

Јелена Маринков

ИСПИСИВАЊЕ НАГОНА

Једна паралела између романа и филма *Задах шела**

Талас шела

Живојин Павловић је био једнако посвећен двома уметностима – филму и књижевности – и једну и другу сматрајући својим вокацијама. Познат је као аутор изразите визуелне имагинације и снажног приповедачког импулса, који примењује филмске поступке у својим романима (прегнантна дескрипција с пуно детаља, низање развијених слика, својеврсна монтажа приповедних сегмената, оштри прекиди наративног тока, тзв. *резови*), док његови филмови садрже препознатљиве наративне стратегије (конструисање компактног наратива, објективна наративна инстанца, увођење субјективног фокализатора). Филмским стваралаштвом Павловић припада *црном шаласу*, а књижевно је близак струји *стварносне прозе*. Два вида уметничког изражавања Живојина Павловића, филмски и литерарни, спаја проседе који на специфичан начин уводи миметичност. И у књижевности и на филму „Живојин Павловић инсистира на неуметничком у материјалу, он хоће антиуметност, свакодневицу као полазиште и упориште” (Стојадиновић 2010: 26). Историја *црног шаласа* јесте „*паралелна историја* југословенске кинематографије” (Тирнанић 2006: 7), историја супротстављања подмукло репресивном систему који је захтевао потпуну пасивност у погледу критичког промишљања. Филм црног таласа је алтернативни филм. Тематика узета из савременог живота, проблематизовање друштвене стварности (што је имало статус строго забрањене радње), усмереност ка појединцу, а не искључиво ка колективитету, сло-

* Рад је настао у оквиру пројекта „Језици и културе у времену и простору” (евиденциони број: ОИ 178002), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

бодоумне идеје, критичност и негативан приказ социјалних појава карактерисали су филмове црног таласа који су, дакле, усмерени ка стварности, ка актуелним политичким, идеолошким, друштвеним и егзистенцијалним проблемима, ка свакодневном и наизглед ситном, ка маргиналном и неугледном – у свим тим компонентама су филмови Ж. Павловића блиски његовој прози: „Стварносна проза је неговала *илузију* да приказује свет близак свакодневном искуству живота, при чему је посебно представљано наличје друштвене стварности. Стварносна проза је такву илузију градила преко индивидуализације говора јунака и приповедача. Дијалекти, жаргон и веома сужена језичка компетенција су постали знак за препознавање 'новог стила'” (Јерков 1992: 6). Истичући сродност између филмског и литерарног уобличавања материје, односно начина третирања грађе – садржаја из егзистентне, вануметичке стварности, Павловић уочава да „разлике се, пак, испољавају у изражајном поступку и у природи њиховог дејствовања на консументе” (Павловић 1996: 41). Изражајни медијум није исти – у књижевности је то реч, а на филму слика (фотографија). Књижевност изискује реципијентову фантазијску надградњу, док филм нуди „оптичку дефинитивност” (Павловић 1996: 41), која омогућава гледаоцу да јунаке филма доживи у *визуелној цуноћи*, без потребе или могућности да их домишља. Отуд физиономија глумаца, костими, карактеристична гестикалација у филму имају претежнији значај, гледалац добија потпуну визуелну представу јер је слика основно средство изражавања. „А оно што је филму недоступно, оно што се обично назива унутрашњим садржајем живота, препуштам литератури, препуштам хартији” (Павловић 1996: 251). Дакле, филмско је базирано на оптичком, видљивом, док се у књижевности, сматра Павловић, на дубљи, аутентичнији начин изражавају психолошки подстицаји.

У светлу ових теоријских ставова Ж. Павловића могуће је разматрати и однос између филма и романа *Задах шела*. Централни део Павловићевог књижевног опуса чини циклус прозних дела у десет књига *Дивљи ветар*. Роман *Задах шела* је пето дело у низу, објављено 1982. године. Филм, иако снимљен исте године, дакле, деценију и више након најрепрезентативнијих Павловићевих филмова, припада поезици црног таласа својом тематиком, начином транспоновања стварности и песимистичним расположењем. Филм је рађен по мотивима истоименог романа. Овај поступак разликује се од адаптације по наглашенијим методама селекције, елиминације, преобликовања и сажимања елемената. „Исказ, који у роману формира језик, на филму подразумева слике, речи, писане поруке, шумове, музику, што само по себи филмски приповедни исказ чини много сложенијим” (Омон [et al.] 2006: 94). Рекли бисмо, ипак, да филмски језик није сложенији, већ да функционише по другачијим принципима. Жак Омон и други начин конструисања филма називају *филмским приповедним*

