креће од 1961. године) (Munitić 2005: 116). Свој ангажман филмског публицисте и критичарско писање, Павловић је објашњавао љубављу према филму („О филму сам писао, јер сам га волео. Данас радим на филму – опет из истог разлога.“) и схватао као компензацију „за жељу да се и сам оствари[м] онаквим интензитетом каквим су то чинили људи чији су филмови изазивали мисли и жеље те врсте“ (Павловић 1996: 210–211).

Такође, ови аутори генерацијски су припадали и делили бунтовнички дух паневропског, новог таласа у филмској уметности, који је почетком шездесетих усковитлао „европску кинематографску пучину“ (Munitić 2005: 50). Не само генерацијски, њихови филмови својим сложеним метафоричким садржајима, истраживачким тенденцијама (Novaković 1970: 7) уклопили су се у токове модерног светског филма.

Павловић, Петровић и нови филм

Филм као интегрални израз не може да се одрекне заузимања *сјава према моралним, социјалним, ња и њолијичким њињањима*. Све су чешћа дела која не иду до краја, која стилизују, прећуткују, долазе до *извесне ѡранице*. Та *извесна ѡраница је социјална и морално-њолијичка ѡроблематика* која се демагошки представља као област у којој уметност може да гостује, али која нити је у њеној надлежности нити у њеној моћи оцењивања и третирања.¹

У „[Н]ови талас, духовни и обликовни покрет који се диљем Европе зачиње у низу националних кинематографија“ (Munitić 2005: 28), уклопили су се и филмови аутора из нашег наслова; захваљујући њима југословенска кинематографија постојала је и као самостална целина унутар новог филма, целина коју су (поред субјективних поетских светова аутора) карактерисале неке заједничке одлике: апсолутна афирмација ауторског начина изражавања и неговање критичког односа према реалности (Novaković 1970: 7).

Данас се сматра да је Петровићев филм *Двоје* (1961) био један од филмова који су означили настанак феномена познатог као *нови филм*, правац који је у југословенску кинематографију увео нове садржајне и формалне теме, које су млади синеасти изабрали како би се дистанцирали

¹ Одломак из отвореног писма које је саставило седам редитеља, критичара и писаца (међу њима Павловић, Макавејев и Душан Стојановић), а потписује на Пулском фестивалу још педесетак синеаста под насловом „За једну другачију кинематографију“ (Munitić 1997: 23).

и од послератног домаћег филма. Иако без специфичног програма или кохерентне естетске перспективе, заговорници *новог филма* тежили су: 1) да повећају ширину индивидуалног и колективног уметничког израза и ослободе филм од догматизма и бирократске контроле; 2) да промовишу стилистичке експерименте са филмском формом и филмским језиком, што се испрва дешавало под утицајем француског новог таласа и авангардног италијанског филма, а у наставку шездесетих и под утицајем новоталасних тенденција у источноевропским земљама, највише Чехословачкој и Пољској; 3) да искористе филм да би приказали *савремене теме*, укључујући право на критику мрачнијих, ироничних, отуђених и суморнијих страна постојања; 4) да ураде све ово унутар контекста и граница марксистичко-социјалистичке државе (Goulding 2004: 68–69). Пре него што су историчари филма ову годину мапирали као почетну, на шта је А. Петровић указивао, вредности овог филма препознао је Живојин Павловић:

Изгледа да је заувек одзвонило фрагментарним вредностима нашег филма: на ред долазе комплетна дела. Једно од њих, истина ретких, истина још увек усамљених, јесте филм ДВОЈЕ Александра Петровића.

[...] Јасно је, ради се о напору који рехабилитује некадашње квалитете безвучног филма, напору који је ово дело, заједно са Хладниковим ПЛЕСОМ НА КИШИ, избацио у врх наших кинематографских резултата. Но, поред тога, оно се изненада обрело у уској породици модерних светских филмских остварења: презирући дескрипцију и негујући 'стање' а не догађај, Петровић се у филму ДВОЈЕ показао као истанчани лиричар типа Микеланђела Антонинија и Питера Брука, на пример, а користећи аутентичну реалност за визуелни оквир теме, близак рођак Жан Лик Годара, тог фанатичног поклоника документаристичке фактуре глумљеног филма. Једном речи, Петровић је од обичне баналности створио чисту филмску поезију (Pavlović 1997: 146–147).

