

ŽIVOJIN PAVLOVIĆ



nebojša pajkić

V slovenski kinoteki bo meseca marca gostovala velika retrospektiva Živojina Pavlovića. V Ekranu jo pospremljamo s pričujočim prevodom režiserjeve študije.

Po dolgoletnih in mučnih peripetijah, ki so odnesle v grob in prekrile z zemljo mnoge akterje tega projekta in morbidno-groteskne simbolike v njegovem dokončnem eksploatacijskem poimenovanju *Država mrtvih* (delovno ime *Janez*), se je premiera končnega rezultata tega martirija odigrala na v ontološkem in komercialnem smislu primeren dan, tistega 29. novembra, ko so Srbi (to se nanaša na državljane države brez ozemlja, predsednika, imena, grba, himne in zastave, države, ki bi bila sploh brez česarkoli, če ne bi imela Mercatorja in v njem Svilanovića in Rupla na meji gejevskega objema) prvokrat ostali brez Titovega jajca in so imeli možnost delati – če so sploh imeli kaj in za kaj –, ne da bi jih zato odvedli k sodniku za prekrške. Minila je konsekvantno značaju prireditve, adekvatno, kot dokončni fiasko. Fiasko filma, poimenovanega *Država mrtvih*, v skladu s stanjem države mrtvih in vseh protagonistov te neokusne šarade nad delom absolutno najpomembnejšega srbsko-slovenskega avtorja, enega največjih evropskih ustvarjalcev druge polovice minulega stoletja in vodilne evropske umetniške kontroverze, je ne glede na to, ali pa prav zato, ker je pripadal mizerni kulturi neke komunistične province nekje bogu za hrbtom, ki je samo sebe doživljala kot avantgardo in vodilno silo antiatlantskega Tretjega sveta – ta fiasko na neki paroksistično organski način predstavlja kar najbolj adekvatno zaokrožitev opusa avtorja, ki je vse življenje vztrajal pri ideji gnusnega, pri glorifikaciji ničvrednega in končno celo neuspeha.

Če izvzamemo umetniško dimenzijo, ki s svojim žaljivo idiotskim diletantizmom ustreza le scenaristični kontinuiteti pisca *Janeza* (po njegovem prvencu *Najboljši* (sic!), hvalnici JLA, o katere paroksizmu bi morala tudi tu teči beseda ali slika, je hrvaški režiser Šorak svojčas spesnil himno tej neuporabni varšavski ekspozituri) in onesnažuje samo idejo pavlovičevskega filma, *Država mrtvih* tudi v vsakem drugem, predvsem pa fenomenološko-ideološkem smislu eklatantno zaokrožuje in poantira usodo avtorja, ki je s svojo ustvarjalno kontinuiteto in bitjo živel v agresivni, organski in mehanični opoziciji tako do ideje države (in vseh njenih komponent) kot tudi družbe v vseh oblikah njenega naravnega ali umetnega grupiranja. Tu je treba poudariti, da gre, podobno kot pri Marcelu Duchampu, za vprašanje filozofskega in umetniškega antagonizma, saj je bil v socialnem smislu – tako kot Duchamp in Dalí – Pavlovič neokusno konformističen. Ta infantilni psihološki manko in socialna anomalija sta privedla do tega, da se je opus giganta sesul v debakl *Države mrtvih*, ki predstavlja najadekvatnejši antiklimaks vseh Pavlovičevih tenzij, utrnitev njegovih vrlin v njegovih zablodah.

Vendar pa je kljub agresivni simboliki tega zaključnega akorda, godrnjavega avdio-vizualnega kolapsa, in kljub recentni vsiljivosti *Države mrtvih* Pavlovič po milosti božji biološko presahnil, še preden so do njega prispele kopije tega večkratno problematičnega filmskega materiala. Ker sam ni mogel prevzeti odgovornosti za končni rezultat tega slabo začetega zadnjega filmskega podviga, je tudi analitik oproščen obveznosti, da bi mu moral, če tega sam noče, pripisati poseben pomen. Zunaj psiholoških, faktografsko-biografskih in strateških aspektov je, z izjemo tematskih motivov, o katerih bomo govorili kasneje, *Država mrtvih* dejansko povsem marginalen in nepomemben člen v Pavlovičevem opusu, zato njegove zunanje retorične asociativno-simbolične politure ni treba precejevati.

Da bi razumeli Pavlovičevo umetniško delo, da bi se dokopali do njegovega doumetja ali razmrcvarjenja na očiščeni in pregledni podlagi, je treba razplesti klobčič, ki ovija, ščiti, pa tudi skriva izvorni nukleus, izvorno jedro ("jedro napetosti" in/ali "jedro surovosti") njegove korozivne in subverzivne poetike.

Kontinuiteta nespোরazuma

Pavlovičev zadnji film je bil po številnih neproduktivnih sporih dokončan v avtorjevi večni odsotnosti leta 2002, štiri leta po njegovi smrti. Njegov prvi film *Ljuba Popović*, ki so ga snemali leta 1958, je ostal nedokončan že v fazi samega snemanja in ni bil nikoli zmontiran. Drugega, *Vlak 4689*, so snemali leto kasneje. Ker je material zaplenila milica in ga vrnila uničenega, ni bil realiziran. Med obema začetniškima, nedovršenima, kot bi se najraje izrazil, in zadnjim filmom, nedovršenim in posthumno nekako vendarle zmašenim skupaj, se kot reka vije Pavlovičev opus, preobremenjen s permanentnimi spori, s tehničnimi, ideološkimi, političnimi in umetniškimi nespোরazumi, ki so se pogosto končevali z izolacijo in prepovedmi. Dva zgodnja amaterska filma, *Triptih o mrtvi in smrti* (1960) in *Labirint* (1961), od katerih je slednji izgubljen, prvi pa verjetno ohranjen samo kot video, saj je kopija krožila po različnih kino-klubskih zakotjih, sta nastajala v krčih Pavlovičevega odpora do amatersko-socialističnega in psevdo-akademskega tehnicizma tedanjih kino-klubov, ki bi morali kot organi Ljudske tehnike, katerih značaj in funkcijo lepo opiše ta leninistična sintagma, kinoficirati dijake in delavce. Če so *Žive vode* (omnibus *Kaplje, vode, vojaki* (1962)), ki jih je prepovedala bosanska cenzura, po zaslugi liberalnejše cenzure v Srbiji vendarle dočakale žvižge v Puli, se lahko *Obroč* (omnibus *Mesto*) ponarša s tem, da gre za prvi sodno prepovedani film v komunistični Jugoslaviji. Tudi s prehodom na celovečerno dolžino je Pavlovič še naprej generiral konfliktne situacije. Šele leto dni po *Sovražniku*, s katerim je ob pomoči Matjaža Klopčiča uspel realizirati svoj celovečerni prvenec, se v kinih pojavi dosneta in demontirana *Vrnitev*, Pavlovičev nesojeni prvi celovečerni film. Peripetije z *Vrnitvijo* in *Sovražnikom* predstavljajo njegov kontinuirani spopad z barierami socialističnega koordinatno-komisarskega sistema. V tem smislu predhodijo bolj kolektivnemu, skupinskemu spopadu filmskih liberalcev z dogmatiko samoupravnega komunizma.