исказом, који се „изражава као дискурс, јер истовремено подразумева постојање исказивача (или барем средишта исказивања) и читаоца-гледаоца” (Омон [et al.] 2006: 94), док „*стиварна нарајивна инстанца* је оно што у класичном наративном филму најчешће остаје *остјаје изван оквира слике*. У оваквој врсти филма она настоји да на слици или звучном запису што више избрише сваки траг свог присуства: наративна инстанца је уочљива само као организациони принцип” (Омон [et al.] 2006: 102) – несумњива је паралела са књижевношћу: и филм је базиран на наративу, али захтева различите модификационе стратегије. Павловић своје филмско изражавање умногоме заснива на искуству књижевности, а с обзиром на то да Омон и сарадници у студији филмски израз базирају на наративној инстанци, може се рећи да у филму одређени феномени бивају *исјисани сликама*. Филмско изражавање захтева чвршћу организацију грађе, компактност (интенционално укинута у роману) оличава стожер филмског наратива. Роман је формално много разуђенији, приповедање се одвија у другом лицу и твори се изузетно сложена приповедна и дијалекатска мрежа. Романе-скна полифона наративна инстанца у филму је замењена јединственом наративном инстанцом, која повремено заузима тачку гледишта Боре Словенца, али у основи задржава јединственост. Иницијални импулс за стварање филма потекао је из поглавља *Дубок сан, бездан вир*. У наведеном поглављу реч има машиновођа Бора Маџар, нека врста прототипа за лик Боре Словенца из истоименог Павловићевог филма. Филмски начин изражавања, тзв. филмски језик, функционише знатно другачије, а да би аморфност, хаотичност и девијантност романескног света била изражена, мора се свести на филмску меру. Основна идеја – спутаност у свакодневном окружењу – задржана је, али остварена у друкчијем модусу. Представљени су системи сударених људских потреба, тежњи, прохтева и порива, из којих човек бежи у самоћу; међутим, у самоћи нема могућности да задовољи своје виталне (телесне) потребе.¹ Светови уобличени у роману *Задаха њела* и у истоименом филму могу се одредити синтагмом *људски зоо врш* – јунаци су углавном базирани на телесном функционисању и следе нагоне, те је аспект испољавања телесности у овим делима веома битан. Сходно сведочењу Жике Павловића телесна задовољства² супротстављена су спутаности у свакодневном окружењу.

¹ „Привидна слобода, извојевана одвајањем од целине и остварена у самоћи, прима вид клопке; из ње се може једино у смрт, или натраг, мноштву, јер се само у њему задовољавају виталне потребе...” (Павловић 1996: 98).

² „Наравно, ја лично сва та задовољства уопште не презирем. Сматрам их саставним делом овог живота и овог трајања, па према томе, пошто већ постоје у животу, пошто су симптоми стања тог живота, морају да имају место и у уметности, што значи: и у филму. Јер између секса и сна и пијења воде – нема разлика. Све су то равноправни чиниоци човековог трајања” (Павловић 1996: 280).

Црни шалас на филму и *стварносна проза* у српској књижевности усредсређене су на телесно, *исцисују нагонско*, сликом или речју, што се може довести у везу с Павловићевим истицањем визуелног и корпоралног. Живојин Павловић, попут многих других аутентичних филмских и књижевних стваралаца, усредсређен је на везу Ероса и Танатоса, отуд и стихови Раше Ливаде као мото романа *Задах шела*.³ Управо тело је позиција у којој се ова два начела сучељавају. У Павловићевим филмским и литерарним делима јунаци су приказани како пију, певају, бесне и веселе се истовремено, препуштају се сексуалним уживањима, потенцирајући тиме своје телесне могућности до крајњих граница. Телесно прекорачење показује да јунаци као да нагонским деловањем настоје да исцрпу сву своју виталност и да се наругају бесмислености и узалудности света. Павловићеви јунаци се највише и најжешће нагонски испољавају. Позиција њихових тела у простору, односно амбијент који их окружује и у који се уклапају, уживање у пороцима и насиље које из те злоупотребе често произлази и неретко резултира смрћу, указује на њихове унутрашње, психолошке ставове и идеје или недостатак истих, на однос према себи и другима, (ауто)афирмативан или (ауто)деструктиван. *Исцисивање телесног и нагонског* другачије је представљено у филму и у роману, али представља „тачку посредовања између онога што се перципира као чисто унутрашње и приступачно је само субјекту, и оног спољашњег и доступног јавном погледу, тачка са које се може поново промишљати опозиција између унутрашњости и спољашњости, приватног и јавног, сопства и другог” (Грос 2005: 45).