Аутор који износи овакав поглед и став, поткован познавањем светског филма, по сопственом признању Богдану Тирнанићу 1969. године, није се сналазио у дефинисању фразе „нови југословенски филм“, нарочито му је било тешко да је сагледа у светлости светске кинематографије (Павловић 1996: 253). Неки историчари филма период између 1960. и 1972. посматрају као један, називајући га „златним добом југословенског филма“ и у том периоду је југословенска филмска продукција досегла свој врхунац и по питању квантитета и по питању „либерализације филмског садржаја и израза“, при чему су 1967, 1968. и 1969. биле посебно продуктивне (Goulding 2004: 66). Могуће зато што је у другом делу ове

деценије дошло до наглог повећања у продукцији, јавила се тенденција да се раздвоје филмови снимљени у том периоду од оних који су снимљени почетком деценије. Овакво раздвајање није засновано само на квантитету, већ и на чињеници да су филмови другог периода имали за нијансу другачије естетске и тематске елементе, пре свега скретање са личних прича на преиспитивање друштвених проблема (Судар 2017: 288). Ови други су названи „црним таласом“ или „црним филмом“.² Називи *нови филм* и *црни филм* односно *нови талас* и *црни талас* често се мешају и сматрају синонимима и прихватају као један те исти феномен. Али, у студији *Ослобођени филм: југославенско филмско искуство, 1945–2001*, Данијел Гулдинг објашњава да је до 1972. године дошло до напада на поједине тенденције у *новом филму* „под стијегом борбе против *црног филма*“ (Goulding 2004: 82). Почев од чувеног текста Владимира Јовичића, током следећих неколико година, смернице за напад које је разрадио неретко су се јављале у мало измењеним нијансама, појам *црни филм* реторички је заменио *нови филм* или *отворени филм*, и потпуно завладао оновременим полемикама, „[Ч]ак су се“, забележио је Гулдинг у својој књизи, „и иноземни критичари приклонили том појму, те се међусобно натјецали у изборима најцрњег филма године, при чему је 'црна палма' најчешће била додјелјивана Павловићу“ (Goulding 2004: 83). Реторичком заменом појма *нови филм* појмом *црни филм*, истовремено се имплицирало и да су сви црни филмови у исто време и нови филмови, али да сви нови филмови нису црни филмови. Исто тако, сви филмови произведени у Југославији у том периоду нису ексклузивно ни црни ни нови, јер је филмска индустрија и даље наставила да производи комерцијално оријентисане филмове, лагану забаву (Goulding 2004: 80), ратне спектакле засноване на концепту социјалистичке пропаганде и сл. (Судар 2017: 289).

² Постоје различите теорије и претпоставке о томе коме припада ауторство. Богдану Тирнанићу и Живојину Павловићу новинар Небојша Глишић открио је да је он аутор непотписаног текста из *Економске полиџике* („Ефекти црног таласа“, 21. јул 1969) где се употребљава ова синтагма као одредница општег стања у југословенском филму (Тирнанић 2011: 84). Можда најпознатији текст написао је Владимир Јовичић 1969. године, у *Борбином* додатку *Рефлектор* – „Црни талас у нашем филму“, 3. август 1969. С друге стране, за *Сшуденї* 1983. године Павловић говори да се сматра како је назив потекао од Слободана Новаковића који је крајем шездесетих употребио то обележје, не у злој намери већ због доминације одређених валера у низу филмова које је желео да подведе под исту категорију, те да је, ако је назив потекао од Новаковића, претпоставка да је он био инспирисан „црним филмом“ француске предратне кинематографије и „новим валом“ француског филма. Међутим, та дефиниција се убрзо извргла у политичку етикету, јер је исто тако и број филмова које би неко подвео под ту етикету могуће мењати из дана у дан (Павловић 1996: 300–301).

Чињеницу да филм *Дани* (1963), о коме је Живојин Павловић такође лепо писао, није приказиван ван Југославије, Петровић је узимао као доказ да је то његов први забрањени филм, иако се забрана односила само на међународну дистрибуцију. Али то није био једини филм који је био прогоњен. На фестивалу у Пули није приказан филм *Граг* (1963), целовечерњи омнибус у режији Кокана Ракоњца (прва), Марка Бапца (друга) и Живојина Павловића (трећа прича). Оптужница их је теретила за прављење безидејног филма штетног по васпитање омладине, и судском одлуком у Сарајеву (где је била базирана продукцијска кућа која га је произвела), забрањен је. „У том тренутку, многи филмски аутори дигли су свој глас у одбрану овог филма, и Петровић међу њима, страствено бранећи *Граг* као и свој рад“ (Судар 2017: 128). Петровић је рекао да

[Т]рећа прича (Живојин Павловић) јесте један од најбољих филмова које је ова кинематографија створила. [...] Један од најбољих југословенских филмова, 1000 метара дугачка трећа прича омнибуса ГРАД, бачен је у кош, то јест послат у тај фамозни бункер захваљујући неразумевању и несхватању. Да ли је ова наша кинематографија збиља тако богата вредностима да их овако лако може расипати? (Petrović 1971: 174–175).

Сарајевска пресуда *Грагу* била је „први сукоб власти и кинематографије који избија у јавност као прави скандал“, и иако се чинило као усамљен и нетипичан експец, испоставило се да је била само „предигра“, нека врста „генералне пробе за хајку поведену почетком седамдесетих на такозвани 'Црни талас' и 'Црноталасовце'“ (Munitić 2005: 111).

