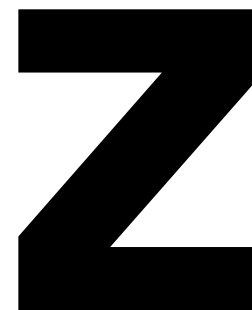






za ideju –  
protiv  
stanja

analiza i  
sistemizacija  
umetnickog  
stvaralastva  
zelimira  
zilnika



## ZA IDEJU – PROTIV STANJA

Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika

Produkcija: Centar za nove medije\_kuda.org i Playground produkcija, Novi Sad

Ko-produkcija: Zavod za kulturu Vojvodine

Izdavač: Playground produkcija, Novi Sad

Za izdavača: Sarita Matijević

ISBN 978-86-87011-01-4

Godina izdanja: 2009.

Volume 1: zbirka eseja

Volume 2: DVD-ROM

Urednički odbor: Branka Ćurčić, Sarita Matijević, Zoran Pantelić, Želimir Žilnik

Autori tekstova: Branislav Dimitrijević, Marina Gržinić, Pavle Levi, Jurij Meden,

Dominika Prejdova, Branka Ćurčić

Prevod: Nebojša Pajić, Tijana Arsić

Lektura tekstova na engleskom jeziku: Nora Hoppe, Vladica Rakić Van der Bergh

Lektura tekstova na srpskom jeziku: Branka Ćurčić, Sarita Matijević

Digitalizacija i obrada materijala: Vuk Vukmirović, Marko Cvejić, Orfeas Skutelis

Grafičko oblikovanje: Ninja Boy Creations i kuda.org

Programiranje: Damir Jakobac

Štampa knjige: Daniel print, Novi Sad

Štampa DVD-a: Pink produkcija, Beograd

Tiraž: 1000

Jezik: srpski i engleski

DVD-ROM sadrži istraživačke eseje, informacije o kompletnoj filmografiji i materijal (press kliping, fotografije i inserte iz filmova) iz lične arhive Želimira Žilnika.

Zahvaljujemo Bori Ćosiću na dozvoli da se broj 3 časopisa ROK, posvećen filmu „Rani radovi“, digitalizuje i objavi u okviru ovog izdanja.

Objavlivanje ovog izdanja ima isključivo edukativnu i nekomercijalnu svrhu i namenjen je budućim istraživanjima i promišljanjima predstavljenih tema.

DVD-ROM je kompatibilan sa Linux, Mac OS i Windows kompjuterskim platformama.

Projekat „Za ideju – Protiv stanja, Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika“ predstavlja deo dva istraživačka projekta: „Trajni čas umetnosti“ Centra\_kuda.org koji se bavi analizom umetničkih praksi neoavangardnog pokreta

u Novom Sadu, i regionalnog projekta „Političke prakse (post-) jugoslovenske umetnosti“, u kojem kuda.org učestvuje zajedno sa partnerskim organizacijama WHW iz Zagreba, Prelom Kolektiv iz Beograda i SCCA/pro.ba iz Sarajeva.

Realizaciji projekta je prethodilo obeležavanje 40. godina od prvog javnog nastupa Želimira Žilnika, na Beogradskom festivalu dokumentarnog filma 1967. godine, tokom marta 2007. godine. Tadašnji program (izložba, okrugli sto i projekcije dokumentarnih filmova) je realizovan u saradnji sa likovnim kritičarem Stevanom Vukovićem i SKC – Studentskim kulturnim centrom Beograda.

Web site: [www.zelimirzilnik.com](http://www.zelimirzilnik.com)

Projekat objavljivanja DVD-ROM-a i knjige tekstova su podržali:

Sekretarijat za kulturu Pokrajine Vojvodine

Evropska kulturna fondacija

Švajcarski program za kulturu Srbija – Pro Helvecija Beograd

Ministarstvo kulture Republike Srbije

Centar za nove medije\_kuda.org

Braće Mogin 2, PO BOX 22

21113 Novi Sad, Srbija

tel/fax: +381 (0)21 512227

e-mail: [office@kuda.org](mailto:office@kuda.org)

<http://kuda.org>

Playground produkcija

Njegoševa 16/17

21000 Novi Sad, Srbija

tel/fax: +381 (0)21 427703

tel: +381 (0)61 1619147

e-mail: [playground@sbb.rs](mailto:playground@sbb.rs)

[www.playground-produkcija.com](http://www.playground-produkcija.com)

Zavod za kulturu Vojvodine

Vojvode Putnika 2

21000 Novi Sad, Srbija

tel/faks: +381 (0)21 4754 128, 4754 148

[www.kultura-vojvodina.org.yu](http://www.kultura-vojvodina.org.yu)

# uvod

Branka Ćurčić, kuda.org

*„... Žilnik, njegov filmski rad, kulturni značaj i moralno politički aktivizam nije se dogodio u nekom društvu nego jest po sebi jedan oblik nove društvenosti, koji se artikulira na ruševinama ideje društva kakva je realizirana u epohi industrijskog modernizma, s onu stranu razlike između socijalizma i demokratskog kapitalizma. Drugim riječima, Žilniku se pristupa ne iz perspektive postsocijalizma, nego iz perspektive postdruštvenosti kao takve...”*

*„... Žilnik je uspio ostvariti artistski, moralni i politički kontinuitet bez premca u svojem historijskom kontekstu. Riječ je o konstanti koja se ne može svesti na romantičarsku frazu o "stilu koji je čovjek sam"; konstanti koja s nevjerovatnom lakoćom premošćuje epohalne lomove: krizu jugoslavenskog socijalizma, njegov konačni slom odnosno epohalni slom komunizma 1989/90., jugoslavensko ratno rasulo, srpski tranzicijski kaos, proturječja evropske integracije, itd. Ukratko, riječ je o kontinuitetu koji je u upadljivom diskontinuitetu sa svojim vremenom, odnosno s događajima koji su epohalno obilježili to vrijeme. Pojednostavljeno, Žilnika ne možemo kanonizirati. Ne možemo ga bez ostatka uvrstiti u, primjerice, historiju jugoslavenskog ili srpskog filma, u herojsku pripovijest o disidentima jugoslavenskog komunizma, u velikane nacionalne demokratske revolucije, u stvaratelje koji su zadužili svoju domovinu, u proroke nove Everope, ali ni u falangu njezinih kritičare i sabotera. Žilnik je uvijek ili više ili manje od toga, ukatko nesvodiv u zadane parametre i okvire. Zato on nije čovjek kontinuiteta, nego upravo čovjek-kontinuitet...”<sup>1</sup>*

„*Za ideju – Protiv stanja, Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*” predstavlja pokušaj stvaranja istraživačke platforme posvećene problematizaciji odnosa Žilnikovog umetničkog angažmana i političkog i društvenog okruženja njegovog rada, od početaka 1967. godine do danas. Raznovrstan materijal koji je pred vama predstavlja polaznu tačku za dalju analizu, valorizaciju i sistematizaciju Žilnikovog kinematografskog rada. Okosnicu ovog materijala čini niz eseja savremenih teoretičara filma i kritičara umetnosti i retka građa iz Žilnikove lične arhive sakupljane tokom godina rada. „Prateća” aktivnost prikupljanja novinskih članaka o njegovom filmskom i aktivističkom radu, video i fotografske dokumentacije o metodologiji njegovog rada i retke arhivske građe je omogućila praćenje „odnosa” institucija, javnog mnjenja, političkog i kulturalnog establišmenta naspram Žilnikovog stvaralaštva (i šire) u trenutku nastajanja. Iako nepotpun, ali prikupljen i objavljen na jednom mestu, ovaj materijal omogućuje višeznačnu kontekstualizaciju i čitanje Žilnikove filmografije danas. Projekat okuplja, struktuiru i interpretira obimnu dokumentarnu građu o kontekstima recepcije i uticaja radova Želimira Žilnika u različitim razdobljima i sredinama, od novosadske i vojvođanske, pa do sredina u kojima je njegov rad naknadno imao znatne profesionalne i društvene učinke. „*Za ideju – Protiv stanja*” predstavlja međufazu, jednu etapu u pokušaju kontekstualizacije filmskog rada Želimira Žilnika i, u tom smislu, namenjena je i poziva na buduća tumačenja njegovog stvaralaštva. Projektom je kreirana edukativna platforma čiji je sadržaj izvučen iz različitih slojeva jugoslovenske i evropske kulturne i intelektualne memorije i na nov način kontekstualizovan.

Saradnici na izdanju o stvaralaštvu Želimira Žilnika su svojim svestranim tezama doprineli novom tumačenju njegovog rada. Eseji koji su pred vama upravo nude teze koje ne dolaze isključivo iz polja teorije filma, već obuhvataju širi spektar interpretacije ove bogate filmografije, kroz savremene kritike etno-nacionalizma, neoliberalnog kapitalizma, zatim

kroz pozivanje na sociološke anize u razmatranju geo-političke slike Evropske Unije, marginalizovanih društvenih subjekata (kroz koncept *homo sacer*-a), kroz preispitivanje marksističkih teorija, kroz sagledavanje uloge i dejstva ideologije, kroz pozivanje na postkolonijalne studije, itd. Pregnantnost ovakvog analitičkog aparata u potpunosti odgovara složenosti Žilnikovog kinematografskog opusa i njega kao aktiviste, humaniste i krajnje anti-nacionalističke figure.

U eseju „**Kino-komuna: film kao prvostepena društveno-politička intervencija**”, teoretičar filma **Pavle Levi** govori o Želimiru Žilniku kao stvaraocu koji se nalazi na čelu socijalno i politički angažovane kinematografije, u bivšoj Jugoslaviji i danas, i mnogo šire. Po Levijevim rečima, verovatno ni ne postoji drugi filmski radnik koji je proučavao dinamizam posleratne evropske politike, ekonomije i kulture sa više upornosti i čvrstine kao on. U ovom, kao i u većini drugih eseja, značajan deo je posvećen Žilnikovom neprestanom ulaganju u politizaciju potlačenih i neprihvaćenih kao delu njegovog marksističkog intelektualnog nasleđa; neprestanom ulaganju u kritiku globalizacije, etno-nacionalizma i, često posmatrane kao neutralne, ideologije neoliberalizma i slobodnog tržišta. Interesantno je da pored imena Pavla Levija ovaj esej potpisuje i Želimir Žilnik, čiji autentični i britki iskazi potkrepljuju i detaljno tumače opisanu poziciju koja se najupečatljivije očitava u samom njegovom radu.

Likovni kritičar **Branislav Dimitrijević** u svom eseju, „**Iza skepse gori plamen revolucionara!**”, (deo prvi: Želimir Žilnik i „postojanje mogućnosti”), gleda na Želimira Žilnika kao na figuru izvan uobičajene ideološke dihotomije političkog oportunitizma i „disidentske” političke i umetničke akcije, posebno u periodu bivše Jugoslavije. Po ovom autoru, Žilnik zauzima malo cenjenu poziciju levičarskog disidenta u socijalističkoj zemlji. Njegovo stvaralaštvo je viđeno kao kombinacija ironične kritike sa entuzijastičnim aktivizmom – on je „antidisidentski disident”. Posmatrajući

Žilnikove filmove iz perspektive i pokušaja obnavljanja kompleksnosti marksističkog diskursa, Dimitrijević posebnu pažnju poklanja pitanju marginalizovanih – pitanju kontradiktornog „lumpenproleterijata”. Jedno od najznačajnijih „nasleđa” praksi Žilnika ovaj autor vidi u sposobnosti da dovede do „pomeranja u tački gledišta” - izvan očigledne dihotomije („zvanično” naspram „disidentskog”), zarad lociranja određene suprotnosti u materijalnim praksama pomoću kojih mogu biti stavljene u pokret.

„Pomeranje” ka aktuelnom trenutku sprovodi teoretičarka **Marina Gržinić** u eseju „**Filmska produkcija avangarde bivše Jugoslavije i njeni Rani radovi viđeni kroz biopolitiku i nekropolitiku**”. Gržinićeva govori o dva „međusobno povezana prelaza”. Jedan se tiče života i politike pod komunističkim režimom ne kao mračne strane neoliberalnog kapitalizma, već obrnuto, neoliberalni kapitalistički sistem predstavlja mračnu stranu komunizma. Drugi prelaz se tiče prelaska sa biopolitike na nekropolitiku koji se trenutno odigrava u neoliberalnom kapitalizmu i svetu uopšte – nekropolitika se ovde javlja kao višeznačni simptom činjenice da je „višak vrednosti kapitala zasnovan i kapitalizovan iz perspektive smrti (svetova)” i kao simptom i ponovno artikulisanje savremenih „turbofašističkih procesa” u regionu nastalom nakon raspada Jugoslavije.

Press kliping vezan za filmski rad Želimira Žilnika i njegov širi kontekst predstavljen u okviru ovog izdanja sadrži i niz iskaza i intervju sa ovim autorom, i svedoči o mnoštvu njegovih javnih i verbalnih intervencija (pogledati uvodni tekst o press kliping materijalu). Činjenica da se nekoliko istih Žilnikovih iskaza istovremeno nalaze i u tekstu Pavla Levija i filmske kritičarke Dominike Prejdove, ne označava njihov nedostatak, te zato i repetitivnu, već svedoči o njihovoj autentičnosti i važnosti za obradu šireg konteksta ovog filmskog rada. U svom eseju „**Angažovani film prema Želimiru Žilniku**”, **Dominika Prejdova** koristi nekoliko Žilnikovih iskaza kao osnovu za svoju intervenciju, razmatrajući konzistenciju,

kontinuitet i višestruku političnost njegovih filmova, gde autorovu kritičnost ne vidi kao inherentnu, već kao konstruktivnu – kao kritičko „obogaćenje” datog diskursa. Gotovo intimni ton ovog eseja se prenosi na razgovor sa Želimirom Žilnikom koji je realizovala ova autorka i koji nosi naslov „**Ljudi sa margine društva su pokretačka sila života na Balkanu**”. Ovaj razgovor daje uvid u Žilnikove intimne stavove o uticajima na njegov rad, samokritici, o širem kontekstu „iz prve ruke”, o stilu dokumentarne drame – i najuopštenije moguće, o „odnosu sudbine pojedinca i društva” u njegovim filmovima.