V diskvalifikaciji izvirne verzije *Vrnitve* so se razvijale klice etiket, s katerimi bodo udbovci, kamuflirani v kritike in novinarje (vodil jih je bombaški tandem Čolić-Volk), napadli kasnejše srbsko-hrvaško-slovenske, pa tudi bosanske (Čengić) t.i. moderne filme, katerih socialno-politično provokativnost so pozdravili na tujih festivalih, doma pa sramežljiveje v strokovni in bolj pogumno v mladinski ter študentski periodiki. Tudi trije filmi, nastali v vsega dveh letih, ki tvorijo fokus Pavlovičevega opusa, *Prebujanje podgan*, *Ko bom mrtev in bel* in *Zaseda*, so bili kljub domačim in mednarodnim festivalskim lovorikam deležni torture režima. Če je prva dva, predvsem prvega, partijska kontrola zgrabila šele za nazaj, so *Zasedo* bunkerirali takoj po prikazovanju v Puli (ni dobila cenzorskega kartona za redno predvajanje). Med *Zasedo* (1969) in *Hajko* (1976), naslednjim Pavlovičevim filmom, posnetim v Srbiji (po inspiraciji sicer črnogorskim), je minilo sedem let. Teh sedem let izgnanstva, ki se prekrivajo z obdobjem najhujšega boja proti srbskemu liberalizmu, je bilo za Pavlovića manj bolečih kot za druge protagoniste t.i. avtorskega filma oziroma črnega vala, saj je svoj ustvarjalni eksil našel v Sloveniji.

Lahko bi rekli, da je usoda *Zasede* v celoti določila Pavlovičevo nadaljnjo kariero. Ne le, da po *Hajki* v Srbiji ni več snemal filmov – njegova celotna nadaljnja režiserska kontinuiteta se je spremenila v neki permanentni krč, v katerem so le nekateri filmi ubežali sklopu opresivnih okoliščin. V skrajni konsekvenci je z izjemo prihajajočega *Rdečega klasja* le težka apostrofirani kak film, ki ni nastajal skozi mukotrpane konflikte z institucijami družbenega nadzora, tem ali onim reprezentantom



Sovražnik

partijske moči. *Rdeče klasje* in še posebej *Let mrtve ptice* zagotovita avtorju, ki mu je bilo onemogočeno ustvarjati v lastnem okolju, ustvarjalni obstoj. Vendar ga hkrati na zelo plastičen in konkreten način naturalizirata v kontekstu slovenskega tematskega, v določeni meri pa tudi kulturološkega obzorja. Tudi po teh dveh filmih, ko so se sčasoma spremenile t.i. družbeno-politične okoliščine v Srbiji, bo Pavlovič ostal čvrsto povezan s slovenskimi izhodišči. Poleg tega, da je v naslednjem desetletju v Sloveniji posnel svoj morda najcelovitejši in najkompleksnejši film *Nasvidenje v naslednji vojni*, sta tako *Vonj telesa* kot *Država mrtvih* filma, ki prav toliko, kolikor skozi Slovenijo govorita o Srbiji, skozi Srbijo opisujeta Slovenijo. Pravzaprav se le dva pozna filma v tem tematskem opusu, obskurni *Na poti v Katango* (1987) in več kot apartni *Dezserter* (1992), ne prelamljata skozi slovensko vizuro.

Čeprav Pavlovičevi filmi od *Zasede* dalje niso več trpeli zaradi administrativnih sankcij, so bili vsi, razen skorajda diletantsko stupidne *Katange*, žrtev takšne ali drugačne obstrukcije, bodisi v procesu produkcije ali pa v sferi distribucije. *Rdeče klasje*, *Let mrtve ptice* in kasneje *Nasvidenje v naslednji vojni*, slovenske filme, ki so nastali v obdobju, ko je Pavlovič v Srbiji veljal za nezaželenega, so v Beogradu prikazovali v poletni repertoarski shemi, ko je mesto prazno in je najlažje organizirati bojkot. Podobno je bilo tudi s *Hajko*. Lahko bi rekli, da razen filmov *Na poti v Katango* in *Vonj telesa* nobene Pavlovičeve stvaritve niso prikazovali v običajnih terminih. V produkciji je bilo vse še bolj zapleteno in dubiozno. Skoraj vsi filmi tega avtorja, ki je kljub dejstvu, da je bil pri kritikih na domačih in tujih festivalih lepo sprejet, ostajal nerazumljen, so nastajali v nenehnem preigravanju s formalnimi institucionalnimi propozicijami, skozi nenehno meandriranje in/ali preskakovanje ovir, ki so resno ogrožale perspektivo Pavlovičevih projektov. Njegovo avtorsko za-

puščino sestavlja veliko več filmskih zamisli kot režiranih filmov.

Ta zapuščina pa vsemu navkljub skupaj s prispevki iz dveh uvodnih omnibusov in televizijsko serijo *Pesem*, razumljeno kot integralen film (kar je še ena od nerealiziranih avtorskih idej), obsega 16 filmov, katerih ostra doslednost formulira eno najekspresivnejših, najbolj subverzivnih in "najgnusnejših" poetik evropskega filma. S te ali one strani porušene železne zavese, iz komunističnih držav (Varšavski pakt plus Titova Jugoslavija), je precej manj avtorjev, kot bi si kdo zdaj upal priznati, katerih delo bi lahko brez vsakršnih pogojevanj umestili in preučevali v kontekstu evropske kulture, v civilizacijskih koordinatah zahodne Evrope. Pavlovič je umetnik, predvsem filmski ustvarjalec, ki terja, da ga na to geopoetično mapo precizno umestimo. Na osi, ki povezuje najbolj superiorne ustvarjalce evropskega transcendentalnega kinematografa, na liniji, ki povezuje Dreyerja z Bressonom, Melvilom ali Mallom, kjer se stika z agresivnostjo, prostostvom in provokativnostjo Buñuela, Pietrangelijski ali Janca, nekje med bratoma Taviani in Skolimovskim je treba iskati Pavlovičevo mesto v aleji evropskega filmskega Babilona.