Нови талас југословенског филма, означили су током 1965. године успех Петровићевог филма *Три*, и, бавећи се отворено савременим темама Павловићев *Нејријашељ* (и *Човек није шица* Душана Макавејева) (Судар 2017: 183). Павловић је потом још енергичније приказао оне људе – „који су одбачени из своје друштвене средине у социјално подземље“ у *Поврашк*у (1966) до *Буђења пацова* (1967) (Ranković 1970: 71). Маргинални ликови су протагонисти његовог филма *Каг будем мршав и бео* (1967). Тако, Павловић и Петровић на сцену изводе невидљиве, маргинализоване, постају заинтересовани за херменеутику социјалистичког учења и дволичност комунистичког морала и Павловић снима свој, по Гулдингу, најконтроверзнији филм (Goulding 2004: 77), по Павловићу његов најзначанији (Павловић 1996: 302), најличнији (Павловић 1996: 357), односно најдражи и најбољи филм (Tirnanić 2011: 94) – *Засега* (1969), „горак поглед“ на раздобље непосредно после Другог светског рата (Lim 2006: 427), филм брањен од групице критичара и синеаста филмофила,

нападнут од свих органа и послужитеља владајуће идеологије (Munitić 1997: 22). Прича овог филма била је „о идеалима СКОЈ-а и реализму ОЗН-е“ (Павловић: 1996: 227), односно филм „осветљава тамне зоне НОР-а, недела и зликовце скривене иза фасаде херојске партизаније“ (Munitić 2005: 215). Тако је и Павловић, као Петровић у филму *Биће скоро њројаси светиа* (1968), „посматрао високе идеале комунизма насупрот стварности која је знала да буде разочаравајуће другачија“ (Судар 2017: 292). За разлику од Павловића, Александар Петровић није учествовао у београдским студентским демонстрацијама, у то време је снимао свој нови филм *Биће скоро њројаси светиа*, о чему је писао и Павловић у књизи *Исиљувак њун крви*, коју је успео да објави тек двадесет година касније. Но, ова година показује се значајном у животу оба аутора. Она је означила годину великих успеха *Скуљача њерја* (пре свега номинацију Америчке академије за филм за најбољи страни филм) и годину великих подухвата аутора *Нејријашеља* (годину у којој његов филм *Каг будем мрѡав и бео* добија Велику златну Арену на фестивалу у Пули и Прву награду за најбољи филм на Међународном фестивалу у Карловим Варима...).

Лимови пишу како је Живојин Павловић, „од самог свог појављивања на сцени, уједно и жижа и подстрекач конфликта који су пратили настанак и успешан развој *новој филма*“ (Lim 2006: 426–427). Додали бисмо да су оба редитеља уписом друштвене критике у филмове поставили скупљачи непријатеља, неправди, забрана и цензура, смештени под одредницу – *црни ѡалас*, саслушавани, гоњени.

Це(н)зура или Кроз објектив идеологије

Филмови Жике Павловића и Саше Петровића свакако носе печат како идентитета ствараоца тако и времена и политичког оквира у коме су настајали, односно речју Невене Даковић, филмски наративи проблематизују конструкцију и историје и фикције. „Историја и фикција су одувек били жанрови познати по порозности“, граница између фикције и факције је неодредива и пропусна, што омогућује размену, али фикција и факција нису симетрично доступне једна другој, ентитети из реалног света могу ући у фикционални свет, док је обрнуто немогуће (Lukić 2001: 55–56). Иако „историографска метафикција сугерише да истина и лаж заиста не могу бити прави термини приликом разматрања фикције“ (Наѡион 1996: 180–185), однос историје и фикције, оно што је идеолошко читање злонамерно уписивало и оно чега се бојао тоталитарни режим, доводили су до забрана и повлачења из дистрибуције Павловићевих и Петровићевих

филмова и различитих неприлика. Како је растао број филмова који су оштро критиковали недостатке југословенског социјализма, тако су се почели појављивати текстови и чланци који су отварали питање о идеолошкој позадини филмова „црног таласа“. Текст Неде Крмпотић у коме је мета био филм *Биће скоро пројаси светиа* у марту 1969. године, као и бројни други чланци објављени исте године (Јовичићев текст штампан је почетком августа 1969. године), били су само наставак много раније започете тираније. Кулминација је достигнута, како се Павловић изразио за *Студенти* 1983. године, када је „у једном неуротичном тренутку дошло до обрачуна идеологије са филмском креативношћу у земљи“ (Павловић 1996: 312), кроз аферу око филма *Пластични Исус* (Лазар Стојановић, 1971) у којој се Петровић нашао као ментор младом редитељу и потписан као продуцент на почетној шпици филма, а која је 1973. године резултирала губитком посла на Академији за позориште, филм, радио и телевизију, на којој је радио као редовни професор, и политичким прогоном. „Нападали су ме због издаје најсветијих вредности југословенског социјализма, Јосипа Броза итд.“, говорио је Петровић (*Reporter* 1982). Катедра за филмску режију темељито је реорганизована и са ње је искључен и Живојин Павловић, како његови филмови не би вршили негативан утицај на студенте. Понуђено му је место референта за учила, што је он са пркосном самоиронијом и мазохизмом прихватио (Volk 1999). „Нисам имао намеру да прогонитељима причиним задовољство и одем с Факултета“ (Pavlović 2002: 119), за разлику од Петровића који је излаз нашао у егзилу и који је „будући уплетен у много већи скандал, имао и много тежи пут“ (DeCuir 2011: 55). Као основни и стварни узрок забрана које су га учиниле својеврсним рекордером наше кинематографије, за часопис *Поља* још 1967, Павловић је навео да је то једино страх, „[С]трах од слободног завиривања у све кутове нашег живота“ (Павловић 1996: 194). За *Књижевне новине* 1988. године, писцу Михајлу Пантићу Павловић је признао да је свестан какве је филмове снимао и какве је последице могао да очекује: „Ваља знати да је свака иоле самосвојна креација, истовремено и непослушност. Батине се морају издржати. Упорношћу се доказује да си у праву“ (Пантић 2007: 20). И не само *Књижевним новинама* у разговору са Пантићем, списак односно инвентар идеолошко-политичких оспоравања својих књижевних и филмских дела Павловић прилаже Зденки Аћин за потребе специјалног броја часописа *Књижевна кришка*, посвећеног феномену цензуре (*Цензура – примери бешчашћа*), штампан 1990. године. „Уосталом, Павловић није стао, одржао је континуитет, рекао бих да га је срећно удвостручио: од филма се одмара пишући књиге, свој трећи дар, сликарски, обједињује у оба претходна и

