

1. **(život i delo Živojina Pavlovića opisani na način čija univerzalnost ne dolazi u pitanje — skica)**

Živojin Pavlović.

Trideset šest godina, mesto rođenja Šabac, lična kanta evidentirana kod SUP/Bgd.

Brkovi, proćelavost, francuska kapa, „Sit-roen“ (model zvani „žaba“).

Diplomirao na Akademiji za primenjenu umetnost u Beogradu (odsek dekorativnog slikarstva), urednik filmske rubrike revije „Danas“ (drugi urednik bio je Branko Vučićević, a revija je umirovljena 1953. godine), tekstove o filmu i pripovedačku prozu objavljivao u „Vidicima“, „Mladosti“, „Gledištima“, „Delu“, „Razlogu“, „Književnim novinama“, „Filmu danas“, „Filmskoj kulturi“, „Ekranu“, te drugim listovima i časopisima.

Napisao dnevnik „lipanjskih gibanja“ pod naslovom „Subjektivna istorija jednog poraza“. Od istog pisca: „Krivudava reka“ (zbirka pripovedaka, Nolit, 1963.), „Dnevnik nepoznatog“ (roman, Otokar Keršovani, 1964. — delo nagradeno na konkursu „Telegrama“), „Film u školskim klupama“ (članci, Razvitak, 1964.), „Lutke“ (roman, Prosveta, 1965.), „Dve večeri u jesen“ (zbirka pripovedaka, Matica Srpska, 1967.), „Đavolji film“ (zbirka oglada i razgovora, Institut za film, 1967.). U rukopisu ima roman i jednu zbirku pripovedaka.

Dva amaterska filma: „Triptih o materiji i smrti“ (1960.), „Labirint“ (1961.).

Dva zabranjena filma: „Voz br. 4686“ (spaljen — 1950.), „Obruč“ (treća storija omnibusa „Grad“ — zabranjen za javno prikazivanje presudom Okružnog suda u Sarajevu br. K-446/63 — 1963.).

Šest igranih filmova: „Žive rode“ (prva storija omnibusa „Kapi, vode, ratnici...“ — 1962.), „Neprijatelj“ (1965.), „Povratak“ (prva verzija — 1964, konačna verzija — 1966.), „Buđenje pacova“ (1967.), „Kad budem mrtav i beo“ (1968.), „Zaseda“ (1969.).

Ne pije. Ne puši.

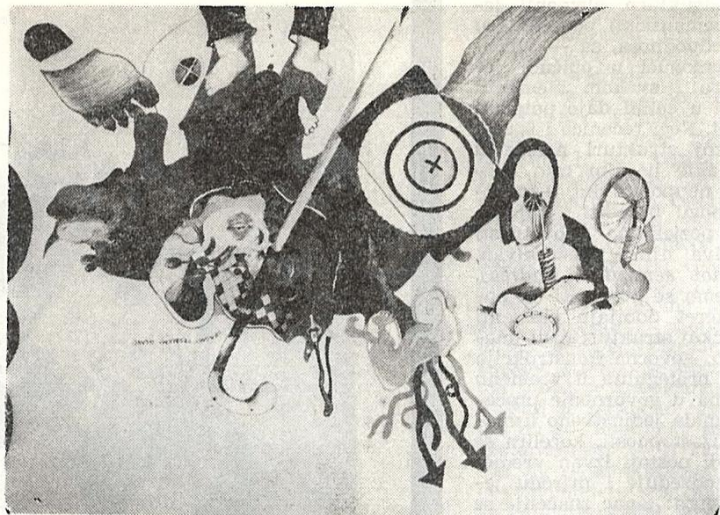
Oženjen.

2. **(apendiks A — napisan u vidu nužnog objašnjenja prethodne skice)**

Ličnost i delo Živojina Pavlovića predstavljaju, bez sumnje, jednu od najinteresantnijih pojava u kratkoj i hudoj istoriji „novog jugoslovenskog filma“. Velikog životnog iskustva za svoj relativno mali broj godina, retkog stvaralačkog senzibiliteta, oštrog i istančanog dara opažanja, svestrano obdaren (slikar, kritičar, pisac, reditelj), a, napose, vanredno principijelan, nepokolebljiv i tvrdoglav, Pavlović nije imao bezbolni razvojni put posut ružama i festivalskim priznanjima. Naprotiv.