Тело у возу

Филм пружа могућност кинестетичког приказа корпоралности, илузија о тродимензионалности (Омон [et al.] 2006: 16) даје привидну пуноћу телима, гледаоцу се чини као да тела бивају материјализована пред њим. Исти утисак постоји и кад је реч о простору који окружује тела. Простор мора кореспондирати с физичким кретањем тела, али и са идејним кретањем филма. Живојин Павловић често користи железницу као простор у који смешта јунаке својих филмова и прозних дела. Грег ди Кјур истиче учесталост појаве возова у филмовима црног таласа: „Воз је један од јединствених симбола филмова црног таласа. [...] Возови представљају прогрес – ту везу филмови црног таласа ко-

³ *Ту одавно илудитају мрцине, / Тела, / Оних које сам некада волео: / У уљу, / Међу црвеним-свињским-лобањама, / Обрубљена џеном-сировог-сајуна* (Трске пробиле леђа, до-расле ветру). / *Скорењених-шуйљих чељустии, / Укочено-забезекнућих, / Из којих је једним пољуйцем / Исисана сва прошлост-и-будућност*.

ментаришу из разних углова” (Ди Кјур 2011: 107). Живојин Павловић је од самих почетака свог стваралаштва такорећи опседнут возовима – штавише, у његовим делима железница има статус хронотопа.⁴

Мотив воза у роману и у филму *Загах њела* служи као сликовити негативни коментар прогреса, заправо симболизује антипрогрес. Воз превози тела, али где, у шта? „Драму усмеравањих возова – он је својим делом учинио трагичном” (Стојадиновић 2010: 12).

Наратив филма *Загах њела* остварен је кроз паралелно кретање главног јунака од Љубљане до Београда, али померање субјекта не означава никакав напредак у смислу кретања унапред; напротив, свако путовање рефлектује деградацију. Бора Словенац је машиновођа, читав свој живот везује за возове – железница је простор на коме он обитава. Воз је у овом филму аудио-визуелни троп, али и позорница дешавања. Кад је реч о епистемолошкој позицији, у филму доминира објективна перспектива, свезнајућа тачка гледишта, али кадрирањем је заступљена и субјективна визура. У креирању атмосфере Павловић се посебно служи кретањем камере и организацијом унутар кадра.

У првом кадру⁵ Бора Словенац представљен је у крупном плану – фокализација је усмерена на главног јунака,⁶ који је на самом почетку филма у близини воза. Воз је перманентан простор, динамичан мизансцен унутар ког се одвијају теревенке, интимна проживљавања јунака⁷ и напета екстерна дешавања⁸. И крај филма обележен је симболиком

⁴ Један од првих филмова на којима је Живојин Павловић радио говорио је о возу: „Павловић је започео режирање кратког филма под називом *Воз 4686*, који никад није завршен, пошто је део материјала запленила полиција јер је приказивао превише ‘важних’ објеката у возу” (Ди Кјур 2011: 60).

⁵ Кадар је „сваки део филмске траке који без заустављања прође кроз филмску камеру, од тренутка укључења до тренутка искључења њеног мотора” (Омон [et al.] 2006: 36).

⁶ „Фокализација усмерена на један лик изузетно је чест поступак, јер природно проилази из саме организације било ког наративног исказа, који подразумева један главни и више споредних ликова: главни јунак је онај кога камера издваја и прати” (Омон [et al.] 2006: 108).