књиге и емулзију попуњавају призори особите изразитости“, каже Боро Драшковић (Petrović 1988: 351), односно како је сам Павловић изјавио – „на жалост бесних прогонитеља и на ужас лењих поданика“ (Пантић 2007: 31) – наставио је да снима филмове и објављује књиге, пуних осам година колико је трајао чиновнички статус (током којих је у склопу новог посла израдио паное, декорисао ходнике и учионице у новој згради Факултета драмских уметности), све до момента добијања звања редовног професора на Катедри за драматургију, где је држао наставу филмског сценарија. Иако се година 1973. узима као одлучујућа у прогону (ново) (црно)таласоваца, Петровић је сматрао да је погребна поворка кренула раније: „Обично се мисли да је погреб Новог југословенског филма почео и одиграо се године 1973. То није тачно. Погребна поворка је раније формирана [...]. Већ године 1967, после награде у Кану, јавили су се гласови о 'кризи' Новог југословенског филма о потреби обрачуна [...] у звезданом тренутку звезде треба пљувати“ (Petrović 1988: 344). Лазар Стојановић изјављује да „[П]олитички је процењено да је незгодно забрањивати и судски гонити људе као што су Макавејев, Петровић, Павловић, Жилник, највиђенији представници 'црног таласа', јер су они доста међународно познати, и чинило се да се мојим кажњавањем може постићи сврха застрашивања људи који се тим послом баве, а да то не добије претерани међународни одјек. Десило се, међутим, да се то држави није ни најмање исплатило и да је жестоко одјекнуло и код нас и у свету“ (Tirnanić 2011: 148), односно како Тирнанић каже, Стојановић је учинио двоструку услугу својим колегама, одигравши улогу жртвеног јагњета и спречивши одјеком свог страдања даљу репресију (Tirnanić 2011: 148). *Пластиични Исус* постао је званично раскршће у каријерама најважнијих редитеља тог периода у нашој земљи. Осврћући се на чињеницу да је други полет југословенска кинематографија добила крајем друге половине 1970-их, али да су остварења која су се завршила крајем „новог филма“ оставила трага и обележила каснију уметничку каријеру већине представника претходног периода, те да многи од важних актера (Пуриша Ђорђевић, Матјаж Клопчић и Крсто Папић) нису више никада постигли ниво својих претходних филмова, да су мало снимали (Бата Ченгић), да нису снимали у Југославији (Желимир Жилник) односно да су се првенствено посветили предавању (Бранко Бауер и Франце Штиглиц), а да су најважнији актери (Макавејев и Петровић) могли у својој земљи да снимају тек после више од петнаест година, Мира и Антоњин Лим закључују да је само „неуморни и вишестрани таленат Живојина Павловића преживео у целини све до новог доба, у којем је снимио *Хајку* (1977) и *До виђења у следећем рају* (1980) [...]“ (Lim 2006: 440).

Забране и цензуре Павловића, Петровића и осталих новоталасоваца у нашој средини, вишеструко су откривалачке. Показало се да су се слични процеси у готово исто време дешавали и у низу других, пре свега источноевропских кинематографија. У пролеће 1968. године, совјетски критичар Бољшаков (Иван Григорјевич Бољшаков), објавио је у часопису *Комсомолскаја Правда* (*Комсомольская правда*) да верује „да период развоја чехословачког филма, који представљају сви ти Формани, Менцли, Њемеци и њихова сорта, неће, без обзира на све, дуго трајати“, а управо 1973. године у Прагу је сачињен списак забрањених филмова на коме су се налазили готово сви најбољи филмови из шездесетих и који се завршавао набрајањем филмова забрањених заувек“ (Lim 2006: 279). Привремене забране и саботаже приликом дистрибуције у земљи и иностранству, интервенција цензуре и скривање снимљених филмова од света, били су позната пракса у социјалистичким земљама и озбиљно су угрозили каријере најнадаренијих филмских стваралаца из неколико генерација. Лимови овакве појаве називају „масакром“, посебно критикујући онај у СССР-у, чија је жртва била Чехословачка.