Esej slovenačkog filmskog kritičara **Jurija Medena**, „**Kenedi“ trilogija Želimira Žilnika: Solidarnost izvan zidina tvrđave Evropa**“ simultano govori o složenosti „ekonomije izraza” u Žilnikovim filmovima o nasilnom izmeštanju Roma iz Evropske unije, kao i o paradoksalnom konceptu „evropskog identiteta” koji je značajno određen svojim ekonomskim parametrima. Meden potencira Žilnikov izraz koji organski raste iz sadržaja koji obrađuje – minimalan (gotovo „jeftin”) izraz koji objedinjuje „društvenu važnost, politički gnev, reprezentativnu složenost i verbalne ekcese – u odnosu na „buržoaski”, dopadljivi izraz koji preovlađuje u savremenim filmovima sa Balkana.

U svetlu budućih poduhvata Žilnika kao filmskog radnika i društvenog aktiviste i otvaranja puta mogućim budućim kontekstualizacijama i implikacijama njegovog rada, autorka ovog uvodnog teksta u eseju „**Paradigma fragilnosti radničkog pitanja u (post-) socijalističkoj Jugoslaviji**”, govori o širem kontekstu u okviru kojeg teče rad na novom projektu Želimira Žilnika o protestima radnika u fabrikama „Šinvoz” i „BEK” u Zrenjaninu, pod radnim naslovom *Osnovna škola kapitalizma*. Uslovno rečeno, ovim tekstom je izveden pokušaj povlačenja paralele između kontradikcija ugrađenih u temelje jugoslovenskog socijalističkog samoupravljanja (i neizostavno prostora koji je u okviru

njih ostavljen za potencijalne „divergencije”) i protesta radnika danas u Srbiji tokom neupitnog procesa privatizacija društvenog vlasništva. Žilnikov angažman na praćenju dešavanja vezanih za protest radnika u Zrenjaninu sadrži nekoliko faza. Do sada je realizovan dokumentarni video materijal koji je služio kao ilustracija za interne i javne diskusije radnika o njihovim strategijama i budućem delovanju. Zatim, grupa novinara mlađe generacije iz Novog Sada je na tragu Žilnikovog dokumentarnog zapisa realizovala serijal od tri televizijske emisije o slučaju zrenjaninskih radnika. Dok traje finalizacija ovog izdanja, Žilnik intenzivno radi na trećoj fazi ovog projekta – na istraživanju daljih tokova buduće filmske priče zasnovane na polaznim elementima dokumentarnog materijala o "slučaju Zrenjanin", uz značajan dodatak i proširenje filma u vidu inter-generacijskog dijaloga o položaju radnika u Srbiji u različitim vremenskim periodima.

Poseban kuriozitet ovog izdanja o filmskom stvaralaštvu Želimira Žilnika je digitalizovanje i ponovno objavljivanje broja 3. **ROK**-a, časopisa za književnost, umetnost i estetičko ispitivanje stvarnosti, iz 1969. godine, čiji je urednik (i odgovoran za rad direkcije) bio istaknuti jugoslovenski i savremeni pisac **Bora Ćosić**. Časopis ROK je, u okviru više brojeva koji su objavljeni, okupio neka od najznačajnijih imena sa intelektualne i književne scene bivše Jugoslavije, apelujući na iznalaženje „novih oblika svesti, multidimenzionalne, uzvišene i oslobađajuće”, što se značajno razlikovalo od postojeće estetske i političke norme jugoslovenskog društva. Naime, broj 3 časopisa ROK je u potpunosti posvećen Žilnikovom filmu *Rani radovi* i sadrži opis (scenario) konačne verzije ovog filma, niz kontradiktornih novinskih članaka o filmu, zvaničnu sudsku dokumentaciju o zabrani prikazivanja *Ranih radova* i završnu reč Želimira Žilnika na suđenju, te odluku o poništenju zabrane, zatim bogatu zvaničnu dokumentaciju o razvoju filmskog stvaralaštva u Vojvodini i Jugoslaviji s krajem 1960-ih godina, te tekstove Tomaža Šalamuna, Bogdana Tirnanića, Marjana

Rožanca, Rastka Močnika, Tarasa Kermaunera i Branka Vučićevića, o *Ranim radovima*.

Takoreći, drugi kuriozitet ovog izdanja predstavljaju nikada ranije objavljeni jednodimenzionalni video zapis i foto dokumentacija iz jedine pozorišne predstave – **Gastarbajter opera** – koju je Želimir Žilnik režirao i kreirao zajedno sa svestranim novosadskim umetnikom, muzičarem i konceptualistom, Peđom Vraneševićem. *Gastarbajter opera* je prvo delo nastalo po Žilnikovom povratku u Jugoslaviju iz Nemačke, 1977. godine i postavljena je i izvedena u okviru „Treće scene” Srpskog narodnog pozorišta. Kako je navedeno u press kliping dokumentaciji o ovom delu, *Gastarbajter opera* se „služi iskustvima novijih teatarskih tendencija (tog vremena), oporim šarmom mjuzikhola, ironijom brehtovske kritike”, komentarišući i iskazujući „proleterski mentalitet u kapitalizovanoj najamnoj sredini zapadnonemačkog velegrada”. Iako je u to vreme *Gastarbajter opera* naišla na veći odjek u Nemačkoj, ona je bila značajna za jugoslovensko okruženje, jer je na upečatljiv način komentarisala pitanja i probleme (ne)zaposlenosti u socijalističkom okruženju pojavljujući se kao njegov simptom. Iako u formalnom smislu ovo delo predstavlja eksces u stvaralaštvu Želimira Žilnika, ono se u velikoj meri naslanja i održava kontinuitet tema i problema obrađivanih u mnogim filmovima ovog stvaralaoca.

Na kraju, naziv projekta „*Za ideju – Protiv stanja*” je preuzet iz ovde predstavljenog časopisa ROK, tačnije iz jednog od navedenih novinskih članaka, koji svojim smenjivanjem pletu lascivnu „mrežu” kontradiktornih stavova, nudeći čitaocu sliku o društvenoj intervenciji koje je izazvalo prikazivanje filma *Rani radovi* u tadašnjoj Jugoslaviji. U istom članku se navodi da film „umjetnički uspešno razgolićuje sasvim određene i groteskne realnosti seoskog blata, nepismenosti, primitivizma, političkih promašaja, drastičnih nejednakosti, slabosti studentskih pokreta i nadasve

bijede i samootuđenja radničke klase, tj. sve one realnosti koje su ne samo historijski prevladive, nego se još ... uspješno konzerviraju u ustrajnoj sprezi ideološkog i opresivnog” - upravo se ova potka u mnogo čemu provlači kroz mnoge aspekte kinematografskog opusa Želimira Žilnika.

1 *Boris Buden, citati iz e-mail prepiske sa autorkom teksta, novembar 2008.*





# kino-komuna: film kao prvostepena društveno- politička intervencija<sup>1</sup>

Pavle Levi i Želimir Žilnik

Od kako je počeo da snima filmove sredinom šezdesetih godina 20. veka u tadašnjoj Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, Želimir Žilnik se nametnuo kao jedan od vodećih predstavnika društveno-politički angažovane kinematografske prakse. Danas gotovo i da nema filmskog autora koji je mehanizme i tokove posleratne evropske politike, ekonomije i kulture ispitivao upornije i rigoroznije od njega. Tokom nekih četiri decenije Žilnik je proizveo oko 80 filmova—kratkometražnih i dugometražnih; dokumentarnih i igranih; na teme koje se kreću u rasponu od modaliteta socijalističkog i liberalno-demokratskog upravljanja državom (*Rani radovi*, 1969; *Tvrđava Evropa*, 2000), preko političke represije i terorizma (*Lijepa žene prolaze kroz grad*, 1986; *Öffentliche Hinrichtung*, 1974), do emigrantskih zajednica u Zapadnoj Evropi (*Inventur*, 1975) i veza između ekonomskog kriminala i homofobije u postkomunističkim „tranzicionim” društvima (*Marble Ass*, 1995). Analizirao je revizionističke marksističke pokrete 1960-ih godina, dokumentovao studentske demonstracije '68 (*Lipanjaska gibanja*, 1969), razmatrao savremenu pomamu etničke netolerancije u Evropi (*Stara mašina*, 1989; *Wanderlust*, 1998), i secirao načine na koje je projekat evropskog ujedinjenja uticao na pojmove nacionalnosti i državljanstva (*Kenedi se vraća kući*, 2003).

Žilnikov opus predstavlja pronicljivu kinematografsku hroniku savremene Evrope – opširnu audio-vizuelnu analizu koja seže kako na istok tako i na zapad, ali se najbolje oseća kada pluta *duž* granica i dok kampuje na marginama. Nedavni projekat, *Tvrđava Evropa*, sniman u pograničnim regijama Slovenije, Italije i Mađarske, najdirektniji je primer ovog rediteljevog

nastojanja da svoje društveno-političke i estetske poglede utemelji na „ničijoj zemlji“. Žilnik je ubeđeni nad-nacionalista, pobornik političke sile—zajednice—sačinjene od ugnjetenih, marginalizovanih i isključenih. Njegova kinematografija beleži društveno konstitutivne samo-različitosti: to je kinematografija o ljudima čiji životi otelovljuju ideološku šarolikost i društveno-političke suprotnosti i paradokse vezane za konstrukciju identiteta. Rečju, to je kinematografija o internim prognanicima Evrope!

Žilnikova politizacija potlačenih i neprihvaćenih predstavlja trajno zaveštanje njegovog marksističkog intelektualnog nasleđa. Danas, u postkomunističkim vremenima, značaj ovog marksizma najjače dolazi do izražaja u načinu na koji ovaj stvaralac tumači procese globalizacije, ili preciznije, u načinu na koji, zauzimajući tačku gledišta nesvodivu na normativizovano suprotstavljanje liberalne demokratije i etničkog esencijalizma, procenjuje promene u strukturi i statusu nacije-države. Žilnik je kako bespoštedni kritičar etnonacionalizma, tako i de-mistifikator navodno spontanog i ideološki neobojenog rapidnog širenja liberalne politike i tržišne ekonomije. Želja za istinski ravnopravnom raspodelom dobara—materijalnih i kulturnih—jeste ta sila koja pokreće njegovo neumorno traganje za kinematografski konstituisanim *demosom*.

Ono što sledi predstavlja neku vrstu tekstualne montaže—seriju analitičkih fragmenata koji nastoje da filmski rad Želimira Žilnika postave u kontekst različitih evropskih ideoloških i političkih tokova. Analiza Žilnikove prakse tu se prepliće sa autorovim sopstvenim osvrtima na političku istoriju filmskog medija.<sup>2</sup>

## 1. dokument, fikcija, identitet

Žilnik je već 1967. godine, filmom *Žurnal o omladini na selu zimi*, uspostavio neke od tematskih, tehničkih i stilskih elemenata koji će

postati karakteristični za njegovo stvaralaštvo. Tu je pogotovo značajna tendencija da se prikrivaju i brišu razlike između dokumentarnog i igranog; i interesovanje za *heterološke* sadržaje—za „društveni otpad,“ marginalizovane pojedince i grupe.

Snimljen u maniru u kome su u to doba snimani zvanični državno-socijalistički filmski žurnali, ovaj kratki rad dokumentuje slobodne aktivnosti seoske omladine—tinejdžera u etnički šarolikoj Vojvodini. Njihov kulturni život (čija je važnost istaknuta već u podnaslovu filma) otkriva se kao niz rituala koji se vrte oko neutažive želje da se ukinu sve društvene norme. Socijalistički omladinci, mahom mladići, snimani su dok se opijaju, orgijastički pevaju i igraju, u ekstazi se samopovređuju slomljenim čašama i bocama, pa čak i dok izvode privatnu amatersku postavku jednog istorijskog komada! *Žurnal* je filmska skica nastala povezivanjem nekolicine situacija, ispovesti i radnji koje odslikavaju nemotivisanost i apatičnost društveno marginalizovane omladine, njihove seksualne opsesije i nekontrolisane izlive viška energije.

Na formalnom planu, *Žurnal* se odlikuje dvojnjom tendencijom. S jedne strane, to je film koji svoj sadržaj predstavlja bez većih audio-vizuelnih stilizacija, u maniru reportaže tipične za žanr „direktnog filma.“ S druge, pak, strane, Žilnik naglašeno interveniše u stvarnosti koju prikazuje, koristeći se tropima fikcionalizacije i dramatisacije kakvi su navođenje likova da re-kreiraju životne situacije, unapred planirano postavljanje radnje i čvrsta kontrola mizanscena.

*Nikada ne krijem kameru. Ni magnetofon ne krijem. Od ljudi koje snimam ne krijem da o njima snimam film. Naprotiv. Trudim se da im pomognem da prepoznaju situacije u kojima se nalaze i da izraze svoje shvatanje tih situacija. Oni meni, zauzvrat, pomažu da na najbolji način snimim film o njima. Dok radim na filmu, svestan sam činjenice da na neki način izdajem realnost. Moj*

*način tretiranja pojedinaca je da im, na kraju krajeva, pružim priliku da glume. Ti ljudi glume sami sebe. Oni znaju da ja smatram da su zanimljivi, pa se trude da istaknu upravo one svoje osobine koje su posebno fotogenične.*

Identiteti su, dakle, uvek odglumljeni. Kao takvi, oni su takođe ideološki konstrukti. Artikulisani kroz priče koje pričamo sebi samima, identiteti postoje unutar vrednosnih okvira i zahteva za koherencijom koje sebi namećemo kako bismo, zatim, mogli da gajimo iluziju da ih zapravo slobodno biramo. Stvarnost predstavlja prvostepeno glumište. „Ideologija je“, kako kaže Rolan Bart „istinsko kino društva.“<sup>3</sup>

Performativnost i konstruisanost identiteta precizno su izneseni na videlo u Žilnikovom kratkom dokumentarcu *Inventur*, snimljenom u Zapadnoj Nemačkoj 1975. godine. Tematska ambicija ovog filma varljivo je prosta: da bude zapis, kolektivni biografski skeč grupe gasstarbajtera koji žive u istoj zgradi u Minhenu. U tu svrhu, Žilnik se poslužio jednostavnom a efikasnom strukturom. Sve stanare zgrade postrojio je duž centralnog stepeništa; jedan po jedan, oni stupaju u vidno polje kamere i kratko se predstavljaju. Neki stanari govore nemačkim jezikom, drugi svojim maternjim—grčkim, srpskohrvatskim, turskim, itd. Ovaj strukturno predodređeni dokumentarac, realizovan tokom jednog dugog neprekinutog kadra, daje vidljivu formu društvenoj dinamici koju je Luj Althusser (Louis Althusser) nazvao „ideološkom interpelacijom“. Identitet (politički, kulturni, etnički) ovde ne funkcioniše kao nekakva prirodna „suština“ bića, već kao društveni artefakt koji mora biti uspostavljen, kao nešto što pojedinac preuzima na sebe još dok je u toku njegovo proizvođenje. Ideološka interpelacija ima svoje „mesto“ u okviru strukture društva, a Žilnikova kamera to mesto čini gotovo opipljivim.