⁷ Пример интимног проживљавања: Бора седи у купеу и посматра пар у ходнику. Мушкарац одлази и жена остаје сама. Приказ жене у крупном плану: она пуши и изазовно гледа у Бору. Следи рез и камера снима Бору, такође у круном плану, уста му подрхтавају услед пробуђене пожуде коју је девојка у њему изазвала. У овој секвенци доминира субјективна тачка гледишта – „кадар виђен очима лика”: „фокализација која потиче од неког лика такође је веома честа и најчешће се изражава у форми онога што називамо субјективна камера...” (Омон [et al.] 2006: 36).

⁸ Пример: Марково бекство из воза приказано из Борине перспективе. Бора се налази у возу и посматра полицајце како пуцају на Марка и његове саучеснике. Субјективна тачка гледишта доприноси сугестивности, а кадар је снимљен у тоталу, чиме се повећава драматичност.

локомотиве: Бора се, претпоставља се, заувек удаљује од Милкине куће, чује се звук локомотиве, а пролазак воза гледаоцу заклања видик.

Воз је више од лајтмотивске слике – воз је просторна метафора. У уводној шпици у јединственом кадру приказана је пруга. Ова визуелна експресија симболизује животни ток Боре Словенца – у једном колосеку, неумољиво, без могућности промене.

И у истоименом роману воз има негативан семантички предзнак – Бора Маџар већ на почетку свог сказа открива да је све пошло по злу од тренутка кад је локомотивом налетео на запрегу. Натуралистички инторнираним описом смрсканих тела говеда антиципирају се негативна дешавања која ће уследити. У роману, ипак, просторно преимућство има симблика реке, тачније – муља. Читалац доживљава јунаке као тела у глибу, као рибе које се узалудно праћакају посред блата. Еротски живот јунака добија вид мрестилишта; Шањи, јунак обузет еротским рефлексима, обраћајући се свом брату близанцу Бори, сведочи: „... никако да се отарасим проклете водурине; од рођења стално ме запљускују таласи” (Павловић 1993: 21). Живојин Павловић своје јунаке смешта у оквире из којих се не може: они као да су телесно приковани да таворе у одређеном амбијенту који представља њихово природно станиште.

Пошећнути нож

Драматургија Живојина Павловића је „драматургија спонтаности, а не драматургија режије” (Стојадиновић 2010: 60). Отуд у његовим филмовима аутентичан приказ еуфоријских и делиријумских стања јунака. Павловић приказује јунаке у окружењу које дефинише њихову животну ситуацију и представља позадину остваривања нагонских императива и деловања по инстинкту. Јунаци у Павловићевим делима заузимају хедонистичку и материјалистичку, али парадоксално и аутодеструктивну позицију. У социјално-културним кодовима који уређују понашање Павловићевих ликова централну функцију имају атавистичке, архаичне силе. У основи понашања је страх од доминације принципа Танатоса и од отуђености унутар заједнице. Људи се препуштају алкохолу, еуфоричној игри, песми и афективним стањима која алкохол изазива не би ли се тиме довели у стање апсолутне слободе. Често се, међутим, догоди да ослобађајући механизми измакну било каквој рационалној контроли и да буду транспоновани у сферу ирационалног. У тим случајевима јунаци се или препуштају апсолутној аутономији сопствених фантазама или постају агресивни, при чему насиље може резултирати потпуним унуштењем, себе и/или других: „Насиље представља манифестацију живота, експлозију угроженог

анимализма који тражи одушка (јер живот је препун тих несхватљивих експлозија које угрожавају човекове илузије о богомданој сврсисходности и трајању у Свемиру). Филм, као најближи животињу, ако је поштен, мора овоме да посвети одговарајућу пажњу. Однос међу људима није увек у рукавицама које је човек измислио, док је песнице добио рођењем” (Павловић 1996: 224).