Забрана и ометање у раду, сврстали су Петровића и Павловића у породицу европских редитеља који су делили сличне стваралачке невоље и својом уметношћу гневили власт, којој је припадао и један Андреј Тарковски (Андрей Арсеньевич Тарковский) (попут кога је Петровић наставио да удара главом о зид) и један Андреј Кончаловски (Андрей Сергеевич Кончаловский) (попут кога је Павловић био помирљивији са судбином и попут кога се Петровић окренуо адаптацијама књижевних дела). Али, моменат остракизације само је једна од додирних тачака Павловића и Петровића. Обојица су стварала под великим утицајем прозе Ф. М. Достојевског: Павловићев *Нејријашељ* извориште је имао у *Двојнику* Достојевског, на основу овог сценарија написао је роман *Каин и Авел* (1969) који је у измењеној верзији издат под насловом *Нејријашељ* (1986), док је *Дезертиер* (1992) адаптација кратког романа *Вечни муж* Достојевског; Петровићева *Пройасті свешта* снимана је инспирисана *Злим дусима*, али су корени односа према руском литерарном класику знатно дубљи код оба редитеља. Инспирисани прозом Антонија Исаковића, ови редитељи снимали су *Заседу* (Павловић) по мотивима приповетке „По трећи пут“ А. Исаковића и сопствене приповетке „Легенда“, и *Три* (Петровић) као филмску адаптација Исаковићеве четири приповетке: „У знаку априла“, „Змај“, „Папрат и ватра“ и „Диње“. Уз стварање високоцењених филмова који су били резултат *превођења* књижевности у језик покретних слика, Павловић и Петровић режирали су филмове по сопственим сценаријима; заједнички су им рад на документарном филму, и заводљиви документаризам у

играним филмовима; поред филмског и додатно уметничко образовање (у младости, Павловића је занимала ликовна уметност, определио се за студије декоративног сликарства на Академији за примењену уметност, а неколико тадашњих цртежа и акварела репродуковано је у његовој књизи аутобиографске прозе *Азбука* (1990), Петровић је студирао Историју уметности). Сличности у стваралачким биографијама обухватају живот и рад ван Србије, писање анонимних сценарија, (изузетно богато Павловићево и скромно обимом Петровићево) литерарно стваралаштво, каријере овенчане међународним наградама, а нама доступна биографска, уметничка и документарна грађа, као и други извори које је култура сећања изнедрила, указују на амбивалентан однос, који је лебдео у расцепу између дубоког уважавања и дубоких анимозитета, однос који се оголио и у чињеници да је долазило до могућности да Павловић режира филм *Прави крај викенда* по Петровићевом сценарију, али не и до реализације, јер, како читамо у *Планети филма*, било је пријатних момената дружења, али још већих естетских мимоилажења.

По Гулдингу, Павловић је био строги моралиста који је провоцирао и повремено доводио до беса своје критичаре неумољивим нападом на наслеђене митове и популарна веровања, да су га водили политика спаљивања свега до темеља и демонски нагон да се у филму пронађу средства за уздрмавање самодопадности, за прочишћење отпадака колективног сећања, суочавање с непријатним истинама, неуморно истраживање мрачних делова душе и прекршених обећања новог социјалистичког поретка (Goulding 2004: 76); он је „горчи јер је једностранји“ и „дубље продире јер је доследнији у истраживању једне емотивне линије“ уско омеђеног али дубоко истраженог света; његови филмови лишени су необавезности, његова озбиљност није позерска (Ranković 1970: 71), његови филмови натопљени су тешком атмосфером, „коју не разређује чак ни привид оптимизма“ (Ranković 1970: 93), он уобличава визију једне сурове и емоционално осиромашене реалности (Novaković 1970: 9), док су, како пише Грегори (Ilja Gregory), Петровићеви били „поетски настројени“ јер је његова „социјална критика алузија и није експлицитна“ (Судар 2017: 294), Петровић, „редитељ опседнут љубављу (*Двоје и Дани*), смрћу (*Три*) и лудилом (*Биће скоро пројаси светиа*), расправља о могућностима људске слободе у савременом свету (*Скуиљачи њерја*)“ (Novaković 1970: 9).