Argumente za to lahko najdemo le znotraj opusa, ki je nastajal skoraj pol stoletja. Gre za razpon, v katerem večina ameriških ustvarjalcev realizira neprimerljivo večje število del, v evropskih razmerah pa je tudi Pavlovičeva kvantiteta povsem oportuna. Da bi ga očrtali v smislu njegove kreativnosti, se moramo zateči h kočljivemu analitično metodološkemu stereotipu, pogojni sistematizaciji, ki zagotavlja preglednost in postopnost v procesu prezentacije tez in argumentov. Čeprav se kronološka vizura kljub svoji očitni oguljenosti na koncu izkaže, če že ne najprivlačnejša, pa vsaj najbolj utilitarna, Pavlovičev nekonformni koncept filma omogoča tudi drugačne, provokativnejše in učinkovitejše tehnike grupiranja. Tako je



Prebujenje podgan

Vrnitev

mogoče kontrapunktirati njegove srbske in slovenske projekte, mogoče je zoperstaviti njegove črno-bele in barvne filme, filme, kjer je kot snemalec sodeloval Petković soočiti s filmi, ki so jih snemali Jakšić in drugi ... V kolikor vzamemo v zakup Pavlovićevo heretično sprevernjenost, njegov individualistični, antikolektivistični, biološki in antikulturni fanatizem, se zdi še najbolj privlačno, če vzpostavimo subverzivno hierarhijo znotraj njegovega dela in jo poravnamo s hierarhijo družbene ali državne, partijsko-policijske "obrambe" sistema pred napadi posameznikov ... Ali pa tudi v obratni vizuri, ki sledi.

srbsko-slovenska transversala

Čeprav je Pavlovićev prvi slovenski film *Sovražnik* (1965) – zaradi bunkeriranja prve verzije *Vrnitve* hkrati tudi njegov prvi celovečerec – slovenski film le v tehničnem smislu (zahvaljujoč Klopčičevi iniciativi in liberalnejšim razmeram v Sloveniji je našel produkcijsko podporo, medtem ko so ga v Srbiji obstruirali), pa s svojo dramaturško konstrukcijo in – v določeni meri – režijskim postopkom v primerjavi z *Vrnitvijo*, prvim srbskim celovečercem, demonstira nekatere od osnovnih značilnosti, ki se bodo kasneje izkazale kot specifične za Pavlovićev slovenski aspekt opusa. Brez kakršnihkoli aksioloških predpostavk je namreč več kot očitno, da so za Pavlovićeve srbske filme *Vrnitev*, *Ko bom mrtev in bel* in famozno *Zasedo* značilne določene stilske lastnosti, po katerih se, ne glede na tematske razsežnosti, razlikujejo od prav tako konsistentne skupine slovenskih filmov *Rdeče klasje*, *Let mrtve ptice* in *Nasvidenje v naslednji vojni*. Zanimivo je, da bosta v neki pavlovićevski dialektični triadi teza – antiteza – sinteza ti dve zoperstavljeni skupini porodili sintetično srbsko-slovensko vizuro. Gre za uradno najuspešnejše delo Pavlovićeve pozne kariere *Vonj telesa* in posthumno grotesko *Država mrtvih*, mednju pa je vkleščen *Dezertar*,

ki se v tematskem smislu sicer ne dotika Slovenije (čeprav se nad vukovarsko nočno moro vije senca slovenske secesije), vendar pa s stilsko polituro nedvoumno podpira sintetično vizuro Pavlovićevega finalnega diskurza. Naposled je *Dezertar*, koincidentno, podobno kot *Sovražnik*, še en poskus transponiranja Dostojevskega v magmo srbske sodobnosti.

Prav ta sintetični diskurz poznega Pavlovića postaja pomemben argument za resnejše, poglobljeno preučevanje opozicije njegovih srbskih in slovenskih del. Brez njega bi bila ta razlika lahko zvedena na zgolj kronološko-generično interpretacijo, ki bi jo upravičevalo dejstvo, da srbski filmi *de facto* pripadajo avtorjevim zgodnejšim fazam, slovenski pa zreli fazi v temporalnem smislu, saj je od slovenskih le *Sovražnik* umeščen v obdobje zgodnjega Pavlovića, apartni in atipični *Hajka* (1976) ter *Kantanga* (1987) pa v slovensko etapo. Prav tako so, v skladu s tehnološkimi spremembami, pozni, slovenski filmi, praviloma barvni, medtem ko so zgodnji, srbski filmi, posneti v črno-beli tehniki. Spremeni se tudi format, od standardnega preide k *wide screenu*. Kljub dejstvu, da sta sprememba tehnike (format in barve) ter menjava snemalca resda vplivali na razliko v polituri srbskih in slovenskih filmov, pa njihova stilska opozicija ne temelji le na teh aspektih, ki sicer neizogibno formulirajo režijski postopek, ampak na dosti bolj primarni in bistveni dimenziji avtorskega rokopisa. Na ravni fakture in mizan-kadrov pride pri Pavloviću do radikalne spremembe že v okviru srbskih filmov, vse od *Prebujenja podgan*, ko začne delati s težko, nemobilno kamero Came 300, namesto Aleksandra Petkovića pa začne z njim kot snemalec sodelovati Milorad Jakšić - Fando. Njegova politura postane s tem bolj fiksirana, konsolidirana in izenačena, sama struktura filmske pripovedi, eliptičnost scen in globinska konvulzija kadra pa ostanejo še vedno prepoznavne. Za razliko od srbskih filmov, ki so, ne glede na to, ali so snemani



Ko bom mrtev in bel

iz roke, s svobodnim gibanjem kamere (*Žive vode* in *Vrnitev*, deloma tudi *Obroč*, zgodba iz omnibusa *Mesto*) ali s tračnic, s težko kamero (*Prebujenje podgan*, *Ko bom mrtev in bel*, *Zaseda*), vedno grobo razbiti na sekvence, nanizane po logiki nekega intuitivno formiranega občutka za ritem, ki ga najpogosteje motivirajo Pavlovičeve priljubljene glasbene ekspresije, s katerimi so njegovi prizori absolutno zasičeni, imajo njegovi slovenski filmi čvrsto narativno dispozicijo. Tudi kadar gre za zelo zapletene paralelne tokove (kot v ekspoziciji filma *Nasvidenje v naslednji vojni*), imajo ti čvrsto retorično osnovo, ki jo nadzoruje narativna diahronija. Tudi v *Letu mrtve ptice*, s stališča *decoupagea* Pavlovičevem najkompleksnejšem filmu, kjer prihaja do eliptičnih skokov, le te vendarle motivirajo prepoznavni kavzalni parametri. Tudi če je v virulentnosti naturalističnih prizorov v *Rdečem klasju*, ki je kronološko najbližji srbskim filmom (*Zaseda* in *Klasje* z ideološkega in melodramskega gledišča lahko dojemamo kot diptih), mogoče prepoznati nekaj razuzdanosti in divjaške anarhoidnosti srbske faze, ne smemo spregledati, da so Jožekove (Rade Šerbedžija) ekshibicije skrbno stilizirane s koreografskimi figurami, ki nedvoumno asociirajo na dekadentnost kakega Miklosa Jancsa, četudi so Pavlovičeve madžarske preference, vsaj javno izrečeno, nekje drugje (Fabri, Kovacs ipd.).