Iza njega je ostao jedan sudski zabranjen film, jedan film čiji je materijal zaplenjen i uništen, jedan film čije su pripreme za realizaciju naprasno prekinute („Gluvi barut“, po romanu Branka Ćopića) i, konačno, jedan film koje je dve godine bio zatočen u tami bunkera. No, što bi rekao Marks, rad vremena na razumevanju smisla učinio je da se postepeno uoče sve karakteristike jednog po mnogo čemu osobenog i revolucionarnog kreativnog angažmana, jednog stvaralačkog traganja koje permanentno menja lice i sudbinu jugoslovenske kinematografije, jednog dela koje se isključivo zanima vitalnim pitanjima i problemima ljudske socijalne i etičke egzistencije u okviru postojećih oblika društvene organizacije. To delo traje i u ovom trenutku, ono se neprekidno razvija po zakonima sopstvene unutrašnje dijalektike: Pavlović je, verovatno, reditelj koji je od svog prvog do svog šestog filma prošao duži put nego bilo koji drugi naš sineasta, a od svih svojih kolega razlikuje se i po tome što je uvek spreman da se svesno suoči sa sopstvenim stvaralačkim zabludama ili greškama u realizaciji.

Započevši karijeru kao veliki pobornik montažne metaforičnosti i njenog dinamičkog razlaganja prostora, on je danas, bez ikakvog zavora, spreman da izjavi kako ti stavovi nisu bili u stanju da se usaglase sa



Bogdan TIRNANIĆ

## pred licem vremena

skica za portret Živojina Pavlovića i dva apendiksa te skice

njegovom stvaralačkom prirodom i kako sada stoji na sasvim suprotnim teoretskim pozicijama, verujući da se osnova filmske dramatičnosti postiže isključivo koordiniranjem rada kamere i kretanja glumca, da je verizam ono sredstvo koje filmsku sliku čini tako samosvojnim fenomenom u odnosu na ostale kreativne načine izražavanja subjektivnog stanja ljudske svesti. No, kroz sve te godine akumuliranja iskustava, kroz sve te faze sukobljavanja sa nepodobnim ili manje podobnim metodima nanačije i metaforičnosti, Pavlović ostaje veran snaži emotivnog dejstva drastičnog šoka, destruktivnog prizora, strukturi filmske slike koja je ispunjena nepoželjnim životnim podacima, znajući da maksimalna upotreba asocijativno-destruktivnih planova i dosledno izazivanje odbojnih reakcija ne čine od filma naturalističku slikovnicu, već da, naprotiv, ta suma verističkih epizoda i detalja otvara vrata u jedan osobeni poetski svet sazdan na samoj biti realnosti. Njegovi filmovi se, zato, menjaju na planu forme, redukujući ovu, od jednog do drugog slučaja, na bitne osnove klasične filmske ekspresije i približavajući je odanosti situacijama objektivnog sveta, situacijama kakve one zaista jesu, jer, za Pavlovića kao i za Miloša Formana, ideal vernosti vizuelnoj faktografiji jeste ono u ime čega se, ali i pomoću čega se, oblikuju i okvir i sadržaj filmskog dela. Ali, ti filmovi ostaju jedinstveni po duhu, i, ako je — možda — teško pronaći srodnosti između „rukopisa“ „Neprijatelja“ i „rukopisa“ filma „Kad budem mrtav i beo“, onda to ne znači da je potrebna i posebna veština u poslu utvrđivanja njihove srodnosti po stilu, po atmosferi i po ambijentu. O jedinstvu etičkog osećanja sveta da i ne govorimo. Jer, baviti se stilizovanjem nije isto što i stvarati stil, i, ako nas Pavlovićeva dela prisno vezuju uz sebe, onda je to zato što njihov autor brižljivo gaji odbojnost prema filmovima čija je režija samoj sebi svrha, čije se egzektivno savršenstvo izdiže zahvaljujući minornosti sadržaja, čija je formalna perfekcija rezultat humanističke ispraznosti autora.