Код Павловића чести су прикази свадби и весеља. У таквим приликама ескалирају телесни пориви, сексуални нагон и порив за насилљем – нагонски императиви намећу се углавном под дејством алкохола, који ослобађа суровост у субјектима и ствара илузију о потпуно слободном егзистирању. „Пијанац пева, маше рукама, заноси се при ходу. Почине да испољава своје понашање и често да избацује оно што је унутра: мокраћу, зној, подригивање, речи, мисли, понекад насилност” (Нурисон 2010: 342). Налик експликацији ове речничке одреднице је приказ Панча Виље или Боре у филму и у роману *Задах шела*. Филм *Задах шела* циклично је уоквирен приказима свадбе и разуларене масе, светине. Сцена у којој се види прасе на ражњу, задригли пијанци чија су лица у крупном плану, музика у виду народних попевки попут песме *Сладак шећер, ’ладна вода* дочаравају атмосферу отупљености. Секвенца на почетку филма *Задах шела*⁹ усмерена је на долазак Панча Виље, јунака који функционише као двојник Боре Словенца: он прилази с флашом у руци и пада посред пруге, не испуштајући флашу и бодро се оглашавајући: *Мора човек само да мре!* (1983: 02: 26). И лик Панча Виље у роману *Задах шела* карактерише истоветно понашање: „Још не сврнусмо ни у Ајдук-Вељкову, кад се чу галама и Панчино певање: *Терај, мала, овце преко брега*. А кад зависмо около артески бунар, виде га гди га келнери избацују из кафану” (Павловић 1993: 156). У филму и у роману сцена Бориног повраћања приказана је у натуралистичком маниру. Алкохол у јунацима најпре буди сирови витализам, да би потом изазвао хипертрофију афективног и испољавање елементарне снаге и бруталности, при чему долази до изражаја јунаково девијантно и он се сурвава у нагонско реаговање: „Коначна акциона, тј. физичка реакција на доживљај испољава се у виду *напада* или *одбране*, без обзира на мимикричне облике тих манифестација које ће свест накнадно да моделира” (Павловић 1996: 61). Приказ таквих реакција Павловић назива *сировом сликом* (Павловић 1996: 76), уводећи у филмски и у литерарни приказ елементе суровости, драстичност и изаивајући код гледаоца/читаоца утисак непријатности.

⁹„У стручном језику режије (а тиме и речнику критике) секвенца је низ кадрова међусобно повезаних у наративну целину која се, дакле, по својој природи може поредити са ’сценом’ у позоришту или ’таблоом’ у раним филмовима” (Омон, Мари 2007: 52).

На крају филма *Задах шела* стапају се два весеља: свадба и весеље због рођења детета. Маса је приказана смењивањем горњег и доњег ракурса, као и променом плана кадра: тотал, општи и крупан план. Убиству Панча Виље претходи Борино присуствовање обома весељима и конзумирање великих количина алкохола, које бива окидач Бориних нагонских тежњи – уклањање Панча Виље као неосвешћеног двојника-супарника који му угрожава право на потомство. Крупан план на Панчовом беживотном лицу и прелазак с доњег на горњи ракурс у приказу згрануте масе која га је окружила супротстављено је Борином усамљеном напуштању попришта. И док се у филму *Задах шела* јунак Бора препушта свом виолентном пориву, у истоименом роману Бора Маџар остаје пасиван док у његовом присуству Панчо и дружина силују кафанску певачицу. У свести му остаје само њена скинута сандала и асоцијација на ту сандалу покренуће серију инцидента, подстакнутих дејством алкохола, на свадби Бориног братанца Славољуба. Бора потеже нож на приказе и обара шатор на званице, подстакнут раздирућим осећањем кривице, које је у њему пробудило нагон за самоуништењем.

Сладак шећер, ’ладна вода

Сексуалност¹⁰, односно испољавање сексуалног нагона једна је од централних тема која је заокупљала Живојина Павловића и показује „у којој мери секс у овом свету бива у стању да укине стварност” (Стојадиновић 2010: 79). Остваривање сексуалног нагона углавном се своди на елементарно, анимално, на превазилажење свакодневне тескобе кроз хипертрофију чулности.

У миљеу који Павловић приказује, миљеу пресудно обележеном патријархалним поретком, влада андроцентризам. У сексуалним односима и односима моћи полови су строго хијерархизовани: женско понашање, тело и сексуалност подвргнути су строгој контроли.