Za razliko od srbskih filmov, ki so po strukturi epizodični, v prizorih pa anarhični, dekomponirani, agresivni do okvira tako v prostorski kot v temporalni komponenti, tako da se v njih šele v glavni dramaturški kompoziciji, v perspektivi začetka in konca, ki se praviloma približuje husserlovski zaokrožitvi, pokaže Pavlovičeva afiniteta do zaprtih form, imajo slovenski filmi nedotaknjeno fabulativno konstrukcijo, sestavljeno iz dramaturško funkcio-

nalnih, determiniranih sekvenc, ki jih spremlja organizirana kompozicija prizorov. Ta se lahko, kot npr. v *Klasju*, izkazuje z očitno likovno inspiracijo na meji pastiša ali pa je, kot v *Letu mrtve ptice*, definirana z nepričakovano afiniteto do analitičnega razčlenjevanja scene na komplementarne rakorde. *Let mrtve ptice* je v tem smislu vsekakor Pavlovičev najradikalnejši film (kot da bi radikalnost režiserjevega eksistencialnega položaja, o katerem bomo govorili kasneje, vplivala na značaj njegovega avtorskega rokopisa). Nagli odklon od dolgega kadra in odprto strmoglavljenje v magijo rakorda bosta imela najresnejše posledice pri transformaciji Pavlovičevega stila. Če *Prebujenje podgan* pomeni odklik od mladeniške onirične poetike hudičevskega filma, artikulanega tako v teoretskih razpravah kot v amaterskih, protobuñuelovskih filmih *Triptih o materiji in smrti* in *Labirint*, ter edinem profesionalnem oniričnem songu *Žive vode*, katerega odmev je prisoten v *homo duplex* projekciji *Sovražnika*, potem pomeni *Let mrtve ptice* definitivni odklik od agresivne rigidnosti veristične doktrine kadra-sekvence. Eden od načinov, kako razložiti discipliniranje forme v Pavlovičevih slovenskih filmih, bi bil lahko namig na njihovo romaneskno provenienco (*Klasje* po romanu *Na kmetih*, *Nasvidenje v naslednji vojni* po Menuetu za kitaro) in na scenaristično podporo, ki je ob opustitvi materinega jezika vsekakor morala postati avtoritativnejša – *Let mrtve ptice* (Pavlovič ga je delal skupaj z Brankom Šömnom kot scenaristom) je bil tako ali tako zamišljen kot segment širše, trilogijske celote. Vendar pri tem ne smemo pozabiti, da so bili tudi mnogi Pavlovičevi srbski filmi, predvsem *Prebujenje podgan* in *Zaseda*, narejeni po literarnih predlogah. Tudi tu je Pavlovič, v skladu s srbskim liberalizmom, svobodno kombiniral svoje rokopise



Hajka

z rokopisi drugih ustvarjalcev. Drugače je bilo pri *Vrnitvi*, kjer je imel Pavlovič poleg primordialne scenaristične verzije Torija Jankoviča še dramaturško podporo, mentorstvo in cenzorsko supervizijo Dragoslava Mihajlovića - Mihiza, najbolj pretencioznega in avtoritarnega srbskega dramaturga komunistične epohe. Tudi če ne sprejememo zunanjih in/ali tehničnih argumentov za razlikovanje srbskih in slovenskih filmov v Pavlovičevem opusu, lahko še vedno pojasnimo kreativno in imaginativno logiko te dihotomije. Čeprav ne gre zanemariti dejstva, da je temelj Pavlovičeve korozivne protimeščanske drže tudi resignirano doživljanje razpada vseh etičnih vrednot, za katerim se skriva notranji, skorajda infantilno romantični projekt moralnosti, ki je lahko diktiral občutek odgovornosti avtorja do okolja, ki mu je ponudilo zatočišče v trenutku, ko je bil izobčen iz lastnega kulturnega miljeja, je treba premise avtorske distinkcije med srbskimi in slovenskimi filmi vendarle najprej iskati v Pavlovičevi organski hipersenzibilnosti, v izvornosti njegove veristične vokacije in inspiracije. Tako kot se v svojih stilskih opredelitvah in preferencah absolutno razlikujejo Pavlovičeve afinitete v njegovem literarnem, filmskem in celo televizijskem diskurzu, so specifične tudi glede na njegova kulturološka, socialna in civilizacijska obzorja. Če Pavlovič misli in deluje v okviru določenega medija in premišlja njegove primarne avtentične parametre, potem na analogen način doživlja tudi koordinate nekega okolja, konteksta, v čigar komponentah je treba iskati dejavnike oblikovnih postopkov. Takšen pristop je prej mističen kot pragmatičen, prej intuitiven kot racionalen. Upajmo, da s to formulacijo nismo zapadli v pretirano parodičnost in poenostavljanje.

strategija hereteika

Vendar pa Pavloviča že v principu ne gre razlagati skozi kakršnokoli skupinsko pripadnost, saj je njegova bazična strategija transparentno individualistična ali eksplicitno antikolektivistična. Sam modus individualističnega koncepta, evidenten v njegovem celotnem filmskem opusu, je zakoreninjen že v njegovem predfilmskem obdobju. V vseh pogledih, psihološkem, ideološkem in estetskem. Predzgodovino "bolezni" tvori obdobje mladeniškega, kolektivističnega, celo komunističnega zanosa in njegove ugasnitve. Njegov agresivni individualistični kredo torej ni izvoren, ampak izveden iz nekega zgodnejšega občutenja poraza in razočaranja. Ti motivi, enostavni ali kompleksni, so Pavloviča privedli do pozicije odpadnika, do občutka izločenosti in boleče heretične – včasih poze, včasih strategije. Za poigravanjem z dvema prostoroma, projiciranima skozi dva horizonta, srbskega, ki je evfemizem, substitucija ali sinegdoha za dve ne povsem homologi ideji, vzdoljnaško in komunistično (v neki atavistični, bakuninovski vizuri), ter slovenskega, ki je surogat in metonimija zahodne demokracije, sta že v izhodišču dve antinomiji, Bizanc in Vatikan, divjina in civilizacija. Iz teh antinomij izhaja Pavlovičeva potreba po zatočišču, v tem pa je tudi nekaj pilatovske afinitete do čistih rok. Demarkacijsko polje, ki loči heretika od prebežnika, je ozko, saj je vprašanje pripadnosti neločljivo od sindroma izdaje. V središču tega kompleksa je dejstvo, da je Pavlovič po svoji vokaciji znatno bliže sartrovsko-camusovskemu eksistencializmu kot pa Godardovim sofisticiranim ideološkim paradam, četudi se oba pola naslanjata na rosselinijevski neorealistično-marksistični aksiom. Vprašanja, povezana z avtorjevim doživljanjem sveta, kot smo že rekli, predhodijo njegovi filmski praksi. V filozofskem, ideološkem