Do interpelacije dolazi kada je pojedinac „p(r)ozvan“ da, u okviru postojeće strukture, preuzme svoju identitetsku „ulogu“. U *Inventuru*,

mesto interpelacije je, bukvalno, prostor ispred kamere, dok „p(r)ozivanje“ uzima oblik samog čina snimanja filma. Procesima „primarne“ i „sekundarne“ identifikacije (to jest, identifikacije gledaoca sa okom kamere i sa protagonistima na ekranu), filmski aparat uspostavlja skup odnosa koji su po svojoj formi analogni tipičnim odnosima koje aparat Države uspostavlja odnoseći se prema svojim subjektima.<sup>4</sup> U ovom konkretnom slučaju, država o kojoj je reč je Nemačka sedamdesetih godina dvadesetog veka, dok su njeni subjekti ljudi koji prolaze ispred kamere, preuzimajući na sebe i izražavajući—glumeći, moglo bi se reći—identitetske dualitete koji su inherentni njihovom statusu gastarbajtera. Jer, ovi gostujući radnici istovremeno su i legalni, mada privremeni, građani države Nemačke (oni podležu njenim zakonima, političkim normama ponašanja i vladajućim društveno-kulturnim obrascima), ali i etnički drugi u odnosu na normativnog Nemca/Nemicu (u okviru nemačke Nacije oni predstavljaju „ne-nemačke“ identitete – turski, grčki, jugoslovenski). Performativni činovi koje oni izvode pred kamerama tako čine očiglednom svakodnevnu ulogu koja im je dodeljena u nemačkoj državi: dvosmislen, tek napola asimilovan status podstanara u tuđoj kući/naciji. Međutim, stepen u kome gastarbajteri u filmu ističu svoju „autetničnu“ etničku i kulturnu pozadinu ne govori samo o distanci, o različitosti, koju oni nastoje da očuvaju u odnosu na nemački *Hausordnung* („kućni red“).<sup>5</sup> Raznorazni etnički „tipovi“ koji se nakratko pomalaju pred kamerom, dok stanari defiluju ispred nje, govore zapravo o želji da se *zauzme* ta distanca; da se *napravi* razlika koja će im dati osećaj integriteta i ublažiti njihovu prepuštenost/potčinjenosti zakonima i normama zemlje domaćina.

Pitanja identiteta, posebno etniciteta i međuetničkih odnosa, od centralne su važnosti za razumevanje sukoba koji su doveli do raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Posebno je bitno naglasiti da savremeni ispadi etničkog nacionalizma ni u kojoj

meri nisu pokazatelji nekih „urođenih“, vekovima starih regionalnih i „plemenskih“ razmirica. Ta uspešno raširena mržnja među Južnim Slovenima predstavlja ideološki/diskurzivni instrument kojim su se kasnih osamdesetih i devedesetih godina koristili učesnici u političkim bitkama vođenim u kontekstu posrćućeg državnog socijalizma. Smrt multietničke Jugoslavije direktna je posledica određene zakočenosti, pat pozicije u politici: nesposobnosti regionalnih vlasti u šest konstitutivnih republika—Sloveniji, Srbiji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori i Makedoniji—da očuvaju identitet federacije (jugoslovenske nacije i države) u vreme kada su ekonomske i političke reforme postale neizbežne. Ova nemoć da se zajednički reformišu postojeći socijalistički sistem išla je ruku pod ruku sa aktivacijom ideoloških tropa reakcionarnih politika identiteta: etničkim esencijalizmom, ekskluzivizmom i kolektivizmom. Još od osamdesetih godina dvadesetog veka, inelektualne, kulturne i političke elite u regionu otvoreno su i sistematski radile na potpirivanju ovih nacionalističkih mitomanija. Te su elite bile osnovni pokretači, promoteri i racionizatori etničkih neprijateljstava. Na njima je, stoga, lavovski deo odgovornosti za proizvodnju mržnje koja je omogućila propast multietničke Jugoslavije.

*Tokom sedamdesetih godina prošlog veka, birokratija jugoslovenske Komunističke Partije postala je svesna opasnosti različitih manifestacija reformističkih društveno-političkih tendencija koje su se naglo širile. U to vreme, iz tog straha, počela je da kopa grob federalnoj državi. Da bi se sprečio dalji rast reformističke društvene svesti i solidarnosti između radnika i intelektualaca, birokratija je izmislila povratak tradiciji i podsticala etnički raskol širom zemlje. Prvi put od kraja Drugog svetskog rata došlo je do pojave ideološkog pritiska na ljude da se identifikuju sa konkretnim etničkim grupama. Sa 25 ili 30 godina odjednom su počeli da saznaju da su Slovenci ili Srbi, a da su njihovi prijatelji Hrvati, Muslimani, itd. Do sedamdesetih godina prošlog veka, etničke razlike nisu imale nikakav uticaj na politički život u zemlji.*

*Ovaj poziv na plemenska okupljanja počeo je da izaziva veštačke sukobe, da podstiče nastanak napetosti u društvu i da preusmerava energiju protesta protiv ustoličene birokratije. Socijalna i ekonomska pitanja su se sve više inerpretirala po etničkom ključu (ko je privilegovaniiji—Srbi, Hrvati ili Slovenci?). Nacionalistička manipulacija se takođe pojavila u određenim intelektualnim krugovima. Godine 1980. smrt Josipa Broza Tita, doživotnog predsednika Jugoslavije, dodatno je podstakla svađe srednjevekovnog tipa unutar federalnog političkog aparata o usmerenju zemlje u post-titovskoj eri. Slovenija je bila najglasniji zagovornik verzije Evrokomunizma — prvi su promovisali model labave federacije, a potom i konfederacije. Srbija je, s druge strane, zauzela poziciju čvrste ruke, državno-socijalističke ortodoksije, koja je podrazumevala snažno centralizovanu Jugoslaviju. Da pojednostavim, nakon stotina sati provedenih na sastancima Centralnog komiteta, kada su regionalne političke elite shvatile da niti jedna od ideja neće prevagnuti, rešili su da se okrenu nacionalizmu kako bi mobilisali lokalno stanovništvo radi podrške vlastitim pozicijama.*

1988. godine Žilnik je snimio *Staru mašinu*, redak primer filma koji otvoreno nastoji da razotkrije i diskredituje—da zvučno i vizuelno dekonstruiše—takozvanu „antibirokratsku revoluciju“: vešto izorkestriranu etnonacionalističku kampanju takođe poznatu kao „događanje naroda“, koja je poslužila kao populistička podrška Miloševićevoj potpunoj uzurpaciji vlasti u Srbiji. *Stara mašina* je *road-movie*. Glavni lik je slobodoumni slovenački rok kritičar koji putuje arterijama jugoslovenskog „bratstva i jedinstva“—putevima i autoputevima kojima su se spajali razni delovi zemlje i povezivale etničke zajednice. Ali putovanje na motociklu ovog dugokosog pobunjenika ne teče glatko. Njegova vožnja po Jugoslaviji predstavljena je uz redovne strukturne prekide u obliku ubačene dokumentarne građe koja prikazuje „događanje naroda“ i mitinge organizovane u znak podrške Miloševićevoj političkoj kampanji. Ironično, dok je snimao *Staru mašinu* u Srbiji, Žilnik i njegova ekipa redovno su se susretali sa „glumcima i

snimateljima“ ovih političkih spektakala. Deo dokumentarnog materijala koji je ušao u film zapravo je snimio Žilnikov snimatelj, a jedan njegov deo čak prikazuje protagonistu *Stare mašine* kako se i sam, direktno, meša sa ekstatičnim narodnim masama. Ključni istorijski događaji tako su ne samo filmski ovekovečeni već i direktno uvedeni u narativ, a Žilnik je dodatno iskoristio status svog protagoniste kao slučajnog posmatrača kako bi razvio suptilne pedagoške lekcije na temu analize političkih slika, preciznije: kako čitati simuliranu spontanost Miloševićeve antibirokratske revolucije.

*Leta 1988. godine, kada sam snimao taj film, Jugoslavija je još uvek postojala. Najkrvaviji alati iz arsenala evropske političke istorije—nacionalsocijalizam i fašizam—još nisu bili u potpunosti aktivirani, ali i oni će biti korišćeni kada zemlju bude trebalo definitivno rasparčati; za to su bili potrebni rat, nasilje i krvoproliće--uskoro je i do toga došlo... Danas se stvari često interpretiraju pojednostavljeno, kao da su političke tenzije postojale samo u Srbiji a ne i u drugim jugoslovenskim republikama. Istina je da je koncentracija dogme i uništavalačke energije staljinističkog tipa bila najveća u Srbiji, ali političke vođe u drugim republikama su takođe učvrstile svoju vlast na otvoreno etnocentričnim platformama. Milošević je bio taj koji je odlučno gurnuo Jugoslaviju u finalnu fazu njenog fizičkog raspada, tako što je agresivno instrumentalizovao pitanje srpske južne pokrajine, Kosova.*

*Pre šest ili sedam vekova Kosovo je bilo—kako srpska nacionalna mitologija nikad ne propušta da nas podseti—„kolevka“ srpske državnosti. Od tada, međutim, za vreme Otomanskog carstva, većina Srba preselila se na sever i naselila južne delove Austrije, oko Dunava. Služili su vojsku i štitili granice svoje nove domovine, koja im je, za uzvrat, dala da obrađuju zemlju i dodelila im obrazovnu i religijsku autonomiju. Sa dolaskom i naseljavanjem Albanaca, i Kosovo je vremenom promenilo svoju demografsku strukturu. Istorijska dinamika ovog tipa nije neobična za Evropu—velike migracije*

*naroda koje izazivaju okupacije, ratovi i ekonomske depresije, uticale su i na druge teritorije. Ali krajem osamdesetih godina, u žaru debate o usmerenju Jugoslavije nakon Titove smrti, Miloševićev politički aparat je preformulisao istoriju Kosova kako bi je povezo sa događajima tokom „antibirokratske revolucije“. Počeli su da se organizuju marševi „nezadovoljih i uplašnih Srba i Crnogoraca sa Kosova“; protesti su se održavali ispred saveznih institucija u Beogradu; tražena je policijska i državna intervencija na Kosovu. Uskoro su se demonstracije proširile po celoj Srbiji. U Autonomnoj Pokrajini Vojvodini cilj je bio da se zbacе navodne „birokratske vlasti neosetljive na tegobe naroda“. Prva masovna pobuna ovog tipa sa kojom sam se susreo odigrala se u Novom Sadu, gradu u kome živim. Trebalo mi je deset minuta razgovora sa nekim od učesnika da uvidim istinsku prirodu njihovog protesta: sve je bilo dobro koordinisano sa tajnom policijom i plaćeno — obezbeđen je masovni prevoz, transparenti i govori koji su bili unapred napisani i izdiktirani.*

*Snimio sam Staru Masinu u želji da dokumentujem jedan deo ove maskerade. U tom procesu takođe sam bio svedokom centralne uloge modernih medija u promovisanju ovih demonstracija. U to vreme, Beogradska televizija je upravo bila nabavila beta video kamere, koje su drastično unapredile tehnologiju rada: događaji su mogli biti snimljeni tokom popodneva i emitovani isto večē. Zahvaljujući ovoj tehnologiji, čitava etno-nacionalistička „revolucija“, „buđenje“ srpskog naroda, zapravo su počeli da liče na precizno režiran film. Grupe ljudi su vožene od jednog do drugog grada; menjali su kostime u hodu, a tokom jednog dana jedna grupa demonstranata bi se pojavila i na četiri „predstave“. To su bili pravi statisti! Kao filmskog stvaraoca izuzetno me je zanimalo jezik slika i reperotoar nacionalističkih slogana korišćenih na okupljanjima—sve se vrtelo oko tematike vezane za srpski resentiman, teritorijalnu ekspanziju, „vraćanje“ Kosova i kult ličnosti Slobodana Miloševića.*

Tokom devedesetih, etnički performansi i nacionalistički spektakli napravljeni sa namerom da promovišu i pothranjuju ratove, zauzimali su

značajno mesto i u filmovima snimljenim na ex-jugoslovenskim prostorima. Proizvodnja i naturalizacija mržnje—dva ključna politička i ideološka mehanizma projekta ubijanja međuetničkog „bratstva i jedinstva“ u federaciji—obrađivani su u filmovima kakvi su *Palio sam noge* Srđana Vuletića (1993) i Žilnikov *Marble Ass* (1995), a nešto kasnije i u *Ničijoj zemlji* Danisa Tanovića (2001), *Buđenju iz mrtvih* Miloša Radivojevića (2005) i *Karauli* Rajka Grlića (2006). Ipak, većina mejnstrim filmova snimljenih u regionu pokazala je ozbiljan nedostatak interesovanja za otrežnjujuće, racionalno zasnovane analize političkih i društveno-ekonomskih uzroka nacionalističke pošasti. Uopšteno govoreći, dominantna tendencija u postjugoslovenskim kinematografijama devedesetih godina bila je da se aktivno promovišu etnocentrički kolektivism, iracionalni stereotipovi, patrijarhalnost i kultura nasilja (pomišljamo na filmove Emira Kusturice), ili, pak, da se ova pitanja/problemi potpuno ignorišu. Na estetskom polju ova situacija dovela je do inflacije stilizacije, izveštačenosti i, ne retko, do grotesknog formalizma. Realizam, naturalizam, verizam i drugi filmski stilovi koji se obično dovode u vezu sa dubinski kritičkim prikazom stvarnosti, uglavnom su bili gurnuti u stranu.

Godine 1994, Žilnik je snimio film koji do danas ostaje njegov najdirektniji napad na homofobiju. *Marble Ass* je prvi istinski queer film produciran u zemljama bivše Jugoslavije. Odlikuje ga „treš“ estetika koja kao da je inspirisana Vorhol-Morisi (Warhol-Morrissey) filmovima kakvi su *Meso* (1968), *Đubre* (1970) i *Revoltirane žene* (1971). U potpunosti fiktivna i odglumljena, a opet snimljena u dokumentarističkom maniru (*direct cinema*), radnja *Marble Ass* dešava se u Beogradu sredinom devedesetih godina, u vreme kada je izgledalo da je Srbija dosegla ekonomsko, socijalno i kulturno dno. Film otvoreno napada i dekonstruiše mnoge brižljivo negovane nacionalističke mitove i šovinističke predrasude—pre svega one koje se tiču etnički koncipiranih pojmova muževnosti, potencije i hrabrosti—pričom u kojoj su suprotstavljeni jedan mačo sociopata,

mladić koji se vraća u Beograd sa ratišta gde je slobodno ubijao, i dve prijateljski raspoložene i vrlo tolerantne prostitutke-transvestita.