Однос између Панча и Милке, и на филму и у роману, тешко да би могао бити назван љубавним. Самим тим што му је институционално жена, Панчо сматра да полаже потпуно право на Милку. У роману Панчо се према Милки понаша као да му је слушкиња, а спрам других евентуалних аспеката њиховог односа потпуно је равнодушан: након што ју је оплодио, његова улога је завршена. Сцена силовања у филму, дијалози и организација кадрова у натуралистичком је маниру и изузетно сугестивно представља насилан сексуални чин: – *Добро, ’ај-*

¹⁰ „Сви облици понашања који се односе на полни нагон и на његово задовољење (били они повезани или не са гениталношћу)” (Жијама 2010: 398).

де, *шћи си се сћегла, ђа јеси ми жена. – Пустии ме, ђедеру, смрдиш на алкохол! – Саг ћеш да видиш како јебе ђедер!* (1983: 40: 30). Павловић инсистира на приказивању сексуалног нагона задовољеног применом силе, при чему остају трајне последице на телу и на психи жртве: „Ако тело прекорачи контакт, ако продре, ако претражује или освоји, или само допусти да га освоји неко друго тело, оно мења или то друго тело, или себе само, или оба заједно” (Нанси 2010: 97). У роману *Задах шела* описана су два силовања. Прво је већ поменуто силовање кафанске певачице описано из перспективе Боре Мацара: „Љуба је довати за једну ногу, Веселин за другу. Панчо јој седе с гузицу наглаву. Дочим јој се Поћорек стрга међ бутине. И навали, Адаме... На моје очи... Ја стојим ко ћутук...” (Павловић 1993: 206). Друго силовање кратко је описала осетљива Душица: „... да би ми у утробу, уз страшну бол и крв, продрло страно химбено тијело, упрљавши ме заувјек” (Павловић 1993: 263).

У сцени у којој Милка иницира секс у поодмаклој трудноћи,¹¹ међутим, инвертују се родне улоге. Женско искуство ту се показује примарним и мењају се устаљени односи пола и моћи. И у роману постоји пример женске доминације: однос између Шањија и Оље.

Живојин Павловић у опис задовољавања сексуалних нагона инкорпорира анимално путем сликовитости остварене монтажним компоновањем исказа: „... поче да пада, право у бару, на леђа, раширивиши између бутина ногавицу од гаћа тако да оно, што је великом и грубом шаком стискала као дављеник сламку, улете у њу као брзи воз у тунел. Улете, брацо, и ја само видех, као у праску муње, да јој се глава забације уназад, а коса и онај бели прамен разливају по води и мрсе с трском” (Павловић 1993: 49).

Сексуалне тежње најтешње су повезане са ониричким и сомнабулним. Бора Мацар изнова отелотворује Панчову *сасћавену* Милку унутар својих еротских фантазама: „И видим Милку: стоји доле на међу, висока, без стомак. Подигла сукњу, збира у крило јабучке” (Павловић

¹¹ „То су наше патријархалне предрасуде. А реч је само о психолошким компонентама секса. Жена, кад је у другом стању, зна да се отуђује од свог мужјака самом чињеницом да у себи носи нови плод и нови живот. Она у исто време и биолошки зазире, јер се упоредо са њеном трудноћом, у мужјаку, који почива у основама сваког мушкарца, развија тенденца за одвајањем од породице, напуштањем и коначним одласком из породичног гнезда. Жена, која својим биолошким бићем слуги мужевљевој неравнодушност према њој као трудници, ту чињеницу пре свега доживљава као потврду да она не излази из фокуса његовог мужјаштва. Тако да су ти спојеви изузетно сложени и емотивни – између жене која је пред порођајем и мушкарца који зна да је она мајка и да ће њена емотивна бит ускоро, рађањем, бити не само располућена и преполовљена, него и практично њему ускраћена” (Павловић 1996: 337).

1993: 160). „И праћакну – измаче ми. Запе поново: веслам, грабим; виде ју гди се довати за жиле. Насука се на њу и – спојисмо се...” (Павловић 1993: 194).