☆

Pavlović je jedan od retkih autora našeg filma koji ne zanemaruje element filmskog pripovedanja i kome je ono kako isto toliko važno kao i ono šta. Pavlović svakim svo-

jim filmom želi da precizno ispriča jednu istoriju, jednu individualnu ljudsku dramu, da označi koordinate jedne ljudske sudbine, no on to nikada ne čini prostim akumuliranjem zbivanja ili beskrajnom ekvibrilistikom u zaplitanju dramske intrige. Njegove „priče“ su po svojoj formi, po svojoj fabuli, vanredno jednostavne, ali njihov pravi „sadržaj“ gradi se iz elemenata ambijenta i atmosfere, od dimenzija ljudskog prostora življenja, od verodostojnih i prepoznatljivih detalja svakodnevnice, od odnosa između pojedinca, „junaka“, i postojećeg sveta realnosti. U tim sferama ovaj reditelj sa ne-svakidašnjim osećanjem za neuobičajeni ugao posmatranja pronalazi srž i smisao čovekovog društvenog opredeljenja, polazište i ishodište njegove tragičnosti. U Pavlovićevim filmovima je, iznenada, kao da nikada nije ni postojao, kao da je tog časa izmišljen za iskustvo našeg vida i maše duše, iskrasao čudesni svet beogradskih predgrađa, zabitih dvorišta sa raspuklim česmama, magični svet memljivih hodnika, terasa, prozora sa saksijama smrdljivka i majčine dušice, koje (saksije) kao da su jedina humanistička dimenzija pretrpanih ljudskih košnica za stanovanje (jer, ono što je Korbizijeu ideal, nekome je zla sudbina), prostrog veša, ubogih nužnika i šupa, razrovanih ulica, mapušteneh i očajno sumornih rečnih ada; iskrasao je svet koji traje na ivici biološke egzistencije, svet zatvorskih povratnika, špekulanata, tragičnih robova usahljih političkih dogmi, švercera, trgovaca ljudskim dušama (novinar u filmu „Kad budem mrtav i beo“), malih periferijskih bokerskih junaka (koji obru bostan čak i onda kada sade tikve), faćkalica i huligana, svet kafanskog bdenja, ljubavi po kapijama, surovih obračuna i teškog rada — svet beskrajno bogat u svom siromaštvu.

Iz tog sveta, kao jedan portret izdvojen iz gomile rada sa Pavlovićev filmski junak, taj osamljeni i za definitivni poraz predodređeni čovek koji se žestoko opekao u surovoj životnoj igri, no koji, na nekoj od iskrzanih ivica svoje svesti, drži i čuva saznanje o tome da je jedina zaloga njegove ljudskosti neprekidna borba za sopstveno mesto pod suncem, za sopstveni humanistički integritet. Taj čovek želi da uznemiri, da pokrene, da zainteresuje, i on se ne predaje uprkos evidentnosti neuspeha. On će nestati u kaljuzi sopstvenog života, ostavljajući iza sebe uverenje da se bonio do kraja — svim sredstvima, ali i etički. A njegova etika je-

ste ona koja mu je nametnuta društvenim položajem i socijalnom uslovnošću tog položaja. Pavlovićev junak je krajnji proizvod društvenih mehanizama, krajnja supstanca rastačkanja čovekove duše i svesti pod surovim okolnostima dehumanizovane stvarnosti. On počesto, kako to Pavloviću zameraju neki kritičari njegovog dela, nije ličnost koja obiluje duhovnim sposobnostima, on je retko svestan pravih razloga svog položaja, ali tragedija koja se njemu zbiva jeste, možda baš i zbog toga, prava i jedina pažnje vredna trauma jedne društvene zajednice i ona se potpuno, kao u žiži, prelama kroz njegovo nesrećno biće, dokazujući da protivu rečnosti koje su njega dovele na dno ljudskog dostojanstva jesu ujedno i bitne dileme sveta i vremena. Njegova definitivno izgubljena mogućnost adaptacije, njegova huda konačna sudbina, ukazuje da ljudski problemi koji se u jednom društvu rađaju nikada i nikako ne mogu biti rešeni razvikom tehnike manipuliranja i da se etička devalvacija individue uvek može očitati na skali pada opšte moralnih vrednosti, a ove, opet, nisu ništa manje i ništa veće od granica konkretne ljudske slobode i konkretne mogućnosti svakog pojedinca da traje u dostojanstvu. U moru inertnosti Pavlovićev junak sukobljava se sa postojećim i u tom sukobu uspeva da svojim primerom izazove sledeći „slučaj“: „velikog Al Kaponea“ zamenjuje „mali Al Kapone“, jedan osamljeni Pacolino nastaviće da traje u jednom osamljenom Džimji Barki, jedan sumorni borac za голу egzistenciju dobiće naslednika u drugom — i tako dalje, i tako dalje, do u beskraj, a po svim pravilima zakona geneze i reprodukcije.