*U leto 1994. nije se video kraj krvoproliću u bivšoj Jugoslaviji. Državna propaganda je „podmazivala“ rat tako što je proizvodila neverovatne stereotipove. „Autentični“ Srbin se kiti municijom i noževima. On je takođe mačo, pijanica okružen trubačima. On maltretira devojke za šankom. Takvi sutadasnji najpopularniji heroji sa ekrana, oni u koje je kulturna industrija investirala milione dolara. Sa svoje strane, Zapadni producenti su i sami uvek bili spremni da učestvuju u takvim projektima. Televizijske novosti su rađene u stilu kabarea kojima su dominirali paramilitarni i „vikend“ ratnici. Ono što se u to vreme dešavalo na polju medija i kulture bio je spektakl osmišljen da sakrije istinu o ubijanjima, pljački i trgovini oružjem i ljudskim životima. Stvarala se nova, postjugoslovenska vladajuća klasa. To su bile okolnosti pod kojima je Marble Ass ušao u produkciju, na izuzetno niskom budžetu i u okruženju koje je veoma ograničavalo slobode izražavanja...*

Pouka ovog filma sasvim je jasna: beogradske prostitutke-transvestiti—koje više vole slobodnu i razuzdanu seksualnu aktivnost od nasilja i krvoprolića—jedini su istinski čuvari nepatvorenih ljudskih vrednosti i zdravog razuma u Srbiji devedesetih godina. Patrijarhalna heteronormativnost srpskog etno-nacionalnog kolektiva time je doživela svoju prvu otvorenu negaciju na velikom ekranu.

## 2. film je praxis

*Ono što je prilično specifično u filmskom stvaralaštvu jeste da oni koji se uključuje u njega obično postaju svesni mere do koje čitava društvena atmosfera ili kulturna klima mogu biti promenjeni usled njihovog rada. Počeo sam da snimam filmove sredinom šezdesetih — u vreme kada su*

*socijalistička Jugoslavija i sistem samoupravljanja predsednika Josipa Broza Tita bili na vrhuncu. Moja generacija, posleratna generacija sineasta, bila je grupa ljudi čiji je cilj bio da radikalno promeni strukturu filmskog stvaralaštva u zemlji, da se angažuje u otvorenim polemikama sa autoritativnom državnom ideološkom dogmom i njenom propagandnom mašinerijom. U široj perspektivi, prepoznavali smo i tražili da se spojimo sa moćnom reformističkom plimom koja je u to vreme uticala na sisteme i ideologije širom sveta.*

*Film ne zavisi od čiste i proste realnosti. On zavisi od transformacije te realnosti od strane filmskih stvaralaca. Ovo važi i za dokumentarne i za igrane filmove. Po meni, jedina neiscrpnna filmska tema tiče se odnosa između sudbina pojedinaca i društva u celini. Dokumentaristički impuls može biti veoma ekspresivan kada je reč o opštoj brizi za ljudske sudbine. Dužnost filma jeste da se stavi izvan suštog registrovanja stvarnosti, da traži, analizira, postavlja pitanja i uzbuđuje publiku.*

Šta je film?, svojevremeno se pitao Andre Bazin (Andre Bazin). Marksistički odgovor na ovo ontološko pitanje mora podrazumevati poimanje filma kao (jednog oblika) *praxis*-a. Kao domen—kako sredstvo, tako i izraz—čovekove sposobnosti da transformiše sebe i svet oko sebe, filmska delatnost povezuje svest i materijalnu akciju, kritičko mišljenje i praktični rad. Kinematograf je, tako, igrao zapaženu ulogu u istoriji revolucionarnih procesa koji su u velikoj meri definisali dvadeseti vek: od Sergeja Ajzenštajna (Sergei Eisenstein) i Dzige Vertova, do Luisa Bunjuela (Luis Bunuel) i Žana Vigoa (Jean Vigo), potom Žan-Lik Godara (Jean-Luc Godard) i Dziga Vertov Grupe, te Krisa Markera (Chris Marker) i Grupe Medvedkin; od Mikloša Janče (Miklos Jancso), Dušana Makavejeva i Jana Nemeca, do Glauber Rohe (Glauber Rocha), Pjera Paola Pazolinija (Pier Paolo Pasolini), Marka Belokija (Marco Belocchio), Žan-Mari Štrauba (Jean-Marie Straub) i drugih.

Međutim, u današnjem post-hladnoratovskom, „post-ideološkom“ svetu, izuzetno je mali broj filmskih stvaralaca za koje se i dalje, bez razmišljanja, može reći da su marksisti. Usred istorijske realnosti kojom dominiraju diskreditovanje „utopije“ komunističkog internacionalizma i, navodno mnogo „prirodniji,“ partikularistički oblici politike identiteta—među kojima su najrazuzdaniji razni etnički esencijalizmi—jedan od retkih preostalih lučonoša marksističkog filma jeste upravo Želimir Žilnik. Razlog tome nije to što je njegov rad zadržao nepromenjeni kurs nekakvog radikalnog estetsko-političkog programa, zadat još šezdesetih godina dvadesetog veka. Didaktički kino-marksizam (koji je svojevremeno proslavila Grupa Dziga Vetrov) nikada nije ni bio karakterističan za Žilnikov rediteljski postupak. Ako njegov metod danas još uvek uspešno funkcioniše kao jedan oblik *praxis*-a, to je najpre zbog toga što je Žilnik ostao veran, podjednako strastveno kao i pre četrdeset godina, potpunoj demistifikaciji proizvodnog procesa u svim njegovim vidovima, bilo da je reč o pravljenju filmova ili o društveno-političkoj aktivnosti nekog drugog tipa. A, kada su dinamika i mehanizmi proizvodnog procesa učinjeni očiglednim, lakše je raskrinkati i ideološke zablude koje ih prate—bile one staljinističke, liberalno-demokratske, ili etno-nacionalističke. Pojmovi identiteta i zajednice tada i sami, neizbežno, dolaze u žižu kritičkog procenjivanja.

Žilnik je, radeći filmove na malim budžetima, razvio prepoznatljiv metod i stil „gerilske“ kinematografije, koji u potpunosti odgovara njegovom načinu življenja kao gotovo permanentnom stanju filmske proizvodnje. Kao autor pojavio se šezdesetih godina, u kontekstu takozvanog Novog jugoslovenskog filma. U atmosferi opšteg društveno-političkog napretka i popuštanja državne i partijske kontrole, filmski stvaraoci nastojali su da zbace okoštali ideološki oklop, zahtevajući da „jedna kolektivna mitologija bude zamenjena beskrajnim pojedinačnim mitologijama.“<sup>6</sup> Najangažovaniji filmski autori tog vremena usklađivali su svoje umetničke napore sa idejnim tokovima marksističkog revizionizma, koji su zahvatili ne samo

Jugoslaviju i istočnoevropski socijalistički blok (a čijim su najpoznatijim simbolom postali događaji tokom Praškog proleća kasnih šezdesetih u Čehoslovačkoj) već i levičarske političke krugove na Zapadu i drugde u svetu (Maoizam, altiserovski strukturalizam, itd.) U Jugoslaviji, najuticajnijim pravac marksističkog revizionizma utrljali su takozvani *praxisovci*—grupa filozofa humanista koji su svoje ideje razvijali pod uticajem ranih radova Karla Marksa. *Praxis* je zahtevao „bespoštednu kritiku svega postojećeg“, zagovarao slobodu pojedinca kao „preduslov za kolektivnu slobodu“ i promovisao „čoveka kao u osnovi biće *praxis*-a tj. biće sposobno da slobodnom kreativnom aktivnošću preobrazi svet, realizuje svoje specifične potencijalne i zadovolji potrebe drugih individua.“<sup>7</sup>

Percipirati samo kino kao jedan oblik *praxis*-a, znači situirati ga u tačci u kojoj dolazi do kreativnog sustizanja kritičke teorije, društveno-političkog angažmana i prakse svakodnevnog življenja. Pozivajući se na Marksa i savremenu reviziju njegovih ideja, Želimir Žilnik je svoj prvi film nazvao *Rani radovi*.

*Film je snimljen nakon studentskih demonstracija u Beogradu 1968. godine. Usmerene protiv vodeće državno-socijalističke birokratije, demonstracije su donele zahtev za povratkom na istinske principe marksizma i komunizma. To je zapravo bila rana artikulacija solidarnosti. Mlada generacija pitala se koje je njeno mesto u društvu koje je, kao i druga staljinistička društva, postalo gerontokratsko uprkos ranijem zaveštanju da će graditi „demokratski socijalizam sa ljudskim likom.“ Demos se desio u Beogradu u junu, ali ubrzo potom, u avgustu, došlo je do ruske invazije na Čehoslovačku. U to vreme, Jugoslavija je bila jedan od najotvorenijih staljinističkih sistema, a birokratizovana državna struktura istinski je bila stavljena pod pritisak studenata demonstranata. Nije došlo do brutalne policijske ili vojne intervencije. O ovim događajima čak se diskutovalo unutar aparata Komunističke partije; u junu i julu činilo se da je demos pobedio i da će doći do pozitivne promene.*

*S druge strane, međutim, okupacija Čehoslovačke dovela je do širenja straha—koji su rasplamsavali birokratija i aparatčici—da bi Jugoslavija, iako nije unutar Sovjetskog bloka, mogla biti sledeća na listi intervencija sovjetske armije. Događaji '68 su, tako, otvorili mnoga pitanja koja su se ticala budućnosti socijalizma, smisla Revolucije i njene realizacije u praksi. U avgustu i septembru, ova pitanja kristalisala su se u koncept za film kome sam dao naslov Rani radovi.*

*Film se pojavio početkom 1969. godine i najpre je bio veoma uspešan jer se doticao mnogih pitanja koja su već neko vreme lebdela u vazduhu. Ali nakon dva meseca prekinuta je njegova distribucija jer je sam predsednik Tito navodno pogledao film i bio veoma nezadovoljan njime. Policija je konfiskovala sve kopije Ranih radova. Ja sam započeo sudski proces—ishod je predstavljao zanimljiv odraz još uvek relativno otvorene političke situacije u zemlji: sud je odlučio da oslobodi film i da se dozvoli njegova dalja distribucija. Ubrzo potom, film je dobio nagradu žirija na Berlinskom filmskom festivalu. Međutim, kada sam se vratio u Jugoslaviju iz Nemačke, državna birokratija je pokrenula negativnu propagandnu kampanju. Moj rad je ocenjen kao „anarholiberalan“ sa dodatnim „maoističkim devijacijama“. Izbačen sam iz partije i zabranjeno mi je dalje bavljenje filmom u zemlji. Drugi progresivni filmski stvaraoci kao što su Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović i Lazar Stojanović, doziveli su sličnu sudbinu.*

*Rani radovi prate grupu mladih radikala koji, nakon burnih događaja 1968. godine, zagovaraju „povratak Maksu“ i kreću u kampanju širenja svog revizionističkog jevanđelja po ruralnoj Srbiji. Film tematizuje upravo onu konceptualnu i strukturnu dinamiku koja čini srž Žilnikovog autorskog postupka: direktno uranjanje aparata filmskog stvaralaštva u sferu društvene proizvodnje. U duhu Marksove jedanaeste teze o Fojerbahu (Feuerbach) („Filozofi su do sada samo interpretirali svet na različite načine; smisao je da ga promene“), moglo bi se reći da*

*Žilnikovo filmsko stvaralaštvo seže izvan ili, još tačnije, ispod polja audiovizuelnog prikazivanja: njegov neposredni značaj upravo je u samoj proizvodnji—u procesu, u nizu odnosa, koji čine nastanak filma, a koji su ovde i sami već koncipirani kao direktna i pažnje vredna intervencija u društvenom polju. Pri takvom postupku, čin snimanja podjednako je važan kao i sam (završen) film. Uskraćena za auru privilegovane kreativne aktivnosti, filmska umetnost/praksa tako postaje samo još jedna situacija udruženog rada. U neku ruku, Žilnikove filmove moguće je shvatiti kao različite delove/aspekte hronike koju je grupa radnika—reditelj, glumci, snimatelj, tonci, itd.—ostavila o vlastitim naporima da bude društveno-kulturno produktivna. Ti su filmovi dokumenti o sopstvenoj proizvodnji kao samo-dovoljnoj i svrsishodnoj aktivnosti—o kinematografskoj praksi kao de-reifikovanom kolektivnom angažmanu.*

*U Žilnikovom slučaju (čak i više nego u slučaju drugih autora Novog filma) „film-kao-praxis“ znači da je snimanje osmišljeno kao neka vrsta igre. Svaki novi filmski projekat funkcioniše kao novi nastavak jednog društvenog eksperimenta. Definisana je problem, uspostavljena je situacija, pokrenut je proces snimanja. Stvaranje filma funkcioniše istovremeno kao: 1) mogućnost da budu rešena data pitanja; 2) vežba iz uspostave nove supkulturne ćelije/formacije i 3) odraz onoga što će (ili neće) biti ostvareno tokom procesa proizvodnje. Stoga, čak i ako do kraja snimanja filma problemi sa kojima se suočavalo ne budu u potpunosti rešeni, samo snimanje će i dalje funkcionisati kao i te kako značajna epizoda društvenog aktivizma.*

*Crni film, snimljen 1971. godine, već je jasno uspostavio ovu vrstu pristupa. U ovom kratkom *cinéma vérité* ostvarenju, reditelj istražuje položaj beskućnika u socijalističkoj Jugoslaviji. Film počinje scenom koja prikazuje Žilnika na ulici, okruženog grupom nasumično odabranih beskućnika. On izjavljuje u kameru da će film koji će snimiti predstavljati*



dokumentarni zapis o njegovim pokušajima da ljudima koje je okupio obezbedi smeštaj. Oformljena je, dakle, privremena zajednica i jasno su postavljeni ciljevi—tačno se zna šta je „misija“ filma. Tokom ostatka snimanja reditelj, protagonisti-beskućnici i ekipa rade kao tim—složno ka zajedničkom cilju. Rezultat je film koji, iznad svega, funkcioniše kao audio-vizuelni trag o ovoj kolektivnoj akciji usmerenoj ka poboljšanju životnih uslova najsiromašnijih socijalističkih subjekata.