Rdeče klasje



Vonj telesa

in umetniškem smislu so bila najprej formulirana v njegovih literaturi: "K filmu sem pristopil iz sfer, v katerih sem bival kot književnik, iz tistega, kar vsebujejo moje tedanje knjige, zbirka zgodb *Krivudava reka* (1963) in roman *Lutke* (1965). *Gre za odnos individuuma in kolektiva, ideologije in življenjske dejanskosti.*" V celotnem Pavlovičevem umetniškem opusu in v celoti njegove (anti)intelektualistične drže se odvija ozmoza bazične ideološke opozicije individuum – kolektiv in ontološke ekspresije življenjske dejanskosti. Pavlovič je skušal s svojim celotnim opusom, z demonično obsesijo ("hudičevski film"), s poetiko gnusnega, z ikonografijo gnilobe, glorifikacijo smrada, erosom vonja, ekspresijo smetišča in estitiko dreka dokazati, da ene vere (komunistične), ni mogoče vnačaj zamenjati z drugo, krščansko! Razpet med dve dogmatiki, eno, ki se je ne more otresti, in drugo, ki je kapriciozno ne želi sprejeti, je Pavlovič svoje celotno ustvarjanje posvetil ekspresiji paroksizma eksistence. Ta boleča zapuščenost v metastazah komunističnega mulja, ta zenonovski galop na mestu, "stop-kader" – "friz", ki navkljub nepresahljivi ustvarjalni energiji, množici filmov in knjig, nenehno vzdržuje enako razdaljo med skrajnima poloma, izgubljenim (komunističnim) zanosom in nesprejemljivim krščanskim patosom, je stalnica Pavlovičevega ustvarjalnega krča, njegove potrebe po tem, da bi samostojno in brez opore v kakršnikoli ideologiji, filozofiji ali religiji z individualnim kreativnim naporom dosegel obrise smisla eksistence.

Njegova avtorska pitoresknost izhaja iz prepričanja, da je ta smisel vtkan v mulj in usedline dejanskosti, nekam pod in pred civilizacijske kode. V tem so njegovi srbski filmi praviloma radikalnejši. Čeprav je njihova faktura bližja duhu modernega zahodnoevropskega filma in aksiomatiki francoskega novega vala, pa *Vrnitev*, *Prebujanje podgan*, *Ko bom mrtev in bel*, *Zaseda* in celo nenavdihnjeni žurnalistični pasti *Na poti v Katango* demonstrirajo neko primitivno energijo, neko sub-civilizacijsko godrnjanje, ki s svojim ikonoklastičnim nabojem evocira izvorne premise ameriške pionirske, divjaške romantike. S stališča splošne fakture, brez filmofanskih aspektov, idej dolgega kadra oz. kadra-sequenze ter epizodične dramaturgije z ikonografsko voajersko-fetišističnimi stilemi, ti filmi, če odštejemo Pavlovičovo konceptualizirano ideološko paradigmo, nasprotje med posameznikom in kolektivom, projektirajo behavioristično anti-simbolično poetiko, ki je dosti bližja ameriš-

kemu naturalizmu zgodnjega Wellmana, zgodnjega Houstona, poznega Aldricha in poznega Siegla kot pa katere-mukoli evropskemu veristu, od zgodnjih Rossellinija in Renoira, prek bratov Taviani, do aktualnih Nordijcev. To parabolo v svojem opusu, ki jo določa duh avanturizma in ki bo retorično eksplicirana v okvirnih sekvencah ekranizacije Zupanovega *Menueta*, prepozna Pavlovič v literaturi transdoktrinarnih individualistov, pri Malrauxu, Travnu, Hemingwayu in naposled Zupanu, v katerem je videl svoj *alter-ego*. V tem smislu je *Nasvidenje v naslednji vojni* njegov najpomembnejši film, saj se v njem križajo vse najbolj značilne silnice njegove paroksistične kariere.

Verističnemu, anti-civilizacijskemu ("življenjska dejanskost") naboju Pavlovičevih srbskih filmov se zoperstavlja konceptualizirani, racionalni, intelektualizirani izraz njegovega slovenskega opusa, v katerem dominira izkristalizirano nasprotje med individuumom in kolektivom. Če je to nasprotje v srbskih filmih v funkciji ekspresije divje življenjske magme, je življenjska materija v slovenskih filmih katalizator energetskega naboja posameznik – družba. V obeh primerih, ki ju seveda ne ločuje neka čvrsta in groba ločnica, Pavlovič ob ideji Boga prevprašuje, kantovsko rečeno, najbolj neulovljiv pojem, pojem, ki ga zaradi mladeniške komunistične infekcije, ki ga je oddaljila od razsežnosti logosa, najbolj obseda – pojem svobode. Zdi se, da je Kantova umestitev pojma svobode njegovemu branju ušla, saj so Pavlovičev celoten kreativni napor, množica filmov in nepreštvene zapisane strani, od beletristike do člankov in z vsem mogočim impregniranih dnevniških zapisov posvečeni prav doseganju tega nedosegljivega individualističnega ideala. Temu je sledil v najrazličnejših smereh, od povsem abstraktnih kvazibuñuelovskih v zgodnjih amaterskih filmih, blodeč zunaj koordinat kakršnegakoli že reda, prek subkulturnih, suburbanih arealov *Vrnitve*, *Prebujanja podgan*, najvplivnejšega filma *Ko bom mrtev in bel* in minornega *Na poti v Katango*, v okrilju ideologije (*Zaseda*, *Rdeče klasje*, *Hajka*, *Pesem*), kaosa (*Zadah telesa*, *Država mrtvih*), pa tudi v redkih poskusih psihološkega ali patološkega niansiranja (*Sovražnik*, *Let mrtve ptice*). Zadovoljitvi se je, ne da bi skrival svojo fascinacijo z Vitomilom Zupanom, najbolj približal s filmom *Nasvidenje v naslednji vojni*. S tem, ko je tudi prek potencialov literarne predloge trans-