Упркос стилистичким појединостима, недвосмислена критика друштва веже ове филмове и ауторе заједно. Ови аутори делили су страст према „експериментисању са лимитима оног што је дозвољено“; њих су на крају груписали филмски историчари и критичари, а прије њих, и југословенски политичари, па су као уметнички покрет заправо

један артифицијелан концепт, а не организована група са програмом или манифестом (Судар 2017: 295). Ранко Мунитић пореди протагонисте *југословенској новој филма* са ауторима француског *новој шаласа*, и то служећи се речима Француза Клода Шаброла које је у свом интервјуу цитирао Живојин Павловић, тврдећи да су заједничке карактеристике синеаста из оба покрета „резултат самосталног рада појединих редитеља и не постоји никакав заједнички став међу савременицима“ (Munitić 2005: 193). За часопис *Студени*, године 1983. Павловић говори о разједињености покрета у који су били сврставани, издвајајући као кључну одлику *новој југословенској филма* особеност ауторских светова, субјективни доживљај реалности:

Историјски гледано, никад и није постојала естетичка, нити пак идејна платформа која је имала намеру да окупи људе сличних погледа. Ако би се човек сетио филмова који се подводе под ту етикету, видео би да су погледи на живот дотичних аутора веома различити, да је то што се привиђа 'црним таласом' потпуно неодрживо, а да су људи и филмови који се подводе под то обележје толико међусобно различити у свом исказу и да су неки од њих креативно довољно снажни да самостално опстају (Павловић 1996: 301).

И Петровић износи слично мишљење:

То је било лажно мешање карата... У социјалистичким земљама, па најалост, и код нас, постао је већ опробани манир да се политичка криза насилно пребацује на терен културе и да се култура оптужује за грехове политике... По једном таквом сценарију отпочео је обрачун и са Новим југословенским филмом. Карактеристично је да се у време отварања те такозване 'кризе' Новог југословенског филма упорно говорило да аутори Новог југословенског филма представљају једну компактну групу. Да је то једна малтене мафија... Да је то једна организација... Да је то као некаква, на пример, партија, скоро. Говорило се о некој врсти масонерије... Међутим, у новијој историји југословенске културе нема диспаратнијег покрета од Новог југословенског филма. Не само на идеолошком, феноменолошком и естетском плану, о чему смо ми у овом разговору већ нешто и рекли, већ и на људском плану. Већина тих аутора не да није била солидарна међу собом, него су се и обрачунавали, да не кажем, мрзели... (Petrović 1988: 349).

Једанаест година од ове изјаве и десет година после штампања Петровићеве друге књиге о *новом филму*, мржња о којој је говорио

материјализовала се на страницама Павловићевих *Ошкучаја* (Pavlović 1998: 143). Ако је раније (Б. Тирнанићу и С. Новаковићу за часопис *Поља* 1967. године) и критиковао Петровићев рад, то је био само естетски доживљај („права револуција је почела: Лазић, Кадијевић и, делимично, Александар Петровић који се још није ослободио естетизма“) (Павловић 1996: 200), међутим, у *Ошкучајима* се распламсава непријатељско расположење које је сам Петровић био свестан када је говорио о разједињености у којој није видео само негативан фактор већ и њене добре стране, које је и Павловић учео: „[П]ојединци су се самостално развијали, а филмови нашег Новог филма су веома различити, што је, по мени једна сјајна ствар“ (Petrović 1988: 349), а као највећу ману Петровић је истицао то што су разједињеност и несолидарност, олакшали рушење, „то јест ликвидацију целокупног Новог филма“³. По мишљењу Грега Декјур, *црни шалас*, као и *југословенски Нови филм*, вероватно су међу последњим покретима Новог таласа у свету (DeCuir 2011: 238).

Драгоценом одликом *новој југословенској филма* Душан Стојановић сматрао је то што он на филозофском, идеолошком и стилском плану пружао могућност, коју је свакодневно остваривао у пракси – да се једна колективна митологија замењује „безбројним личним митологијама. Нови југословенски филм није, према томе, никаква 'стилистика' која је дошла да одигра своју улогу и да нестане у понору историје. Он је револуција која отвара врата слободи, а слобода није друго до озакоњена сталност промене“ (Munitić 1997: 23). Другим речима: „[М]итови 'новог филма' су: *ауторски митови!*“ (Novaković 1970: 27). Иако је Ранковић био у праву када је записао да је „тематска концентрација на критички ангажман [...] везана баш за афирмацију индивидуалних стваралачких снага [...] иза тих критика стоје индивидуални стваралачки светови [...] тако да се критичка тенденција испољава као унутрашња компонента естетске структуре њихових филмова“ (Ranković 1970: 53), Саша Петровић је сматрао да нису филмови и индивидуалци ти са чијим се критикама власт сударала и обрачунавала:

Као што је године 1961. појава првих филмова Новог филма представљала огледало и катализатор друштвених промена, обрачун са једним схватањем друштва, живота и света, о томе сам већ говорио када сам говорио о појави праве трагичности, правог песимизма... и праве емоције и правог незнања

³ „Ја се сећам“, записао је Петровић, „када је нападнут Маков филм *WR*, Дејан Ђурковић који је бранио овај филм, напао је мој филм — *Мајстор и Марјариша*. А ево и његовог алибија, који је јавно износио: Када већ хоћете да ликвидирате Макавејева, треба ликвидирати и Сашу Петровића. Уосталом, можда је био у праву“ (Petrović 1988: 349).