### 3. u potrazi za heterološkim

Protagonisti Žilnikovih filmova po pravilu su marginalizovani, isključeni iz uspostavljenih društvenih okvira, ljudi koje je ponekad u potpunosti nemoguće asimilovati; oni predstavljaju „prokleti deo“ društva, ljudski „otpad.“ Žilnik je neumorni tragalac za *heterološkim* (Bataj [Bataille]).<sup>8</sup> U ranim danima prepoznavao ga je među socijalističkim dangubama (*Žurnal*), beskućnicima (*Crni film*) i sistematski maltretiranom (seksualno i na druge načine) romskom decom (*Pioniri maleni, 1968*). U skorije vreme, među instancama „neprisvojivog“ postojanja ovekovečenim u Žilnikovim filmovima našli su se: transvestiti okruženi homofobijom i ratom (*Marble Ass*); ekonomski emigranti uhvaćeni pri ilegalnom prelasku granica Evropske Unije (*Tvrđava Evropa*); i etnički subjekti koji su iz zemalja Evropske unije deportovani u zemlje svog porekla (*Kenedi se vraća kući*)<sup>9</sup>.

U svim ovim slučajevima funkcija heterološkog je da postojeće oblike identiteta učini što je više moguće nepouzdanim. Po definiciji, kategorija identiteta konotira izvesnu, makar minimalnu, dozu stabilnosti. Žilnikovi filmovi bave se, pak, subjektivizacijom, politizacijom najnestabilnijih oblika društvenog postojanja. Heterološko ovde treba shvatiti kao dinamičnu kategoriju, kao proces koji postojeće društvene, političke, kulturne i ekonomske institucije—ukratko, stvarnost kao diskurzivno

uspostavljenu—primorava da priznaju vlastita ograničenja, da prepoznaju svoju spoljašnjost i da se na taj način otvore prema različitim mogućim oblicima kritike. Ponekad, kao u *Crnom filmu*, *Tvrđavi Evropa* i na početku sage o *Kenediju*, Žilnikovi protagonisti su tipični *homo sacer* (Agamben)—njihova egzistencija svodi se na to da ne poseduju ništa do golog života.<sup>10</sup> Ali čak i kada pripadaju već artikulisanim (mada radikalno marginalizovanim i stigmatizovanim) supkulturama—što je slučaj transvestita-prostitutki u filmu *Marble Ass*—uloga koji ovi likovi igraju „unutar“ društva i dalje je najvećim delom uloga „nepostojećih“.<sup>11</sup> U najboljem slučaju, Žilnikovi junaci mogu se pohvaliti *skrivenim ili nevidljivim identitetima*. Kao takvi, oni predstavljaju granične primere, „kopče“ između postojećih društava (unutar kojih nemaju svoje mesto) i mogućih, alternativnih, preuređenih društava (unutar kojih bi—ako bi do uspostave tih društava ikada došlo—imali stabilnije i jasnije definisane identitete). Ti su likovi, da tako kažemo, materijal za proces koji je Etjen Balibar (Etienne Balibar) sažeto opisao kao „konstituisanje 'naroda' (ili *demosa*) koji je u početku nepostojeći zbog isključivanja onih koji se smatraju nedostojnim statusa građanina (u zavisnosti od epohe i okolnosti, to su robovi ili sluge, radnici ili sirotinja, žene, stranci itd).<sup>12</sup>

Na gotovo ritualistički način, već su *Rani radovi* nastojali da s ljudskog subjekta poskidaju sve tragove prepoznatljivih identiteta. Filmski kritičar Goran Gocić pronicljivo je primetio da „čitav film je jedan telesni performans, kinestetička verzija body-arta, gde se sve vrti oko tela i sa telom se sve radi: telo je izloženo pogledu (svi protagonisti), tučeno (svi), valjano po lišću, blatu (svi), mučeno tako što je opečeno/stezano/vučeno kolima (Dragiša), hranjeno i pražnjeno (svi), zatrpano (svi), maženo/zadovoljeno (svi), sisano (muškarci), nošeno (Jugoslava), otrovano/povraćeno u život (Jugoslava), silovano (Jugoslava), gadno uprljano (svi), pažljivo oprano (Jugoslava), izloženo hladnoći (Jugoslava/Marko), ubijeno/spaljeno (Jugoslava).“ *Rani radovi* su, zaključuje Gocić, „zbilja *proleterski* film u

ne očekivanoj doslovnosti tog pojma—jedina bitna investicija protagonista u njihovu avanturu su njihova tela.“<sup>13</sup>

U skorije vreme, na telima Žilnikovih protagonista uočljivi su, pak, tragovi društveno-političkih kontradikcija koje je sa sobom donela post-hladnoratovska liberal-demokratizacija Evrope. Današnji „subjekti bez identiteta“ su likovi poput Kenedija—mladi Rom primoran da napusti Evropsku Uniju i vrati se u „svoju domovinu“ Srbiju, uprkos činjenici da je rođen, odrastao i obrazovao se u Italiji; ili protagonisti *Tvrđave Evropa*—brojni muškarci, žene i deca koji žele da žive u zemljama EU, ali im je prelazak preko granice onemogućen. Samim svojim postojanjem, oni suštinski negiraju ideološku osnovu na kojoj počivaju sve normativizovane društveno-političke suprotnosti savremene liberalne demokratije—osnovu koju čini naturalizovana *politika partikularnih identiteta*. U tom svetlu, uspeh ideološke obmane o „nepremostivom jazu“ među narodima nekadašnje Jugoslavije, zapravo je i sam predstavljao jedan od ranih simptoma opšteg širenja partikularno-identitetske ideološke paradigme.

*Multietnička Jugoslavija nije nestala zbog toga što su njeni stanovnici tako želeli, već zbog borbe za prevlast koju su vodile političke elite. Ta zemlja je sada prošlost, ali šta ćemo sa novim društvenim i političkim željama mlade generacije iz nekadašnjih jugoslovenskih republika? Oni se ne usuđuju da otvoreno kažu da bi hteli da nastave da žive zajedno (a to, ionako, nije više moguće zbog ubijanja i uništavanja tokom devedesetih), pa to iskazuju na drugačiji način: mladi žele da napuste region, da „odu u Evropu“. Zemlja je nasilno razbijena, nove nacionalne granice su iscrpane, zakleli smo se da nećemo više živeti zajedno, a sada... bivši Jugosloveni kucaju na vrata Evropske Unije. EU još uvek odlučuje da li da nas pusti „unutra“, ali mi se nadamo.*

*Ali nova Evropa počiva na kontradikciji. Njena vodeća politička snaga, veliki međunarodni kapital, ne zna za granice i može da preživi jedino zahvaljujući*

*neprestanom širenju. Međutim, dok se naveliko priča o otvorenoj Evropi, Evropi bez granica, u stvarnosti je podignut novi zid kako bi se određene grupe ljudi zadržale van Evrope. Ovaj nevidljivi zid još je deblji i viši nego što je svojevremeno bio Berlinski zid. Čitav region Istočne Evrope trenutno prolazi kroz ogromne ekonomske probleme; putovanje u Zapadnu Evropu je postalo ograničenije nego ikada. Mnogi odlaze na Zapad sa iluzijama o njegovoj demokratskoj otvorenosti i egalitarizmu. U stvari, uslovi prelaska granica postavljeni Šengenskim sporazumom dozvoljavaju putovanje uglavnom kriminalnim elementima i novim političkim aparatčicima sa istoka—bivšim diktatorima, staljinistima, pa čak i ubicama. S druge strane, hiljade običnih ljudi, od kojih su mnogi vredni i vrlo talentovani, završavaju zarobljeni na ničijoj zemlji između država.*

Projekat evropskog „ujedinjenja“ zavisi od nasilnog isključenja izvesnog broja država-nacija i etničkih zajednica—onih za koje se smatra da ne demonstriraju stepen demokratske, tolerancije i ekonomskog prosperiteta, potreban da bi im bio dozvoljen pristup u evropski politički „klub“. Pri tome, naravno, nema sumnje da u ma kom istorijskom trenutku neke države/društva zaista jesu demokratskija i tolerantnija od drugih. Ironija je, međutim, u tome što (liberalno-)demokratska imaginacija, koja stoji iza projekta evropskog ujedinjenja, nije sposobna ili ne želi da istinski prevaziđe etničke i nacionalne kategorije politike identiteta; a, upravo su te kategorije ono što omogućava da proces ujedinjenja ostane (p)određen interesima i zahtevima globalnog kapitala. Drugim rečima, projekat Evrope bez granica, otvorene i inkluzivne, deluje ubedljivo pre svega u „neprikosnovenoj“ sferi ekonomije—princip „slobodnog toka“ važi pre svega za robu (legalnu i švercovanu); granice su daleko manje porozne kada je reč o migracijama stanovništva. Suprotno ideološkim diskursima koji mu daju legitimnost, projekat evropskog ujedinjenja ne dovodi do jednostavnog brisanja granica. Kako bi neke granice ukinula, EU zapravo neke druge linije razdvajanja čini vidljivijim nego što su bile.

Sve veća deregulacija multinacionalnog kapitala i pažljivo kontrolisano kretanje ljudi—to je stvarna antinomija na kojoj je, barem do sada, građena Nova Evropa. Nacionalni i etnički identiteti—te fundamentalne simboličke/ideološke razlike—i dalje se pažljivo neguju, a time se održava i nedostatak ravnoteže u ekonomskoj bazi. Stoga, s jedne strane, nacionalni i etnički oblici političke imaginacije deluju sve više nepotrebno, zastarelo, nazadno. S druge, pak, strane, i pored ubrzane globalizacije pojmovi nacionalnog i etničkog daleko su od toga da budu istinski prevaziđeni i eliminisani, jer bi se time ideja o ujedinjenoj Evropi isuviše „olako“ svrstala uz univerzal(izova)ni princip ljudske solidarnosti, zanemarujući realno postojeće ekonomske nejednakosti.<sup>14</sup>

Za Kenedija i nebrojene protagoniste *Tvrđave Evropa*—za sve one koji žele da žive u Evropi, ali im to nije dozvoljeno—moglo bi se, stoga, reći da otelovljuju najveći ideal same Evropske Unije: ideal koji Balibar opisuje kao „evropsko pravo na državljanstvo“ shvaćeno kao 'pravo na državljanstvo u Evropi'—to jest, (neograničena) ekspanzija demokratije putem evropskog ujedinjenja.<sup>15</sup> To je ideal koji Evropska Unija rado promovise kao svoj, ali se ipak ne usuđuje da ga u potpunosti primeni. Sa ove tačke gledišta, Kenedi i drugi Žilnikovi likovi sa sličnim sudbinama nisu jednostavno ilegalni emigranti već, zapravo, političke izbeglice iz Nove Evrope.

#### 4. koda: zajednica

„Komunizam, kao i film, predstavlja obećanje kontra-društva.“<sup>16</sup> Ova dijagnoza Serža Daneja (Serge Daney) zvuči nepogresivo kada je reč o Žilnikovom *praxis*-u zvuka i slike. Njegovo filmsko stvaralaštvo neprestano artikuliše moguća buduća društva: ono insistira na političkoj solidarnosti—na kinematografski zasnovanom kolektivitetu—među obespravljenim, marginalizovanim i društveno neuklopivim pojedincima i grupama. „[S]vijet

se ne da sazdati od jednostavnih atoma“, kaže Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy). „Potreban je *klinamen*. Potrebno je nagnuće ili naginjanje jednoga prema drugome, jednoga zbog drugoga, jednoga drugome. Zajednica je u najmanju ruku taj *klinamen* 'individue‘.“

Filmovi Želimira Žilnika svedoče o kontinuiranom naporu da budu oformljeni novi i autentični oblici ljudskog zajedništva i da te novo-oformljene zajednice budu što je moguće dublje i čvršće utkane u društveno tkivo. To je, konačno, razlog zbog koga su ovi filmovi istovremeno i igrani i dokumentarni—oni drugačiji ne mogu ni biti: njihovi protagonisti uvek se igraju, glume, bez obzira da li prikazuju sebe (re-kreiranjem autentičnih situacija), ili pak nekog drugog (autentično glumeći fiktivne likove). Žilnikovi filmski protagonisti/subjekti su radnici i operativci (permanently) nadolazeće kino-komune.

#### Kino, klinamen!

- 1 Ovaj tekst je prvobitno napisan za knjigu *Ethnicity in Today's Europe*, Roland Hsu (ed.), koju će objaviti Stanford University Press tokom 2009. godine.
- 2 U tekstu su Žilnikove reči date masnim slovima. Tamo gde je to bilo neophodno, uredničke intervencije obavio je Pavle Levi.
- 3 Roland Barthes, "Upon Leaving the Movie Theater," *Apparatus*, ed. Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam Press, 1980.), strana 3.
- 4 O pojmovima primarne i sekundarne filmske identifikacije videti: Christian Metz, *The Imaginary Signifier* (Bloomington: Indiana University Press, 1986). Za diskusiju o promarnim i sekundarnim formama političke/ideološke identifikacije kroz koje se raspravlja o nacionalnim i građanskim identitetima, videti: Etienne Balibar, *We, The People of Europe?* (Princeton: Princeton University Press, 2003), strane 25-30.
- 5 Hausordnung (Kućni red) je naziv još jednog kratkog dokumentarca koji je Žilnik snimio 1975. na temu gostujućih radnika u Nemačkoj.

- 6 Dušan Stojanović, *Velika avantura filma* (Beograd: Institut za film, 1998. godina), strana 84.
- 7 Mihailo Marković, "Introduction," *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*, eds. Marković and Gajo Petrović (Dordrecht: D. Reidel Publishing Co, 1979.), str. xii.
- 8 Videti Georges Bataille, "The Use Value of D.A.F. de Sade," *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939.*, ur. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.), strane 91-104.
- 9 Termin „neprisvojiv“ pozajmljujem od Morisa Blanšoa (Maurice Blanchot). Videti razmišljanja Blanšoa o Bataju i Margaret Dira u *Unavowable Community* (Barrytown, NY: Station Hill Press, 1988). Što se tiče Žilnikove potrage za heterološkim, moguće je povući korisnu analogiju između njega i italijanskog filmskog stvaraoca Pjera Paola Pazolinija. Pazolini najpre (u filmovima kakav je *Akatone*) radikalnu drugost smesta u rimske *borgate* (gradska predgrađa koja su šezdesetih godina prošlog veka počela da nestaju, usled nagle industrijske modernizacije Italije); zatim heterološko pronalazi među italijanskim seljacima (*Teorema*); i na kraju, kada su po Pazolinijevom mišljenju već svi prostori radikalne drugosti bili eliminisani iz društveno-ekonomske stvarnosti moderne Italije, on je heterološko preneo/vratio u domen mita (*Svinjac*).
- 10 Videti Giorgio Agamben, *Homo Sacer* (Stanford: Stanford University Press, 1998. i Multimedijalni institut, Arkzin, Zagreb, 2006.), posebno strane 85-100.
- 11 Videti Jacques Ranciere, *Disagreement: Politics and Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), strane 15-16.
- 12 Balibar, *We, The People of Europe?*, strana 72.
- 13 Goran Gocić, „Prerani i prekasni radovi,“ *Želimir Žilnik: Iznad crvene prašine* (Beograd: Institut za film, 2003.), strana 21.
- 14 Ovde se pozivam na pronicljivu analizu Rastka Močnika o razlicitim ulogama koje Nacija igra u eri globalnog kapitalizma. Videti Rastko Močnik, *Koliko fašizma?* (Zagreb: Arkzin, 1998-1999.), strane 9-23.
- 15 Balibar, *We, The People Of Europe?*, strana 9
- 16 Serge Daney, *Postcards from the Cinema* (Oxford: Berg, 2007.), strana 120.