Nasvidenje v naslednji vojni

formiral doživetje revolucije v nekakšen kozmičen, na meji lucasovske *space-poetike* katarzičen individualizem, in s tem, ko je v slovenski revolucionarno-enobejevski realnosti odkril prostor za odmik od enopartijske doktrine, prostor za transideološko vizijo vojne, je Pavlovič, kot se zdi, anticipiral neki možni eshatološki poligon svojega in Zupanovega disputa. Ne glede na to, ali ga uzremo v španski areni, v spopadu med Bitrom (Hans Christian Blech) in starim Berkom (čigar konstitucija in fiziognomija nihata nekje med Pavlovičevo in Zupanovo podobo), ali v medsebojnem odnosu mladega Berka (Metod Pevec) in Antona (Boris Juh), binarni obrazec Pavlovičevega *Menueta* na ezoterično diskreten način projektira neki skoraj homoerotični avtobiografski azimut, ki daje temu filmu pridih perverzne intimne izpovedi, ki presega vse druge pavlovičevske infantilno brutalne in protimeščanske retorične ekscese. Razsežnost homoerotične ekspresije še posebej poudari dejstvo, da je Pavlovič v Metodu Pevcu v fotogenično-kinestetičnem smislu odkril optimalnega protagonista, čigar magnetični *bahaviour* presega celo kultno interpretacijo vagabunda Džimija Barke, ki ga je v svoji življenjski vlogi upodobil Dragan Nikolić. Džimi Barka in Berk sta dva kontrarna lika Pavlovičevega iskanja svobode in smisla eksistence. Džimi Barka kot osrednji lik srbskega opusa uteleša transcendentalno odpadniško, protidružbeno, primitivno idejo divjine, ki korespondira z ameriško pionirsko krilatico *Go West!* – onstran meja, onstran reda, idejo, ki je v Pavlovičevem primeru posledica resignacije. Njegov anarhizem je nasledek izgubljenega ideala, ki ne računa več z miltonovsko revizijo raja. Na drugi strani, v Berku, Pevcu in Zupanu, Pavlovič najdeva nedoseženi sporazum s skupnostjo, koeksistencialni *raison d'etre* – kljub temu, da je prikazan skozi avanturistično individualno katarzo. Vendar je Pavlovič za razliko od Zupana, Malrauxa ali Hemingwaya, Orsona Wellesa ali Johna Hustona, ki so svoj vitalizem realizirali v dejanskosti, le provincialni kontempletivec. *Voyeur* in fetišist. Tako kot je bil tudi Hitchcock predvsem masturbator. Njegovo nagnjenost k akciji je omejilo zgodaj razrahljano zdravje. Veliko je pisal o svoji zgodnji tuberkulozi, malo je govoril o svoji srčni anomaliji, tekom let so ga vse bolj pestile tegobe z ledvicami. Zadnja leta, od *Dezerterja* do *Janeza*, so ga mučile vrtoglavice, pogosto je izgubljal zavest ...

Skratka, Pavlovičev gnus do materije, do vonja preznojenga telesa, njegov refleks do gnusnega, njegov občutek za gnilo, njegovo doživljanje spolnosti kot nečesa sluzastega, umazanega, spermično kislega, sprevrženega, brutalnega, sadomazohističnega, fetišističnega, degradirajočega, dezintegrirajočega, nečesa nadnaravnega, dostojnega edino nedostojne eksistence, vse to zaokrožuje eno od najbolj pretresljivih umetniških utopij brezupa.

Vsi njegovi filmi, z izjemo Zupanovega *Menueta* in godardovskega, "doposlednjegadihovskega" *Ko bom mrtev in bel*, transcendirajo pavlovičevske komplekse. Narejeni so bili ob grobih obstrukcijah komunističnih aparatčikov (*Vrnitev*, *Sovražnik*, *Let mrtve ptice*, *Država mrtvih*), prepovedani (*Obroč*) ali retroaktivno bolj ali manj obstruirani v procesu distribucije (*Zaseda*, *Prebujanje podgan*, *Rdeče klasje*). Spet drugi, s paradokso izjemo *Vonja telesa* in *Katange*, niso bili nikoli končani ali pa so bili narejeni podobno kot zgodnje amaterske zamisli (Ljuba Popović, *Vlak 4686*) ali pozni nerealizirani filmi, kakršna je bila *Resničnost* (koscenarist sem bil moja malenkost). Za in pod nesporazumi z režimom, *establishmentom*, z meščanskim in malomeščanskim *spleenom*, z zadahom trupla komunizma, s patetiko demokratske utopije, pod ideologizirano retorično obsesijo z odnosom med posameznikom in družbo, se skriva neki boleče intimen občutek osamljenosti, izgubljenosti posameznika v nedoumljivi razsežnosti kozmičnega nesmisla brez Vere, brez Ideala, Zakona, Logosa, Boga. Pavlovič je najturobnejši pesnik obupa v celotni evropski kinematografiji. V tem mu je morda pariral le še Fassbinder, ki ga je prav tako izčrpala in iztrošila produkcija in ki je na anologen način iskal neki tečaj, ki bi se ga lahko oprijel. Tu pa smo že pri nečem, kar presega okvir umetnosti, kar ne glede na sodobne propozicije politične korektnosti povzdiguje Pavlovičev substitucionalni svet na višjo raven estetske sofisticacije, pa čeprav mu je bilo do tega še najmanj, gotovo manj kot do Zupanovega prijateljskega objema. V veselju. •

Prevedel Saš Jovanovski

ŽP

Rojen 15. aprila 1933 v Šabcu
Umrli 29. novembra 1998 v Beogradu



Zaseda



Let mrtve ptice



Na poti za Katango

filmografija

žive vode

(iz omnibusa **Kaplje, vode, bojevniki (Kapi, vode, ratnici)**)

Jug, 1962, 35mm, čb, 19 minut (80 minut)

režija Živojin Pavlović

scenarij Olga Vujadinović, Živojin Pavlović

fotografija Aleksandar Petković

montaža Kokan Rakonjac

produkcija Sutjeska film, Sarajevo

nagrade posebna nagrada žirije na festivalu v Puli

igrajo Janez Vrhovec, Snežana Lukić, Petar Lupa, Ljuba Tadić

zgodba

V prvem delu omnibusa po koncu ljubezni ostane samo praznina, v zadnjem delu pa mlado dekle po smrti človeka, ki ga je ljubila, globoko občuti ves absurd te praznine. V drugi zgodbi bolnik po smrti svojega prijatelja, ki je umiral ob nekem oknu, zagleda par zaljubljenecv, o katerem mu je pokojnik toliko pripovedoval. Vendar mu pogled vračajo samo pusti, sivi zidovi, ki segajo v nedogled.

obroč

Obroč (iz omnibusa **Mesto (Grad)**)

Jug, 1963, 35mm, čb, 18 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović

fotografija Aleksandar Petković

montaža Kokan Rakonjac

produkcija Sutjeska film, Sarajevo

igrajo Stole Arandelović, Snežana Lukić, Branka Jovanović

zgodba

Moški se po dolgih letih odsotnosti vrne v mesto; najprej zavije v gostilno, kasneje ga med tavanjem po ulicah napade skupina mladeničev in brutalno pretepe. Pobere se in odtava v noč.

sovražnik

Neprijatelj

Jug/Slo, 1965, 35mm, čb, 91 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po motivih novele *Dvojnik* F.M. Dostojevskega)

fotografija Aleksandar Petković

montaža Olga Skrigin

produkcija Viba film, Ljubljana

nagrade srebrna arena za režijo v Puli, nagrada zlata maska mednarodne žirije mladih kritikov v Kartagi

igrajo Velimir Bata Živojinović, Bekim Fehmiu, Snežana Lukić, Mića Tomić, Maks Furijan, Teufik Selimović, Dušan Jancijević, Dušan Đurić, Gizela Vuković, Pavle Vujisić

zgodba

Grafični tehnik Slobodan Antić ima dvojnika, ki s prevarami in zvijačami v življenju doseže vse tisto, kar Antiću, njegovim častnim načelom in humanističnemu prepričanju, ostaja nedosegljivo. Antić se odloči obračunati s svojim dvojnikom.