Taj krug, ta linija nastavljanja ljudskih napora da se izbegne neumitnom, čini da su Pavlovićevi filmovi angažovana dela par excellence.

No, ovde se angažovanost ne shvata u uskom, operativnom smislu. Naprotiv. Biti angažovan to — za Pavlovića — znači permanentno delovati u pravcu promene, podržavati vitalne vrednosti svakog ljudskog bunta, verovati u delotvornost svake eksplozije nezadovoljstva. Zato, valjda, surovi prizori u Pavlovićevim filmovima ne deluju sumorno. Oni kao da ohrabruju. Svaki njihov destruktivni prizor, svaka surovost ispoljena u njima, svo to blato i sva ta prljavština društvenog dna, ne deluju obeshrabrujuće, ne zagovaraju defetizam. Struktura Pavlovićevih verističkih šokova potresa, budi potrebu za angažovanjem i pojačava spremnost za akciju. Njegovi filmovi su tragični i optimistički. Oni su i poetski, jer se rađaju iz potrebe za istinom. Estetika se, tako, izlucuje iz etike. „Kako“ postaje jasno kada se zna „šta“. Pavlovićevi filmovi, ti jednostavno i surovo montirani nizovi kadrova i sekvenci kojima nije stalo do „lepote“ i do „utiska“, postaju autentične i samosvojne filmske i poetske vrednosti, „oblik“ koji je dostignut i koji više nikada u potpunosti ne može biti ponovljen.

Štimung jesenjeg dana, prizori leda i vode, dim lokomotive, puste ledine, na bok izvrnuti čamci, atmosfera tuge kraj periferijskih vrtuljaka — svi ti „oveštali“ efekti, do sada bezbroj puta upotrebljeni na sve moguće nesuvisle načine, pretvaraju se pod Pavlovićevim rukama u nešto još nevideno, nešto što je tek rođeno, nešto čega više neće biti. Iako u njemu nikada ne jenjava divljenje za Dostojevskog i Bunjuela, iako se sa strašću još seća Ejzenštejna, Pavlović uspeva da uvek bude svoj, a uspeva u tome zato što je svaki njegov film plod ličnog iskustva, rezultat lične proživljenosti određene predstave i oblika života. Duboko subjektivno i samosvojno, Pavlovićevo delo u svakoj svojoj supstanci, u svakoj svojoj ćeliji — kadru, sadrži jedini mogući italog vremena, jedini verodostojni beleg proticanja. U svakom „kvadratu“ ovih filmova oseća se otisak ljudske ruke, a „vonj“ koji iz njih izbija — i koji toliko vredi neke osetljive prirode — jeste miris ljudskog znoja, miris jedino stvarne ljubavi tela, miris jedino mogućeg ishodišta svih ljudskih napora: dah smrti.

U tim filmovima, zato, kao i u životu, ne-

ma sentimentalnosti, nema lažnih osećanja, nema „apstraktnog humanizma“. Gledajući ih, onakve kakvi jesu, a jesu surovi i hrabri, već nećete zapasti u iluziju da poverujete kako je ovaj svet baš onaj najbolji od svih mogućih vrtova istorije i kosmosa i neće vas u njemu prikazane sudbine dalje uljuljkivati u naivne i lako probavljive fraze o jednakosti, ljubavi i tome slično. Ne. Videćete da ono što postoji jeste bolno i ono što je postojalo — tim bolnije jer ga doživljavamo sopstvenim mesom i sopstvenom kožom, tim crnje jer je naša jedina mogućnost. No, ako nije najbolji ovaj svet je sigurno jedini i sve što nam preostaje jeste da u njemu trajamo sa dostojanstvom, da svaki njegov pedalj i svaki trenutak vremena izmerimo sopstvenim angažmanom, sopstvenim etičkim primerom, sopstvenom ulogom u osvajanju najpotrebnije i najdražegonije stvari koja postoji — slobode.