**Pavle Levi** je profesor filmskih studija na univerzitetu Stanford. Autor je knjige "Raspad Jugoslavije na filmu" o odnosu estetike i ideologije u jugoslovenskoj i post-jugoslovenskim kinematografijama. Priredio je "Filosofsku igračku," zbornik tekstova Annette Michelson o avangardnom filmu i modernoj umetnosti. Objavljuje radove u brojnim internacionalnim i domaćim publikacijama, uključujući OCTOBER, Critical Quarterly, Cineaste, Prelom.

# iza skepse gori plamen revolucionara!<sup>1</sup>

(deo prvi: želimir žilnik i "poštojanje mogućnosti")!

Branislav Dimitrijević

*„Moj dijalektički metod ne samo da se razlikuje od hegelijanskog, već je njegova sušta suprotnost. Po Hegelu, životni proces čovekovog mozga, t.j. proces razmišljanja, koji, pod paskom „Ideje“ čak transformiše u nezavisan subjekat, jeste demiurgos pravog sveta a pravi svet je samo spoljni, fenomeniski oblik „Ideje“. Po meni, nasuprot tome, ideal nije ništa drugo do li materijalni svet koji se oslikava u ljudskom umu i prenosi u oblike misli.“*

Karl Marks<sup>2</sup>

Rutinska kulturna logika, u kojoj je predstavljen rad mnogih umetnika koji su radili u socijalističkoj Jugoslaviji, prati jednostavnu formulu: postojala je zvanična ideološka mantra koja je stvarala dogmatsku, oportunističku kulturu, i postojala je opozicija koja se bunila protiv ove kulturne utrnutosti, u obliku „disidentske“ političke i umetničke akcije. Obe pozicije se predstavljaju kao besprekorne i bez nekih unutrašnjih suprotnosti: sa jedne strane postojao je politički oportunizam, glad za moć, ideološka servilnost, kulturna jednoličnost itd. Dok je na drugoj strani to bio *muškarac* (disidentska figura je gotovo uvek muškog pola), koji pati pod datim okolnostima; muškarac koji neumorno ostvaruje kreativnu distancu nastalu iz tih okolnosti, ali i muškarac koji je javna ličnost a ne neki prikriveni pobunjenik.

Neki od „najzvančajnijih“ kulturnih proizvoda Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ) insistirali su na „umetničkoj autonomiji“ i na stvaranju određene političke i estetske distance od ideološke vidljivosti, i primer jugoslovenske modernističke umetnosti, a posebno popularan trend apstraktnog slikarstva i skulpture tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka upravo to ilustruje. S druge strane, neki umetnici koji su bili identifikovani kao „disidenti“ bili su integralni deo kulturne politike SFRJ, njihovi projekti su bili, na neki način, zvanično finansirani (jer se neki ambiciozniji kulturni projekti nisu mogli na drugi način ostvariti), ovi projekti su predstavljali SFRJ na međunarodnoj sceni kao zemlju koja je otvorena i slobodoumna i tome slično.

Želimir Žilnik je zauzeo jedinstven stav u okviru ove ideološke dihotomije. Ovaj filmski stvaralac predstavljao je veoma malo cenjenu poziciju levičarskog disidenta u socijalističkoj zemlji. U početku, kao mladi aktivista komunističke partije i student prava, Žilnik se upoznao sa dokumentarnim filmovima Žana Ruša i Krisa Markera koji su, u početku, imali na njega ogroman uticaj kada je on kao filmski stvaralac-amater započeo proces političkog i estetskog ponovnog stvaranja ideje o avangardi, realizmu kao i o novoj interpretaciji klasičnog marksističkog učenja. Ovaj proces bio je veoma važan za jugoslovensku, a posebno srpsku kinematografiju šezdesetih i ranih sedamdesetih godina dvadesetog veka (uz režisere kao što je Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović i scenariste poput Branka Vučićevića i Bore Ćosića, na primer) ali je Žilnikov stav bio jedinstven, i o tome se najmanje pričalo<sup>3</sup>, što se moglo protumačiti kao da je udaljen od mračnog realističkog stila karakterističnog za „crni talas“ (uz izuzetak Dušana Makavejeva, koji je imao najveći uticaj na Žilnika). Žilnikovi radovi odišu aktivizmom, intervencionizmom; oni prekidaju vezu sa formalnim konvencijama „profesionalne“ kinematografije i nesumnjivo levičarskih političkih stavova i kombinuju ironičnu kritiku sa entuzijastičnim aktivizmom. Njegov položaj ne može se definisati

jednostavnim dihotomijama i ideološkim pojednostavljenjima, a u suštini, pratio je gramšijevsko „stanje uma“: *pesimizam intelekta - optimizam volje*.

Moj rad će se baviti problemima samokritike; antidisidentskog disidentstva; ličnim i javnim domenima, utiskom o radikalnoj levičarskoj političkoj misli u jugoslovenskom socijalizmu i tome sličnom u Žilnikovim delima. Možda će izgledati kao da svodim i sužavam mnoge druge vidove njegove kinematografije, ali treba imati na umu da se o ovim drugim vidovima raspravljalo u već postojećim kritičkim osvrtima na njegov rad. Većina tih osvrti se usredotočuje na dve najočiglednije stvari u njegovom radu. Prva se tiče vidova formalne inovacije i eksperimentisanja, koje ovog autora stavljaju u rang vodećih filmskih autora-inovatora šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, uz Godara, Vorhola, Makavejeva ili Fazbindera. Glave crte Žilnikovog stila jesu izmišljeni dokumentarizam ili dokumentarna izmišljenost, rad sa neprofesionalnim glumcima, direktne veze protagonista sa okom kamere, nejasna razlika između „odglumljenog“ i „spontanog“ itd. Žilnikovi filmovi mogu se razmatrati i iz perspektive njihovog komplikovanog odnosa sa dominantnim ideologijama. Većina kritičara se fokusira na problem cenzurisanja njegovih filmova u SFRJ, na diskurs kojim je napadan i diskurs koji je koristio da se odbrani. U ovakvoj vrsti argumentacije, Žilnik biva stavljan u isti prostor sa drugim rediteljima jugoslovenskog „Crnog talasa“. Iz ovog ugla, ovi filmovi su se pokazali kao neverovatan vid ideološkog otpora; upečatljiv po svom obliku i sadržaju uprkos rigidnim političkim okolnostima. Cenzura ovih filmova (njihovo „bunkerisanje“, kako se to nekad zvalo) stavljena je u prvi plan, pa ipak ova cenzura (koja je bila očigledna) bila je rezultat prvobitne dobre volje producenata da se uopšte upuste u riskantne poslove sa državnim parama, jer su, to ni ne treba govoriti, svi filmovi snimljeni u ovoj herojskoj fazi jugoslovenske kinematografije, dobijali novac od državnih organa.

Priča o Žilniku jeste priča o pokušaju da se obnovi kompleksnost marksističkog diskursa koja je promovisana kao idealna za izgradnju socijalističke vladavine. Ima jedna upečatljiva scena u Žilnikovom najpoznatijem filmu, *Rani radovi*, nagrađenom na Berlinskom festivalu 1969. godine. U maniru karakterističnom za ovaj film citati Marksa i Engelsa (pogotovo ranog Marksa) stavljaju se u jukstapoziciju sa nekom konfliktnom slikom i tako daju novu rezonancu mislima „klasika“ marksizma. Marks je prikazao odbacivanje hegelijanske dijalektike i Hegelovog idealizma citatom: „Mistifikovanje zbog koga dijalektika trpi u Hegelovim rukama, ni u kom smislu ga ne sprečava da bude prvi koji će predstaviti opšti oblik rada na shvatljiv i svestan način. Po njemu ona je naopaka. Mora se ponovo postaviti na noge, ako želimo da otkrijemo racionalno seme unutar mistične koštice.“<sup>4</sup> U Žilnikovom filmu, grupa mladih revolucionara koja se suočava sa neuspešnim pokušajem širenja svojih ideja među seljanima u Vojvodini, uključuje se u fragmentisanu diskusiju u kojoj jedan lik citira metaforu izvrtanja Hegela naglavce dok se kamera rotira a Žilnikovi protagonisti pokušavaju da stoje na rukama. Na ovaj način ostvaren je vizuelni i ideološki paradoks. Dok je naša tačka gledišta naopaka, protagonisti pokušavaju da stoje naglavce dok ne padnu i normalno stanu što kamera vidi kao naopako. Stoga, ideološke ili teoretske pozicije zavise od tačke gledišta „čitaoca“. Uloga kamere nije samo da prikaže „realnost“ već da mi postanemo svesni „realnosti“ naše sopstvene tačke gledišta. Ovo žongliranje jeste suština Žilnika i kao filmskog reditelja i kao ideologa (jer je on bio jedini reditelj iz tog perioda nesigurnosti koji je prihvatio ulogu „ideologa“), jeste manifestacija potrebe za stvaranjem paradoksa da bi se formi „realnosti“ pristupilo iz novog ugla.

U jednom od objašnjenja paradoksa može biti očigledno istinit iskaz ili grupa iskaza koji vode do kontradikcije ili situacije koja se protivi intuiciji; ili može biti očigledna suprotnost koja zapravo izražava nedvojbenu istinu. U ideji paradoksa postoji efektivan način da se na delove razlože ne

samo neki statični argument već i vežba u kojoj nema običnog pobijanja jednog od relevantnih gledišta već sinteza ili kombinacija suprotstavljenih tvrdnji. Ovde imamo jasnu potrebu da upotrebimo određeni paradoks da bismo raspravljali o najvažnijem marksističkom shvatanju dijalektičkog materijalizma.

Ako je navedena sceni iz *Ranih radova* u neku ruku grafikon Žilnikovog političkog i estetskog veltanšaunga, njegova odbrana na suđenju 1969. godine, kada je njegov film bio optužen za snažni napad na „socijalnu i političku etiku“ nekoliko nedelja pre međunarodne premijere na Berlinskom filmskom festivalu, bio je ilustracija njegovog poništavanja svih argumenata navedenih protiv njega. Njegova odbrana je bila bazirana na šest tačaka koje su negirale sve navode koje je spomenuo tužilac, tako što ga je podsetio da je ono što je u filmu urađeno bilo potpuno u skladu sa zvaničnom politikom koja je do tada već reagovala protiv mnogih pojava kritikovanih u filmu. One se tiču sovjetske intervencije u Čehoslovačkoj, nejednakog tretmana prema albanskoj manjini u SFRJ, politici kolektivizacije, veoma raširenoj nezaposlenosti, itd. Citirajući Marksa kroz usta protagonista u njihovim izveštačenim (paradoksalnim) razgovorima, Žilnik je iskazivao zahteve studentskih pokreta tog vremena, što je u socijalističkoj zemlji imalo veoma paradoksalni prizvuk. U svojoj odbrani na sudu Žilnik je zaključio: „Svi pokreti otpora u svetu, bez obzira na njihov uspeh, inspirisani su idejama 'klasika marksizma'. Ova činjenica govori u korist vitalnosti ovih ideja. Nemoguće je rezervisati ideje klasika samo za zvanične snage. Ovaj film pokazuje da ove ideje mogu nadahnuti pojavu težnji koje u svom konkretnom dodiru sa stvarnošću pokazuju diletantizam i nedovoljnost i tako ukazuju na stalno neslaganje misli i dela.“<sup>45</sup>

Ono što je bilo, zapravo, mnogima teško da prihvate u Žilnikovom filmu jesu pomeranja u tački gledišta. I zvanični partijski aparatčici i mnogi lokalni filmski kritičari su pokušavali da objedine određenu „objektivnu“

tačku gledišta koja daje značenje radnjama i mislima protagonista u ovom filmu. Ova „objektivna“ tačka gledišta može, zapravo, biti druga reč za *ideju*, vodeći princip idealističke teorije koju je Marks dizao na noge. Uzrok tragikomičnog neuspeha Žilnikovih protagonista u ovom filmu nalazi se u njihovom idealizmu, kada su započeli sa nemogućom misijom „obučavanja“ seljana. Kada se suoče sa „materijalnim svetom“ manifestovanim u konkretnim situacijama u kojima se nalaze, ne dolazi do suprotstavljanja određenim osnovnim principima marksističkog načina razmišljanja već dolazi do izazova u skladu sa istim tim principima. Žilnikov eksperimentalni stav bio je pokušaj da se izađe izvan običnog suprotstavljanja, koje se obično manifestovalo u dihotomiji između onog što je bilo „zvanično“ i onog što je bilo „disidentsko“. Takođe se manifestovalo u skladu sa „materijalističkom dijalektikom“ (koristi se ovaj izvrnuti termin jer ga je prvo upotrebio Engels i mnogo je bolji od termina „dijalektički materijalizam“ kako je bio izopačeno definisan u doba Staljinizma) u svrhu lociranja određene suprotnosti u materijalnim praksama pomoću kojih mogu biti stavljene u pokret, umesto da se zaglave u njihovim idealističkim suprotstavljanjima.

Žilnikov film, stoga, nije kritika socijalističke realnosti (kako su često interpretirali i njegovi neprijatelji i ljudi koji su ga podržavali), već kritičko obogaćenje socijalističkog diskursa. Pa ipak, ova poziciju bilo je teško održati jer ni zvaničnici ni disidenti nisu bili spremni da shvate i prihvate ovakvu logiku. Zato je Žilnik od svih autora takozvanog Crnog talasa u Jugoslaviji najviše marginalizovan, i zato, kada je došlo do pomeranja ideologije osamdesetih godina prošlog veka i potpune manifestacije devedesetih, ovaj autor ostaje ignorisan od strane lokalnog kulturnog establišmenta.