као рефлекса на дугогодишње пуњење главе глупостима... тако је и почетак обрачуна са новим југословенским филмом био предигра обрачуна са једним либералнијим схватањем и друштва и културе. Филм је ту послужио као лакмус папир... И више од тога... Филм је ту послужио као монета за поткусуривање... Филм је ту послужио као монета за манипулисање... Мада је читаво време Нови југословенски филм био апсолутно аполитичан у добром смислу (Petrović 1988: 349–350).

Закључна разматрања

Иако се ова опсервација дотакла само филмова из периода шездесетих, цео опус двојице аутора могао би се дефинисати као, да парафразирамо Петра Волка, лет над нашом друштвеном мочваром. Павловић и Петровић, уз Макавејева, увели су југословенски филм у сам светски врх. А онда вољом локалних моћника, стављена је црна тачка на њихово стваралаштво, а они дефинисани као „[Н]овоталасовци које ће локална идеологија обележити и гањати као [ц]рноталасовце (Munitić 2005: 29)“, што је репутација која их прати и данас. Осујеђивани, али не и оспоравани (упркос писању против, забранама, цензурама, ометањима), против себе окупили су „војску удружених медиокритета и редитељске и критикантске и култур-политичке већине“, али то је за њих – као у случају сваке надахнуте мањине – представљало „окрепљујући адреналин више него – барем засад – истинску препреку“ (Munitić 2005: 50), њихово дело постало је класик још за њихова живота, а они допринели да на југословенском простору тријумфује „један од најбогатијих европских огранака свеопштег Новог таласа“ (Munitić 2005: 19).

Петровићев повратак у јавни живот Југославије раних осамдесетих година и Павловићева рехабилитација кроз повратак на посао предавача на факултету, обележио је један детаљ: о Петровићу, Павловићу и савременицима *црној шаласа*, новинари су почели да пишу као о „старој гарди“, што се односило на чињеницу да је крајем седамдесетих година стасала нова генерација редитеља у Југославији, који су углавном студирали на еминентној прашкој филмској школи ФАМУ и који су се на почетку осамдесетих већ чврсто етаблирали и на домаћој и на међународној сцени (Срђан Карановић, Горан Марковић, Горан Паскаљевић, Рајко Грлић, Лордан Зафрановић, Емир Кустурица) (Судар 2017: 437). Иако је овај детаљ, како Судар пише – без посебног политичког значаја, не можемо а да се не замислимо над том чињеницом, јер њихова појава анимира и морално и емоционално, а филмови, и снимљени и неснимљени, филмови

су деструкције и узнемирења, критичко преиспитивање утврђених вредности, доводе у сумњу све митове, у сваком амбијенту, чак и у времену и друштвеном амбијенту у коме су они само старија генерација, па и данас. Ако су и представљани као неко чије је време неумитно прошло, они који би требало да уступе место, скрајнути, потискивани у заборав и Гулдинговим речима написано – такви старозаветни пророци врло ретко су добродошли у било каквом друштву (а показало се да ни Југославија није никакав изузетак од тог правила) (Goulding 2004: 76–77). Из данашње перспективе посматрано, забране, цензуре, политичко прогонство којима су били изложени, јавна хајка, клевете и харанге у медијима, саслушања, претње, административне мере, одреднице под које су стављани, све се то може сматрати не само као казна, него као нека почаст, мада непријатна, али ипак почаст.

Литература

- Volk, Petar. *Let nad močvarom*. Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej, 1999.
- Goulding, Daniel J. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film*. S engleskoga preveo Luka Bekavac. Zagreb: V.B.Z., 2004.
- DeKjur, Greg. *Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*. Prevela s engleskog Gordana Baškot. Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.
- Кустурица, Емир. *Смрт је нејровјерена ласина*. Београд: Новости, 2010.
- Lim, Mira i Antonjin J. Lim. *Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*. Prevela s engleskog Maja Ilić. Beograd: Clio, 2006.
- Lukić, Jasmina. *Metaproza: čitanje žanra*. Beograd: Stubovi kulture, 2001.
- Munitić, Ranko. „Sivo sa ružičastim odbleskom: onirički lavirint Živojina Pavlovića“. *Živojin Pavlović*. Beograd: Centar film: RTS; Kragujevac: Prizma; Thessaloniki: 38th International Thessaloniki Film Festival, 1997. 13–37.
- . *Adio, jugo-film!*. Beograd: Srpski kulturni klub: Centar film; Kragujevac: Prizma, 2005.
- Novaković, Slobodan. *Vreme otvaranja: ogledi i zapisi o novom filmu*. Novi Sad: Kulturni centar, 1970.
- Павловић, Живојин. *Ђавољи филм: о гледи и разговори*. 2. допуњено изд. Нови Сад: Прометеј; Београд: Југословенска кинотека, 1996.
- . *Davne godine*, Novi Sad: Prometej; Beograd: Institut za film, 1997.
- . *Otkucaji*. Beograd: Stubovi kulture, 1998.
- . *Planeta filma: sećanja*. Priredila Snežana Lukić Pavlović. Beograd: Zepeter, 2002.