### 3. (apendiks B — napisan u vidu nužnosti vremena sadašnjeg)

Šta u okviru ovako koncipiranog Pavlovićevog stvaralačkog sveta predstavlja film „Zaseda“?

Sigurno je jedno: „Zaseda“ na izvestan način utemeljuje i zaokružuje dosadašnji ciklus filmova ovog autora, ona otkriva klicu i koren njegovog ranije izradenog stvaralačkog prosedeća. Film nas vraća u vreme neposredno nakon oslobođenja zemlje, u doba kada se nova proleterska vlast vojno i administrativno već učvrstila i kada započinje proces etičkog previranja njenih protagonista uslovljen, kako to Pavlović objašnjava, slabljenjem ideološke narkoze koja je do tada pomagala da se ne spozna ona strana prirode revolucije kao biološke nužnosti.

Pavlovića, dakle, kao i ranije, prevashodno interesuju etičke dileme ličnosti i uticaj društvenih okolnosti na njih, ali njegove filmove, pa i „Zasedu“ među njima, ne treba nikako i nikada shvatiti kao dokument o konkretnim slučajevima i konkretnim situacijama. Baš zbog toga što se u njima operiše sa etičkim zakonitostima. Ti slučajevi i te situacije samo su polazna tačka na putu istraživanja dubljih, univerzalnijih uzroka etičke devalvacije pojedinca u strukturama političkog pakla, pod okolnostima koje sve slamaaju i sve stravično preispituju. Da bi tu neminovnost jasnije istakao Pavlović uvek računa sa ljudima od ideala i nikada strahota dogme ne bi tako jezovito zazvučala u njegovim filmovima da njihovi junaci nisu iskreno i nepokolebljivo uvereni u ispravnost nametnutog im iskrivljenog stanja svesti: ako je Pacolino iz „Budenja pacova“ tragična ličnost — a jeste — onda je to zbog toga što ne može da se oslobodi lažnih predstava koje su bile njegova mentalna hrana tokom dve decenije; ako je Ive „Vrana“, junak „Zasede“, tragična ličnost — a jeste — onda je to iz prostog razloga što se njegov idealizam, njegova iskrena vera u potpuno nepostojeću — dakle, lažnu — predstavu revolucije permanentno i nepomirljivo sukobljava sa elementima političke realnosti, političke pragmatistike — njegov odnos prema stvarnosti nije ništa drugo do oblik ideološke paranoje, ideološkog mesečarstva. Stvarnost proganja njegovu predstavu stvarnosti.

Ali, u iskrenost tog mladića ne može se sumnjati. Tim je jasnije da ga proces u kome se nalazi mora dovesti do propasti, do jedino mogućeg ishodišta gde nepomirljivost predstava o životu i samog tog života svoj neprirodni status razrešavaju bilo krajnjim psihološkim razlaganjem ličnosti bilo sukobom u kome ličnost i fizički prestaje da postoji. U „Zasedi“ se događa i jedno i drugo. Smrt Ive „Vrane“ potvrđuje neprirodnost strukture njegove svesti, ali — samim tim — i neprirodnost vremena u kome se ona formirala. Jer, ako je čovek prinuđen da deluje u suprotnosti sa svojom etikom, a deluje kao društveno biće, onda je to samo dokaz da etičke maksime (svest o nužnosti) nisu saglasne sa društvenim mogućnostima (pretpostavka slobode). Opšta

hipokrizija jeste bitni simptom takvog stanja, a dogma njegova prava suština.