Za ovu argumentaciju važno je razjasniti ovaj metod vraćanja ideologije u materijalnu praksu (Slično onome što je Altiser uradio u svojoj filozofiji

u istom tom periodu). Među mnogim ispričanim anegdotama, po kojima je Žilnik čuven, ima jedna o raspravi sa Ivom Vejvodom, jednim od tadašnjih vodećih jugoslovenskih diplomata i komunističkih intelektualaca koji je izražavao zvanične stavove koji utiču na kulturnu politiku. Kako je Žilnik nedavno zaključio, najveća razlika u odnosima sa zvaničnom ideologijom u socijalizmu i onoga što je zvanična ideologija danas jeste činjenica da, dok je danas nemoguće intelektualno raspravljati o umetničkim pitanjima, tada je bilo uobičajeno da se vode opsežne diskusije sa glavnim ideolozima zaduženim za donošenje odluka u sferi kulturnog života. Vejvoda je rekao Žilniku da nije dobro to što je njegov film usmeren toliko na lumpenproletarijat, jer se dobro zna da je „lumpenproletarijat regresivna snaga bez klasne svesti“. Ovo je bila veoma važna opaska jer je proistekla iz razumnog kritičkog stava kroz koji bi Žilnik mogao biti optužen za stvaranje negativne slike društva koje je, deklarativno, zasnovano na klasnoj svesti radničke klase. Ali hajdemo istražiti ovaj aspekt njegovog rada, jer su, očigledno, u svim ranim Žilnikovim dokumentarnim filmovima protagonisti likovi koji se mogu svesti pod lumpenproletarijat: nezaposleni u filmu *Nezaposleni ljudi* (1968), *Pioniri maleni, mi smo vojska prava* (1968. god.), *Crni film* (1972. god.), itd. Kasnije, nakon pada komunizma, Žilnik se fokusira na izbeglice, švercere, prostitutke, sitne lopove ili luralice u filmovima poput *Oldtajmer* (1989. god.), *Dupe od mramora* (1995. god.), *Vonderlast* (1999. god.), *Tvrđava Evropa* (2001. god.), *Kenedi se vraća kući* (2003. god.), *Evropa preko plota* (2005. god.) itd.

Lumpenproletarijat bio je neželjeni višak socijalizma. Pa ipak, kako se kasnije ispostavilo, postao je veoma važna politička sila koju su koristili tokom procesa koji su vodili u propast Jugoslavije tokom kasnih osamdesetih, a posebno tokom ratova devedesetih godina dvadesetog veka. Marks je nemilosrdno opisao ovu socijalnu grupu kao „taj šljam obespravljenih elemenata svih klasa... raspadnuti kockari, luralice, raspuštena vojska, oslobođeni zarobljenici, robovi pobegli sa galija,

prevaranti, šarlatani, džeparoši, šibicari, kockari, vlasnici bordela, kotlokrpe, prosjaci, opasna klasa, društveni šljam, ta pasivna masa koja truli bačena kao najniži nivo starog društva.“<sup>6</sup> U Osamnaestom brimeru, Marks opisuje lumpenproletarijat kao „deo klase“ koja sačinjava političku bazu moći za Luja Bonapartu 1848. godine. U tom smislu, Marks je govorio da je Bonaparta mogao da se postavi iznad dve glavne klase, proletarijat i buržoaziju tako što se oslanjao na „Lumpenproletarijat“ kao na očito nezavisnu bazu moći, dok je, u stvari, bio okrenut ka materijalnim interesima buržoazije. Isto se ponovilo tokom propasti Jugoslavije i pojave Slobodana Miloševića i njegove klike protiv drugih naroda u bivšoj Jugoslaviji.

Umesto da krije predstavnike ove „potklase“ u socijalizmu, u kom im nije data nikakva strukturalna uloga, Žilnik im nudi uloge u svojim filmovima. Nameravao je da komunicira sa ovim ljudima ne samo da bi ih učinio vidljivim, već i da potvrdi njihovu značajnu ulogu u stvaranju osećanja realnosti. Takođe je hteo da preispita svoje sopstvene ironične stavove. Ovo se uradilo tako što se posmatrala njihova „materijalistička praksa“ (u najranijim filmovima), a potom suprotstavljanjem njihovog statusa sa nemogućnošću zvanične ideologije da ih uključi u društvo (kao što je to slučaj u jednom od njegovih najvažnijih filmova, *Crni film*) i kasnije, u njegovim televizijskim filmovima iz osamdesetih godina, da ih bukvalno zaposli kao svoje glumce. Žilnik je odbijao da angažuje profesionalne glumce, i time je simbolički prikazao svoje neučešće u kulturnom establišmentu koje je definitivno gravitiralo ka pozorištima kao izlagačima verbalne kulture „blagog disidentstva“ u socijalizmu. Čak u svojim glavnim filmovima, više je voleo da sarađuje sa početnicima i sa intelektualcima sa margina poput sebe, posebno sa Brankom Vučićevićem, koji nikada nije bio deo nekog akademskog establišmenta a ipak je bio uticajan scenarista i „veliki um“ koji je stajao iza nekih najvažnijih filmova snimljenih u Srbiji kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka.<sup>7</sup>



Ako se udaljimo od Marksovih opservacija i od opšte kolokvijalne upotrebe termina lumpenproletarijat, ovaj termin u sebi nosi potpuno negativnu konotaciju. Imamo sliku nekog društvenog ostatka, koje se pokreće samo zarad služenja i ojačavanja regresivne politike poput fašističke ili bilo kakvog savremenog oblika populizma i fundamentalizma. Lav Trocki je razradio ovaj način viđenja i dobro je primetio da je lumpenproletarijat posebno ranjiv na revolucionarnu misao. U svojoj kolekciji eseja „Fašizam: Šta je to i kako se protiv njega boriti“, on opisuje način na koji je Musolini došao na vlast. „Preko fašističke agencije, kapitalizam pokreće mase poludelih malograđana i bandi obespravljenih i demoralisanih lumpenproletera... sva ta nebrojena ljudska bića koje je finansijski kapital doveo do očaja i ludila.“<sup>8</sup>

Žilnikova misija bila je da, u neku ruku, redefiniše i da ponovo izmisli ulogu ove potklase. Možemo špekulisati i reći da je bio motivisan sopstvenom životnom pričom, jer je, kao siročić, bio rođen u koncentracionom logoru, i o nekome ko, samim tim, ne pripada ni jednoj nasleđenoj klasnoj grupi. Ipak, Žilnik nije suzio svoj pristup na određenu humanističnu empatiju sa obespravljenima već je istraživao nepredvidljivost političkog i društvenu ulogu ove grupe. U njegovom pristupu nema sentimentalizma a ipak postoji razumevanje za određenu *kreativnost od dole* (nasuprot *modernizaciji od gore*, što je bila tendencija kulturne politike), koju Žilnik posmatra i kasnije ubacuje u svoje filmove, pogotovo u filmove snimane za televiziju kasnih osamdesetih.

Možda je najvažniji društveni i politički aspekt Žilnikovih filmova njihova pravdoljubivost tokom posmatranja i reakcije na društvene i političke tokove. Pošto je detaljan demistifikator filmskih pravila i procedura, uvek radi na minimalnom budžetu, zbog čega je, najverovatnije, neko ko je najmanje zavisao u poređenju sa drugim uspešnim profesionalnim filmadžijama u Jugoslaviji, Žilnik može da pravi filmove na brzinu a i da se koncentriše

na posebno pitanje određenog momenta. Na ovaj način on je inaugurisao ova pitanja kao najvažnije simptome savremene ideologije i njene efekte na veću političku sudbinu društva. Njegov dokumentarni film *Lipanjaska gibanja* (1968. godine), koji se bavio studentskim protestima u Beogradu 1968. godine, bio je prvi slučaj ispravnosti napravljen na nedostatku istorijske distance a koji je, ipak, ne samo značajan dokument za moguće shvatanje ovog protesta u budućnosti, već i kao oblik predviđanja budućih rezonanci na neki događaj. Žilnik uvek uspeva da ukaže na mrtvi ugao ideologije, ili na neki veoma kontroverzni simptom nemoći ideologije da deluje uspešno u skladu sa principima koje proklamuje. *Rani radovi* jesu važan manifest ovakvog pristupa, ali i mnogi kasniji filmovi ukazuju na problematične simptome, često pre nego što u potpunosti budu osnova za društvene odnose. Nakon političkog udara na Crni talas u jugoslovenskom filmu o kome se naširoko raspredalo, kada je shvatio da je potpuno izolovan i da ne može da producira nove projekte, Žilnik se seli u Nemačku sredinom sedamdesetih gde je uspeo da snimi seriju veoma niskobudžetnih filmova.

Ono što karakteriše njegov rad u Nemačkoj nije eksploatacija njegovog socijalističkog iskustva (kao što je to bio slučaj sa mnogim disidentskim piscima i umetnicima koji su napustili svoju zemlju) već ga je zanimalo da analizira odnose između ideološkog diskursa i društvene prakse u liberalnom kapitalizmu. Njegov prvi film snimljen u Nemačkoj, dokumentarni film *Javno pogubljenje* (Offentliche Hinrichtung), (1975. godine) ostaje jedini dokumentarni film zabranjen u Nemačkoj odmah nakon što je završen.<sup>9</sup> Film priča o grupi južnoameričkih levičarskih terorista ubijenoj pred televizijskim kamerama nakon što su opljačkali banku. Film otkriva ovaj slučaj javnog pogubljenja za koje su mediji, očigledno, unapred znali da će se dogoditi i bili su spremni da ga emituju uživo. Žilnik je osetio da su „slobodni mediji“ odigrali važnu ulogu u stvaranju antiterorističke histerije koja još uvek formira ideološki diskurs liberalnih demokratija.

Nadalje, kada pričamo o vremenskim okvirima i dalekovidosti njegovih filmova, možemo interpretirati njegov rad za televiziju tokom osamdesetih kao filmove koji najavljuju proces ekonomske i ideološke tranzicije (tada je dobio podršku televizijskih urednika za projekte koje, inače, nije mogao ostvariti). Njegova TV serija Vruće plate (1987. godine) na primer, istražuje taktiku društveno zapostavljenih u procesu privikavanja na nove oblike tržišne ekonomije. Opet su njegovi likovi na društvenoj margini a ipak aktivni u otkrivanju svog kreativnog i preduzetničkog potencijala. Njegovi heroji su ljudi sa potencijalno „profitabilnim“ karakteristikama ili veštinama, kao čovek koji guta i vari metal i staklo, striptizete iz seoskih kafana, njihovi sumnjivi provincijski menadžeri ili neobrazovani radnici koji uče kako da prodaju sve što im donosi dobit. Opet je slika o društvu dobila izazov i najavljeni su novi ideološki tokovi. Godine 1988., snimio je televizijski film *Broklin – Gusinje*, priču o srpsko-albanskom odnosu, problemu na koji je stavljen višedecenijski društveni i politički poklopac, i koji je doveo do pogrešne komunikacije i otuđenja, što se u godinama kasnije pokazalo kao proročanstvo.

Najupečatljiviji primer koji kombinuje Žilnikov manir rada sa njegovom potrebom da interveniše u političkom simptomu koji još nije u potpunosti artikulisan (a posledice su da bude određen) jeste njegov film *Oldtimer* (1989. godine) snimljen za slovenačku televiziju. U ovom filmu, ostareli roker koji pušta hard kor i hevi metal muziku na lokalnoj radio-stanici, nakon što dobije otkaz rešava da ode na „jug“. Na tom putu saznaje za tadašnje proteste u Novom Sadu protiv „partijske birokratije“ (takođe poznate kao „Jogurt revolucija“). To su bili događaji koji su doveli na vlast Miloševića i koje je organizovala njegova sopstvena frakcija u Komunističkoj partiji Srbije u sukobu sa drugom frakcijom, a ne kao vid spontanog revolta, kako je to bilo predočeno u medijima koje je već tada kontrolisao. To je film o ideološkoj konfuziji pomoću koje je Milošević dospeo na vlast, o nemoći da se novi politički događaji razdvoje od starih

dihotimija onoga što je zvanično i onoga što je nekonformistički, onoga što je predstavljalo dogmatske strukture moći nasuprot ideji progresivne pobune protiv nje. Žilnik je uočio formu politike u kojoj ideja revolucije nije domen slobode već oblik državnog udara organizovanog kod kuće. Ono što se videlo kao normativna ideologija sa svojim dihotomijama izvrnilo se naopako. Sada je socijalno dno postalo snažna sila za primenu novog tipa fašizma a glavni lik tog filma, nesvestan ovih novih ideoloških tokova, kao i mnogi drugi, pokazuje vrhunsku zbuđenost tipičnu za „ostarelog“ nekonformistu odaslog na ideologiji protesta ali ugrađen u drugačije oblike političkih ciljeva. On ove proteste promatra, i delom i učestvuje na njima, ali ne može ih adekvatno razlučiti. On nikada neće naći mesta u njima, niti je sposoban da locira svoj sopstveni društveni i mentalni položaj u novim društvenim dihotomijama.

Ono što je izazivalo u Žilnikovom radu uopšteno govoreći (a to je pogotovo stoga ako se u obzir uzme njegova usmerenost ka socijalnim stratama koje su se nekada zvale *lumpenproletarijat*) jeste istraživanje „ogoljenog života“ koje je izgledalo kao da je pretpostavilo šta bi postalo fokus uticajnih teorija Đorđa Agambena. U svom delu *Nadolazeća zajednica*, Agamben piše: „Ako su ljudska bića bila ili su morala biti ova ili ona supstanca, ova ili ona sudbina, ne bi bilo moguće nikakvo etičko iskustvo... Ovo, međutim, ne znači da ljudi nisu, i da ne moraju biti, nešto, da su se jednostavno opredelili za ništavilo i stoga mogu slobodno da odluče da li će biti ili neće biti, da prihvate ili ne ovu ili onu sudbinu (nihilizam i decizionizam se ovde već istovremeno pojavljuju). Postoji nešto što ljudi jesu i moraju biti, ali to nije najvažnije niti je to neka prava stvar: *To je jednostavna činjenica o nečijem postojanju kao mogućnost ili potencijalnost*“...<sup>10</sup> Samo ovaj citat pokazuje kako je u Žilnikovom radu očigledna ista nit koja se nalazi i u Agambenovoj filozofiji. Njegovi su filmovi o postojanju kao o potencijalu, a njegova sopstvena pozicija je *rad u toku* u ovom smislu.