vrnitev

Povratak

Jug, 1966, 35mm, čb, 67 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Branimir Tori Janković (po ideji Save Jokića)

fotografija Aleksandar Petković

montaža Olga Skrigin, Neva Habić

glasba Dušan Radić

produkcija Avala film, Beograd

zgodba Velimir Bata Živojinović, Snežana Lukić, Nikola Čobanović, Dušan Cvetković, Predrag Milinković, Petar Lupa, Janez Vrhovec, Stole Arandelović

zgodba

Kronika poskusa bivšega kriminalca, da bi se po prestani zaporni kazni prilagodil novemu, zanj povsem tujemu okolju. Spre se z nekdanjimi prijatelji, ki ga želijo znova zvabiti na stara pota, in sreča dekle, ki ga ljubi in razume. Vendar se nesporazum in nesrečne okoliščine še zadnjič postavijo ob rob zametkom novega, poštenega življenja.

prebujenje podgan

Buđenje pacova

Jug, 1967, 35mm, čb, 79 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Gordan Mihić, Ljubiša Kozomara (po motivih zgodbe *Neznanka* Momčila Milankova)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija Centar film, Beograd

nagrade zlata arena za režijo v Puli, srebrni medved za režijo v Berlinu

igrajo Slobodan Perović, Dušica Žegarac, Severin Bijelić, Mirjana Blašković, Mića Tomić, Nikola Milić, Pavle Vujišić, Milan Jelić, Snežana Lukić, Tomanija Đurićko

zgodba

Pripoved o neuspelem poskusu osamljenega človeka, ki želi prevetriti svoje sivo in nesmiselno življenje. Ob iskanju službe in denarja se zaljubi v neznano dekle, za katero je prepričan, da predstavlja preobrat v njegovem življenju. Ko iluzija sreče doseže vrhunec, ga dekle zapusti, še prej pa mu pobere ves denar, ki ga je uspel prihraniti. Ostane zopet sam, prevaran in razočaran.

ko bom mrtev in bel

Kad budem mrtav i beo

Jug, 1968, 35mm, čb, 80 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Gordan Mihić, Ljubiša Kozomara

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija Centar film, Beograd

nagrade velika zlata arena za najboljši film v

Puli, prva nagrada za najboljši film v Karlovih Varih, nagrada Don Kihot mednarodnega združenja kino klubov, prva nagrada na panorami evropskega filma v Atenah

igrajo Dragan Nikolić, Ružica Sokić, Dara Čalenić, Neda Spasojević, Severin Bijelić, Nikola Milić, Zorica Šumadinac, Snežana Lukić

zgodba

Zgodba o mlademu sezonskem delavcu vprašljivih moralnih načel, ki se po izgubi službe poda na dolgo potovanje iskanja svojega mesta v družbi. Brez prebite pare v žepu, brez strehe nad glavo ter brez podpore prijateljev in znancev se zdi, da se njegova pot lahko konča le tragično.

zaseda

Jug, 1969, 35mm, čb, 80 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po motivih lastne zgodbe *Legenda* in zgodbe *Po treći put* Antonija Isakovića)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija Centar film, Beograd

nagrade posebna nagrada žirije v Puli, zlati lev in zlata medalja mednarodne kritike CIDALC v Benetkah

igrajo Milena Dravić, Ivica Vidović, Slobodan Aligrudić, Severin Bijelić, Pavle Vujisić, Dragomir Felba, Marija Milutinović, Mirjana Blašković, Alenka Rančić, Ratislav Jović

zgodba

Po koncu druge svetovne vojne si ljudstvo prizadeva obnoviti razrušeno domovino. Mladenič iz Dalmacije, ki so mu Italijani ubili očeta, se šola v Srbiji pri sorodnikih. V prepričanju, da služi višjim ciljem, se brez razmišljanja poda v službo Revolucije. Razočaran nad karierizmom posameznikov se pozneje umakne iz političnega življenja.

rdeče klasje

Jug/Slo, 1970, 35mm, barvni, 85 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po motivih romana *Na kmetih* Ivana Potrča)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

zvok Herman Kokove

produkcija Viba film, Ljubljana in Centar film, Beograd

nagrade velika zlata arena za najboljši film in zlata arena za režijo v Puli, zlata plaketa za najboljši film po literarni predlogi v Berlinu

igrajo Majda Potokar, Rade Šerbedžija, Irena Glonar, Majda Grbac, Arnold Tovornik, Angelca Hlebce, Jože Zupan

zgodba

Nekdanji partizan in povojni mladinski aktivist odide v odročno štajersko vas z nalogo, da bi organiziral odkup pridelkov in kmete prepričal, naj vstopijo v zadrugo, kolhoz. Pri tem si bolj kot s prepričevanjem pomaga s silo in samovoljnim ravnanjem, s čimer se zameri vaški skupnosti. Zameri pa si nakoplje tudi

zaradi svojih erotičnih razmerij z dvema sestrama in njuno materjo. Socialno-kritična pripoved o nasilni kolektivizaciji.

let mrtve ptice

Jug/Slo, 1973, 35mm, barvni, 84 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Branko Šömen

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

zvok Herman Kokove

produkcija Viba film, Ljubljana

igrajo Arnold Tovornik, Majda Grbac, Polde Bibič, Rudi Kosmač, Jože Zupan, Peter Trnovšek, Jožica Avbelj

zgodba

Pripoved o treh bratih iz zaostalega predela slovenskega Prekmurja, ki si skušajo vsak po svoje ustvariti boljše življenjske pogoje. Kot številne druge družine s tega konca Slovenije tudi ta razpada, saj v neperspektivnih vaških razmerah ostajajo le starci in otroci. Samo oče je še trdno vezan na zemljo in tradicijo, medtem ko se skušajo njegovi sinovi temu iztrgati. Črna drama o propadanju ruralnega okolja.

pesem

Pesma – TV nadaljevanka v šestih delih

Jug, 1974, 16mm, čb, 354 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Đorđe Lebović, Živojin Pavlović,

Bojana Andrić (po istoimenskem romanu Oskarja Daviča)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija TV Beograd, I. program

igrajo Rade Šerbedžija, Dušica Žegarac, Ljuba Tadić, Dragomir Felba, Đurđija Cvetić, Petar Kralj, Velimir Životić, Branko Pleša, Pavle Vujisić, Zinaid Memišević, Marko Todorović, Mira Banjac, Mija Vujanović

hajka

Jug, 1977, 35mm, barvni, 99 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po istoimenskem romanu Mihaila Lalića)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija Centar film, Beograd

nagrade zlata arena za režijo v Puli

igrajo Rade Šerbedžija, Pavle Vujisić, Boro Begović, Slobodanka Marković, Velimir Bata