Film „Zaseda“ otkriva, dakle, jedan period nedavne istorije čiji je realizam bio u oštroj suprotnosti sa sopstvenim idealizmom; period u kome je raskorak između principa (tj. zbiljnog, okrenutog budućnosti) i prakse (tj. postojećeg, okrenutog prošlosti) dovedio do nepomirljivih sukoba na etičkom planu i do nezadrživih psiholoških razlaganja ličnosti. Neprirrodnost te situacije, sva monstroznost tog protivurečja, ali i sva njegova istorijska nužnost i istorijska verodostojnost, čine da je „Zaseda“ jedan od retkih filmova koji su, u dosadašnjoj istoriji naše kinematografije, bili dovoljno hrabri da razgrnu zavese magle pred slikama pojedinih faza našeg nedavnog trajanja i da bez hipokrizije ukažu na traume i suprotnosti revolucije koja još traje. To otkrivanje objektivnih istorijskih suština kroz okvir ličnosti, kroz dimenzije čoveka, useca se u tkivo društva, u njegovu probavnu letargičnost, u njegovo razrušeno pamćenje, poput hirurškog noža, ali taj bolni rez ne povređuje i revoluciju samu. On nas osloboda od zabluda i krečnjačkog taloga lažnih predstava. Vrednost tog očišćenja ne može se izmeriti nikakvim pragmatističkim ključevima, nikakvim manipulativnim normativima.

Otpori koje ovaj film izaziva nisu, zato, ništa drugo do zakasnelo ispoljavanje svesti protiv koje on ustaje, pa, između ostalog, njegov značaj je i u sumi naknadno otkrivenih protagonista takvog pogleda na svet. Ti demonstratori jedne aveti prošlosti (bilo ih je u žiriju XVI festivala u Puli) tvrdice u povodu ovog filma da umetnik, baveći se istorijom, ne može iskrivljavati njenu sliku ili je polu-istinama (šta je to polu-istina?) objašnjavati, već da, naprotiv, mora polaziti od njenih osnovnih historiografskih fakata. Ali, postavlja se pitanje, kakvu vrednost u umetnosti imaju historiografska fakta? Istoriografski fakt je to da je 28. juna 1914. godine Gavrilo Princip ubio nadvojvodu Ferdinanda, ali da li je film „Sarajevski atentat“ Fadila Hadžića, pokazujući da je taj fakt istinit i istorijski verodostojan, time ispunio sav dug prema istoriji i nije li njegovo predstavljanje „Mlade Bosne“ kao nacionalno-romantične organizacije (za prave informacije pogledati — Veselim Masleša: „Mlada Bosna“, Kultura, Bgd., 1945.) čista prevara koja sa činjeničnim stanjem istorije ima malo veze? Na koji način historiografska fakta utiču na veličanstvenost Vajdnog filma „Prah i pepeo“ (takve mistifikacije od Napoleona pravio je još jedino Hajne — ali, u oba slučaja, šta mari!), ili, na drugoj strani, u kojoj meri historiografska fakta i njihovo poštovanje utiču na evidentni umetnički očaj filmova reditelja tipa Vlade Pavlovića i sličnih? Umetnost isključivo operiše sa ličnim iskustvom i u umetnosti se istina jedino može prelomiti kroz sudbinu pojedinca, kroz društveni aspekt individualnosti. Ukoliko toga nema, nema ni umetnosti i sve se pretvara u ogavnu propagandnu istorijsku čitanku, a sva ta historiografska fakta (koja se, uostalom, menjaju pod uticajem drugih historiografskih fakata) nisu ništa drugo do povod za neukusno gimnasticiranje amijaja (kao u filmu „Republika u planinu“ Ljubiše Georgijevskog) i suludu demonstraciju pirotehničkog umeća (kao u filmu „Most“ Hajrudina Kravca, toj najvećoj filmskoj pljuvački na licu NOB-e).

Uostalom, Pavlović je, početkom decenije, napisao esej o našim tadašnjim filmovima sa temom revolucije. Naziv tog teksta je „Laž i revolucija“, a njegov moto su reči Andre Malroa: „Ni revolucija ni rat ne saстоje se u dopadanju samom sebi.“ Time kao da je sve rečeno o filmu „Zaseda“. Radi se o delu koje je daleko od svake bolećive sentimentalnosti prema svom predmetu ispitivanja — a njegov predmet ispitivanja nije ništa drugo do lično iskustvo autora.

Umanjuje li onda taj iskreni i gorak film sjaj revolucije? Ne. Jer, u pomenutom citatu Andre Malroa stoje još i ove reči: „Ne postoji stotinu načina za borbu. Postoji samo jedan. Biti pobednik.“ To „biti pobednik“ etički je povezano sa onim „ne dopadati se samom sebi“.