Славољубово девијантно и перверзно понашање манифестује се у његовим многобројним ставовима, изнетим у телефонским разговорима са стрицем Велимиром. Једном се упознавши с порно-индустријом, Славољуб фантазира о безбројним видовима потенцијалних сексуалних односа и својеврсном сексистичком иживљавању: „С једном. Са две. Са три или тридесет. Са три стотине или три хиљаде. Њих. У пичку. У уста. У уво. У дупе. По хиљадити, по милионити пут. На кревету, на трави, на стењу, у чамцу, под водом, у ауту, у гаражи, небодеру, замку, сеоском тавану, штали или свињцу; било где” (Павловић 1993: 303). Славољуб директно повезује нагон живота (Ерос) с нагоном смрти (Танатосом), а анални секс сматра чином освете жени због рађања потомства које се невољно обрело на овом свету: „Крај сваке од тих истраживачких авантура јесте у ЊЕНОЈ СМРТИ. То је наша освета што си био изван одлуке пре рађања. И што умиреш не сазнавши зашто ти је неко – а не ти сам; сам себи – даровао живот” (Павловић 1993: 304). Славољуб, у оквиру једног изразито вулгарног дискурса, износи своју визију преласка у потпуно ништавило: „А ти си тад, док је рокаш у чмар (у нашу људску клоаку из које се свакодневно одливају гомиле житких гована) – ти си *усред ништавила*. И тебе, тада, више но икад – можда више но и у смрти – НЕМА, ЧОВЕЧЕ!” (Павловић 1993: 322). У жени-гробници отелотворују се и истовремено спајају два врхунска нагона, нагон живота и нагон смрти, Ерос и Танатос, и у том споју осећа се задах тела.

Задах шела

„Убиство, односно смрт у релацијама природе и трајања, има исту вредност као и оплођавање, и као што су у животу за човека сексуални чин и смрт обезнањујући, тако они и са филмског платна остварују исти ефекат. Сцене секса, анималности, физичких обрачуна и убиства представљају за гледаоца благословена тренутна ослобођења од притиска свести. Једном речју – оне представљају тренутке фиктивног живота у апсолутној слободи.” (Павловић 1996: 224)

Као што за гледаоца, односно читаоца, сцене секса и насиља представљају својеврсно ослобођење, вентил за нагоне, тако и за јунаке филма, тј. романа *Задах шела* ослобађање нагона, деловање под принудом порива, представља привремено ослобађање од спутаности које околина намеће и деловање у илузорној слободи, које резултира (ауто)деструкцијом, које ликови можда и нису свесни. Поставља се

питање: под којим условима те фигуре и могу бити бића? Они су деформисани нагонима, које патња и дезоријентисаност изнова усмеравају: „Сваки човек судариће се било кад са осећањем сопствене немоћи и бесмисла. Из тешког, готово нерешивог хтења да се нагон за живљењем помири са онеспокојавајућим сазнањима свести – осипа се горко мливо животног искуства” (Павловић 1996: 195). Животног искуства, сведеног увек и само на задах тела.

ФИЛМ, ЛЕКТИРА И ЛИТЕРАТУРА:

Павловић Живојин, *Задах шела*, Филм Данас Београд, Виба филм Љубљана, Унион филм, 1983.

Павловић 1993 – Живојин Павловић: *Задах шела*, Нови Сад: ДП Знање, Београд: Квит Подиум

Павловић 1996 – Живојин Павловић: *Ђавољи филм*, Нови Сад: Прометеј, Београд: Југословенска кинотека

Андрије, Боеч 2010 – Бернар Андрије, Жил Боеч: *Речник шела*, одреднице: *додиривање* (Жан-Лик Нанси), *пијанац* (Дидије Нурисон), *сексуалности* (Ален Жијами), Београд: Службени гласник

Грос 2005 – Елизабет Грос: *Променљива шела: ка телесном феминизму*, Београд: Центар за женске студије и истраживања рода

Ди Кјур 2011 – Грег ди Кјур: *Југословенски црни шалас*, Београд: Филмски центар Србије

Јерков 1992 – Александар Јерков: *Постмодерно доба српске џрозе*, предговор у: *Антологија српске џрозе постмодерног доба*, Београд: СКЗ, Нови Сад: Будућност

Омон, Мари 2007 – Жак Омон, Мишел Мари: *Анализа филм(ов)а*, Београд: Сlio

Омон [et al.] 2006 – Жак Омон, Ален Бергала, Мишел Мари, Марк Верне: *Естетика филма*, Београд: Сlio

Стојадиновић 2010 – Драгољуб Стојадиновић: *Дивљи ветар Живојина Павловића*, Београд: Нолит

Тирнанић 2008 – Богдан Тирнанић: *Црни шалас*, Београд: Филмски центар Србије