- . *Ispljuvak pun krvi*. Beograd: Dereta, 1990.
- Пантић, Михајло, (ур). *Писци њоворе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.
- Petrović, Aleksandar. *Novi film, Knj. 1. 1950–1965*. Beograd: Institut za film, 1971.
- . *Novi film, 2. Crni film. 1965–1970*. Beograd: Naučna knjiga, 1988.
- Ranković, Milan. *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu*. Beograd: Institut za film, 1970.
- Reporter*, septembar 1982. „Politički progon“. Aleksandar Saša Petrović filmski reditelj <<http://aleksandarpetrovic.org/o-sebi-i-drugima/politicki-progon/>> 02. 11. 2018.
- Стојић, Данко. *Волише ли стари домаћи филм: из историје југословенског филма*. Нови Сад: Прометеј, 2014.
- Судар, Властимир. *Портрети уметника као политичког дисидента: животи и дело Александра Петровића*. превео с енглеског Властимир Судар. Београд: Филмски центар Србије, 2017.
- Tirnanić, Bogdan. *Crni talas*. Drugo izdanje. Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.
- Наџион, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. превели Владимир Гвозден, Ljubica Stanković. Novi Sad : Svetovi, 1996.

Ivana Ralović

ENEMIES GATHERERS AND THEIR TIME:
ŽIVOJIN PAVLOVIĆ AND ALEKSANDAR PETROVIĆ

Summary

The abundant and artistically diverse work of Živojin Pavlović (1933–1998) provides numerous interpretive possibilities from different research perspectives and orientations, and in this paper Pavlović's creative oeuvre and ideas from the 1960s are viewed in parallel with the directorial and theoretical oeuvre of his contemporary Aleksandar Petrović (1929–1994). These directors, along with a group of their contemporaries, have introduced the Yugoslav film to the very top of the world, but to this day they are followed by reputation of the New Wave followers who had been chased by the local ideology as the Black Wave followers. Associated with the dominance of a particular value in a series of films and resulting in a political labelling, the Black Film will remain as an enduring epithet alongside of their names.

Both Pavlović and Petrović were heavily influenced by the prose of F. M. Dostoevsky. Pavlović's film *The Enemy* (*Неприятели*) derives from Dostoyevsky's

novel *The Double* (Двојник), based on this scenario he wrote the novel *Cain and Abel* (Каин и Авел) (1969), which was edited under the title *The Enemy* (Нејријашељ) (1986), while *The Deserter* (Дезертер) (1992) is an adaptation of the short novel *The Eternal Husband* (Вечный муж) of Dostoevsky; Petrović's film *It Rains in My Village* (Биће скоро пројаси свећа, 1968) was filmed inspired by Dostoevsky's *Demons* (Бёсы), but both directors' roots of relations in respect of Dostoevsky are much deeper. In addition, they have in common a series of filmings inspired by the prose of Antonije Isaković (Pavlović's film *The Ambush* (Засега) according to motifs of Antonije Isaković's short story *For the Third Time* (По трећи пут) and according to his own short story *The Legend* (Легенда) and *Three* (Три) by Saša Petrović as a film adaptation of Isaković's four short stories: *In the Sign of April* (У знаку априла), *The Kite* (Змај), *The Fern and the Fire* (Папрати и ватра), and *Melons* (Динје), making high-rated films that resulted from translating literature into the language of moving images, making films on their own scenarios; working on documentaries, seductive documentarism in their feature films; in addition to film he had an additional art education (at a young age, Pavlović was interested in fine arts, he opted for decorative painting studies at the Academy of Applied Arts, and "several of his drawings and watercolors of that period were reproduced in 1990 in his book of autobiographical prose, *Azбука*, Petrović studied Art History), living and working outside of Serbia, writing anonymous screenplays, (extremely rich Pavlović's and modest in scope Petrović's) literary creative works, rewarded with international awards, and on the other hand, biographical, artistic and documentary material available to us, as well as other sources produced by the cultural memory, indicate an ambivalent relationship between them. Petrović suggested that Pavlović direct the movie on the screenplay *A True End of the Weekend* (Прави крај викенда), which Petrović had written earlier, but never came to fruition; their relationship hovered in the split between appreciation and deep animosity. The common traits in their career trajectories were the fight for freedom of expression and the so-called the entry of social criticism into the film, which led to numerous bans and censorship of their virtual worlds, political persecution and discrimination that deeply marked their careers. From today's perspective, in the case of Pavlović and Petrović, ostracization is a kind of honor, though unpleasant – still an honor.

Keywords: Ž. Pavlović, A. Petrović, film, new Yugoslav film, Black Wave, auteur film, critical activism, ostracization, ban.

Издавачи
Институт за књижевност и уметност, Краља Милана 2, Београд
www.ikum.org.rs
Факултет драмских уметности, Булевар уметности 20, Београд
fdi.bg.ac.rs

За издаваче
Бојан Јовић
Милош Павловић

Лектура
Марина Васић

Прелом и припрема за штампу
Службени гласник

Тираж
300

Штампа
Службени гласник

ISBN 978-86-7095-293-5