Živojinović, Veljko Mandić, Jovan Jančijević, Zaim Muzaferija, Barbara Nilsen, Ratislav Jović, Lazar Ristovski, Klaus Ortmajer, Miki Manojlović, Dragomir Felba, Miloš Žutić, Petar Kralj, Zinaid Memišević

zgodba

Ostane partizanskega odreda z diverzijo odvrne četnike od napada na vrhovni štab NOB. Namesto tega četniki uprizorijo hajko na ranjene, lačne in slabo oborožene partizane. Ljudje se spremenijo v zveri: eni v pregnanane, drugi v napadalne. V kaosu uničenja, sredi divjanja smrti, se rodi sin ranjenega partizana, simbol zmagovalstva življenja.

nasvidenje v naslednji vojni

Jug/Slo, 1980, 35mm, barvni, 112 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po romanu *Menuet za kitaro* Vitomila Zupana)

fotografija Tomislav Pinter

montaža Olga Skrigin

zvok Marjan Janežič

glasba Bojan Adamič

produkcija Viba film, Ljubljana

igrajo Metod Pevec, Hans Christian Blech, Boris Juh, Milan Puzić, Tanja Poberžnik, Demeter Bitenc, Ivo Ban, Jožica Avbelj, Janez Starina, Barbara Levstik, Zvone Hribar, Jože Horvat

zgodba

Na počitnicah v Španiji se srečata nekdanji slovenski partizan Berk in bivši nemški vojak Bitter, ki se je v času druge svetovne vojne bojeval v tedanji Jugoslaviji. Sredi razgibane in razigrane Španije v svojih pogovorih obujata spomine na vojni čas, ki sta ga doživela kot nasprotnika. Z zgodovinske razdalje skušata doumeti tiste poteze davnega spopada na življenje in smrt, ki med krvavim bojem niso bile dovolj razvidne. Njuni pogovori se prepletajo z živimi podobami Berkovih osebnih spominov na ljudi in dogodke iz vojnega časa. Epska pripoved o intelektualcu v vojnem kaosu.

vonj telesa

Zadah tela

Jug, 1983, 35mm, barvni, 94 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović, Slobodan Golubović - Leman (po istoimenskem romanu Živojina Pavlovića)

fotografija Aleksandar Petković

montaža Olga Skrigin

produkcija Film danas, Beograd in Viba film, Ljubljana

nagrade zlati areni za režijo in scenarij v Puli

igrajo Dušan Janičijević, Rade Šerbedžija, Metka Franko Ferari, Ljubljana Medeši, Zijah Sokolović, Ljiljana Šljapić, Ivo Ban, Janez Vrhovec, Jonas Žnidaršič

zgodba

Življenje nekega železničarja, vpeto v vsakdanji kalup službe in družine, nenadoma začne razpadati. Zapusti dom in v drugem mestu, obkrožen z družo veselih prijateljev, spozna novo žensko. Kmalu se spametuje in si, zaskrbljen, skuša življenje spet urediti. Rad bi rešil družino in pošteno vzgajal svoje otroke, vendar v njem še vedno tli želja po spremembah. Ko obupan ugotovi, da je obsojen na večno trpljenje, se zateče k umoru.

na poti za katango

Na putu za Katango

Jug, 1987, 35mm, barvni, 97 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Radoš Bajić

fotografija Radoslav Vladić

montaža Ljiljana Lana Vukobratović

glasba arhivska

produkcija Film danas, Beograd in Bakar film, Bor

igrajo Svetozar Cvetković, Mirjana Karanović, Radoš Bajić, Fabijan Šovagović, Ljiljana Lašić, Ljubiša Samardžić, Tone Šolar

zgodba

Sin udarnika, rudarja, se iz tujine po dolgih letih vrne v kraj svojega otroštva. Na vlaku sreča pevko in mladeniča iz Bosne, ki sta prava tako namenjena v njegovo mesto. Obseden s sanjami o lagodnem življenju želi s pomočjo prijatelja iz mladosti prodati očetovo hišo in z izkupičkom odpotovati v afriški rudnik diamantov v Katangi. Ponovno srečanje z rojstnim mestom pa v njem obudi spomine iz

mladih let in želja po potovanju v Afriko začne slabeti.

dezenter

Jug, 1992, 35mm, barvni, 98 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Snežana Lukić, Živojin Pavlović (po motivih Dostojevskega)

fotografija Aleksandar Petković

montaža Ljiljana Lana Vukobratović,

Olga Skrigin

glasba Predrag in Mladen Vranešević

produkcija Centar film, Beograd; RTS,

Beograd; TRZ Podijum, Beograd

nagrade srebrna mimoza za režijo v Herceg-Novem, bronasta arena za film v Novem sadu, zlata oliva za najboljši film na festivalu mediteranskega filma v Bastiji

igrajo Rade Šerbedžija, Radoš Bajić, Renata Ulmanski, Gorica Popović, Marina Marković, Kristina Vukićević, Mirko Babić, Branko Cvejić, Milena Pavlović, Dušan Janičijević, Svetozar Cvetković, Janez Vrhovec

zgodba

Dva prijatelja, Pavle Trusić in Aleksa Veljačić, oficirja JLA, oba nekoč zaljubljena v isto žensko, zdaj Trusićevo ženo, se med vojno, ki sledi razpadu Jugoslavije, ponovno srečata: Trusić kot begunec iz razrušenega Vukovarja, Veljačić kot vojni sodnik. Njuno dramatično srečanje dodatno zaplete vprašanje očetovstva devetletne Trusićeve hčerke.

država mrtvih

Jug, 1997, 35mm, barvni, 115 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Siniša Kovačević

fotografija Aleksandar Petković

montaža Ljiljana Lana Vukobratović

glasba arhivska

produkcija Delfin film, Beograd in RTS, Beograd

igrajo Radko Polič, Katina Ivanova, Milena Pavlović, Nebojša Glogovac, Marija Komazet, Dragan Maksimović, Danilo Lazović, Dušica Žegarac, Radoš Bajić, Marko Nikolić, Bogdan Diklić, Eva Ras, Elizabeta Popović

zgodba

Leta 1991 Slovenija razglasi samostojnost. Janez, slovenski oficir v JLA, poročen z Makedonko in oče treh otrok, ravno takrat praznuje poroko svoje hčerke v Sarajevu. Slovenci mu ponudijo višji čin v takratni Teritorialni obrambi, Janez pa se odloči ostati zvest prisegi, ki jo je dal ljudski armadi. Odpotuje v Beograd, kjer se nastani v cenemem hotelu. Kriza v družini s posebnim poudarkom na odnosu med očetom in sinom simbolizira razpad države.

J.M.