Žilnik je oduvek bio angažovani esejista, ali nikada pamfletista. Nikada nije označio svoj sopstveni položaj kao herojski u bilo kom smislu. Nikada se nije postavio iznad neuspeha društva i dominantnih ideologija da bi ili nešto poboljšao ili da bi nešto disciplinovao. Njegovi filmovi, stoga, ne pružaju neku pravednu tačku gledišta već istražuju njegova sopstvena uverenja i pretpostavke na nakritičkiji način. Jedan od njegovih najboljih filmova jeste kratak dokumentarac iz 1971. godine po imenu *Crni film*. Kamera prati Žilnika koji, u sred noći u Novom Sadu nailazi na grupu beskućnika-lumpenproletera i nudi im da prenoće u njegovom dvosobnom stanu dok on ne nađe neko rešenje da im pomogne. Istražujući temu beskućništva, Žilnik se kritički postavlja u odnosu prema zvaničnom socijalističkom diskursu koji se deklarativno zalaže za društvenu jednakost, ignorišući činjenicu da zemlja nije mogla rešiti problem siromaštva i beskućništva (koje zvanično „nije postojalo u SFRJ“). On se predstavlja kao neko čiji zadatak i uverenje jeste da interveniše i to ne na deklarativnom nivou (kako je to bilo tipično za disidente), već da interveniše sa konkretnim činjenjem nekoga ko ima nameru da promeni sistem a ne da ostane disident koji je u potpunosti izvan sistema.

Scena koja sledi snimljena je u rediteljevom dvosobnom stanu u koji dovodi beskućnike i budi ženu i ćerkicu da bi napravili mesta za pet muškaraca koje je pozvao da prenoće. Ista logika i učesnički dokumentarizam ovog filma primenjuje se i na javnu i na privatnu sferu. Njegova supruga nije spremna za iznenadni „humanitarni rad“ svog supruga, i mora da se izbori sa veoma neprijatnom invazijom na njen privatni život tokom sledećih nekoliko dana saživota sa beskućnicima. U međuvremenu, Žilnik i njegova ekipa pokušavaju da nađu stalno rešenje za svoje goste, ali bez uspeha. Svi njegovi pokušaji završavaju se neuspehom, a nakon nekoliko dana mora svojim štićenicima da izjavi da će ih izbaciti na ulicu. (Postoji i biografski dodatak ovoj priči, naime, Žilnikovi su se, navodno, razveli nedugo nakon ove epizode.)

*Crni film* pokazuje kako je tanana i krhka humanistička empatija. Žilnik čak karikaturiše svoj sopstveni pristup tako što otvoreno kaže da je njegov čin pomaganja beskućnicima ostvaren samo zbog snimanja filma. Njegova aktivnost je svedena na razgovore sa ljudima na ulici gde ih pita za mišljenje o tom problemu koji na kraju nema rešenja. Takođe, on otvara jednu mnogo manje dodirivanu temu u vezi sa odnosom između određenog javnog cilja i određenog ličnog ili intimnog pitanja. Ovaj film, stoga, nije samo priča o socijalnom neuspehu već i o neuspehu u intimnom životu. Takođe naglašava dualizam odnosa nekoga ko je angažovan na društvenom polju ali ko takođe pokušava da zadrži koherenciju porodičnog života i braka. Dovodeći socijalno pitanje bukvalno u svoj privatni dom on interveniše u oba domena i u oba domena doživljava neuspeh. Formalni dualizam društvenog i ličnog treba prevazići ovim pokušajem, ali je način prevazilaženja ovog dualizma nešto što treba naći u neuspehu u oba domena a ne u nekoj uspešnoj utopijskoj sintezi. Dijalektički metod traži transcendenciju ili stapanje suprotnosti, a ovde je osećaj neuspeha vezivno tkivo koje daje opravdanja za odbijanje obe alternative kao lažne i/ili pomaže da se razjasni istinski, ali donekle zamagljen integralni odnos između suprotnosti koje se obično vide kao nešto što treba da je udaljeno i nepoznato. *Žene dolaze*, film koji je snimljen odmah posle *Crnog filma*, je još jedan dokaz da Žilnikov metod karakterisan tačnošću njegovih „kinematografskih intervencija u društvenim i intimnim poljima“ (ukoliko možemo njegov pristup generalno predstaviti kao takav). *Žene dolaze* (1972. god.) je film o ženama - radnicama koje idu u Zapadnu Evropu da rade i ostavljaju svoje muževe i porodice. Godine 1999., Žilnik je snimio *Cosmogirls*, jedan jedinstven film o istoriji Jugoslovenske kinematografije, dokumentarni film koji se samo ticao socijalnih i intimnih pitanja žena različitih klasa i etničkog porekla. Kako je svaki novi film u dijalektičkom odnosu sa prethodnima, rad Želimira Žilnika može se proceniti samo kroz razumevanje čitavog procesa i metoda njegovog izuzetnog umetničkog istraživanja potpuno ogoljenog tkiva društva.

(Kraj prvog dela)

- 1 Naslov je uzet iz komentara renomiranog filmskog historičara i kritičara Ulriha Gregora, u njegovoj entuzijastičnoj kritici Žilnikovih *Ranih radova* za *Ciriher Vohe*, 1969. godine. Citat iz knjige Bogdana Tirnanića, *Crni talas*, FCS, Beograd, 2008. godine, strana 76.
- 2 Karl Marks, *Kapital* (prva knjiga), pogovor drugom nemačkom izdanju, 1873. godine. (<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/p3.htm>)
- 3 Na primer, u najopsežnijoj analizi jugoslovenske kinematografije objavljenoj na engleskom jeziku, Danijel Goulding "Oslobođeni bioskop – jugoslovensko iskustvo 1945-2001." (Indiana University Press, 2002.god.) Žilnikovo ime spominje se samo dva puta i ne analizira se nijedan njegov film.
- 4 Karl Marks, *Kapital* (prva knjiga), Pogovor drugom nemačkom izdanju, 1873. godine. (<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/p3.htm>)
- 5 Iz knjige Bogdana Tirnanića, *Crni talas*, FCS, Beograd, 2008. godine, strana 73.
- 6 Karl Marks, *Osamnaesti brimer Luja Bonaparte*, 1852.godina, (<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch05.htm>)
- 7 Ti filmovi su: *Ljubavna slučaj, ili Tragedija službenice* PTT (Dušan Makavejev, 1967. godine), *Nevinost bez zaštite* (Dušan Makavejev, 1968. godine), *Rani radovi* (Žilnik, 1969.godine), *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (Bato Čengić, 1971. godine), *Slike iz života udarnika* (Bato Čengić, 1972. godine) i *Splav meduze* (1980. godine) koji je režirao Karpo Godina. Karpo godina počeo je filmsku karijeru u *Ranim radovima* i kasnije postao jedan od najoriginalnijih filmskih režisera u Jugoslaviji. *Splav meduze* je njegov najvažniji rad i ovaj film je u vezi sa *Ranim radovima* je priča o grupi mladih ljudi koji putuju kroz sela, ali ovaj put radi se o grupi avangardista koji šire svoje ideje dvadesetih godina prošlog veka.
- 8 Lav Trocki, *Fašizam: Šta je to i kako se protiv njega boriti*, 1944. godine, 1944, ([www.marxists.org/archive/trotsky/works/1944/1944-fas.htm](http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1944/1944-fas.htm)).
- 9 Videti: Petar Jončić, *Filmski jezik Želimira Žilnika*, SKC, Beograd, 2002. godine, strana 72.
- 10 Đorđo Agamben (Giorgio Agamben), *Nadolazeća zajednica (Teorija van granica)*, (*The Coming Community (Theory Out of Bounds)*), University of Minnesota Press, 1993. god.

**Branislav Dimitrijević** je nastavnik istorije i teorije umetnosti, kustos i pisac o savremenoj umetnosti i kulturi. Trenutno radi na doktorskoj tezi o „Konzumerizmu i kulturnoj vesternizaciji u socijalističkoj Jugoslaviji“ na Univerzitetu umetnosti u Beogradu.

# filmska produkcija avangarde bivše jugoslavije i njeni rani radovi viđeni kroz biopolitiku i nekropolitiku

Marina Gržinić

U svom eseju nameravam da pronađem vezu između avangardne filmske tradicije bivše Jugoslavije i najnovijih transformacija na političkom polju koje su takođe poznate kao biopolitika. Posebno sam zainteresovana za *Rane radove* (1969. god.), film Želimira Žilnika. Reditelj Žilnik rođen je u zemlji koja se decenijama zvala Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija. Njegova karijera je blisko povezana ne samo sa vodećim filmskim trendovima i generacijama iz šezdesetih godina prošlog veka, već i sa ključnim situacijama kao što su istorijski i egzistencijalistički krah života i ideala u socijalizmu. Nijedan filmski reditelj u Srbiji nije ostao u tolikoj meri dosledan i posvećen ideji društveno-provokativne i politički angažovane kinematografije na tako uporan i istrajan način kao Žilnik.

Što se tiče *Ranih radova*, dve su stvari za koje verujem da su vredne analiziranja. Jedna je prelazak sa biopolitike na nekropolitiku koji se trenutno odigrava u neoliberalnom kapitalizmu i svetu uopšte. Druga, u vezi sa ovim spomenutim prelaskom, jesu život i politika pod starim komunističkim režimom ne kao fasada, mračna strana neoliberalnog kapitalizma, već obrnuto, neoliberalni kapitalistički sistem je mračna strana komunizma. Ovo je, takođe, moja glavna teza u ovom radu i jasno

je naznačena u procesu savremene biopolitike u svojoj transformaciji ka nekropolitici.

Danas, u vreme neoliberalnog globalnog kapitalizma, „Istočni Evropljani“ se ponovo suočavamo sa nečim kroz šta su već prošli tokom vremena komunističke vladavine i/ili socijalizma – sa nekropolitikom. Savremene Zapadne totalitarne procedure koje „podržavaju“ ultramoderne digitalne medije, tehnološki nadzor i biotehnološke podatke nas bolno podsećaju na komunistička vremena.

Da bi se shvatio film i njegov doprinos savremenom viđenju intenziviranja procesa prelaska iz biopolitike u nekropolitiku u neoliberalnom globalnom kapitalizmu, neophodno je da se nekropolitika shvati i kao simptom i kao artikulisanje nje same (pojam nekropolitika je uveo Ahil Mbembe) i isto tako kao i simptom i ponovno artikulisanje savremenih „turbofašističkih procesa“ u regionu nastalom nakon raspada Jugoslavije (koji je analizirala Žarana Papić, preminula feministička teoretičarka iz Srbije). U svojoj knjizi *Nekropolitika* (2003. godine) Ahil Mbembe razmatra dva procesa, a) prostornu demarkaciju države izuzeća kao geopolitičku demarkaciju svetskih zona za eksproprijaciju i b) noviju mobilizaciju ratne mašinerije kao deo ovih demarkacija. Mbembe ističe da bi bilo bolje zameniti koncept biopolitike nekropolitikom. Biopolitika predstavlja horizont artikulisanja politike života u okviru koga se život vidi kao nulta intervencija svih tipova politike. Međutim, danas je višak vrednosti kapitala zasnovan i kapitalizovan iz perspektive smrti (svetova). Isto tako, u prvim kapitalističkim društvima, ta logika ne predstavlja maksimum života već samo i jedino nezamenljivi minimum a ponekad čak ni to. Upravo je ta „nova“ logika minimuma ono što organizuje savremeno neoliberalno globalno kapitalističko društveno telo. Minimum koji je nametnut mogao bi se razumeti putem analize svih „ratova“ koje se trenutno odigravaju u Evropi, od zahteva za kontrolisanje procesa prekarnosti, nestanak

socijalne države, socijalno i zdravstveno osiguranje, da ne spominjemo politiku radikalno intenziviranih mera kontrole na šengenskim granicama čitavog evropskog prostora. Evropa je transformisana u jedan ogromni koncentracioni logor; čuvari su poluprivatne firme poput Fronteksa, koji radi izvan granica Evropske Unije, što je već van šengenske teritorije. Nedavno predložene snažne mere kontrole šengenskih granica mogu se videti kao linije razdvajanja koje će regulisati proces i politiku smrti, jer su ljudi koji će biti zaustavljeni na granicama Evropske Unije neko ko nema šta da izgubi, čak ni život. Poboljšana i koordinirana imigraciona politika EU i mogućnost da se realizuje status imigranata i takozvanog lumpenproletarijata nije ništa doli politika koja će obezbediti uspostavljanje sistema eliminacije, evakuaciono uništenje svih onih od kojih je oduzet život na šengenskim granicama do onih kojima se ne dozvoljava ulaz i na taj način se sprečavaju da žive i rade unutar EU.

U svom eseju „Živi i pusti druge da umru: Kolonijalni suverenitet i svetovi smrti nekrokapitalizma“ objavljenom 2006. godine, Subhabrata Bobi Banerđi, pozivajući se na Agambena i Mbembea objašnjava kako neke savremene kapitalističke prakse doprinose nekropolitici. Nekropolitika je povezana sa konceptom nekrokapitalizma, tj. savremenog kapitalizma, koji organizuje svoje forme organizacione akumulacije koja uključuje otimačinu i podjarmljivanje života moći smrti. Nekrokapitalističko zarobljavanje društvenog podrazumeva nove tipove upravljanja koji se formiraju na osnovi korporativne racionalnosti i koji upotrebljavaju nasilje za kontrolu socijalnih konflikata i multitudine. Ne toleriše se nijedan sukob koji dovodi u pitanje krajnje zahteve kapitalističke racionalizacije – ekonomski rast, maksimizaciju profita, produktivnost, efikasnost i tome slično.

Žarana Papić opisuje proces devedesetih godina prošlog veka i početka dve hiljadite u Srbiji na slijedeći način, „Ja ovo slobodno proglašavam *turbofašizmom*“. Nastavlja, „Naravno, vrlo dobro se zna da je fašizam

istorijski pojam; da istorija nacističke Nemačke nije ista kao istorija Miloševićeve Srbije. Međutim, u postmodernističkoj i feminističkoj teoriji, mi pričamo o 'prelaznim konceptima', kada nova epoha nasleđuje, uz određene dodatke, koncepte koji su pripadali ranijoj epohi, kao što je na primer feministički termin 'prelazne patrijarhalnosti'. Po meni, trebalo bi da se ne plašimo 'velikih termina' ako oni *tačno* opisuju određene političke realnosti. Srpski fašizam imao je svoje sopstvene koncentracione logore, svoju sopstvenu sistematsku reprezentaciju nasilja nad Drugim, svoj sopstveni kult porodice i kult vođe, eksplicitno patrijarhalnu strukturu, kulturu nezainteresovanosti prema isključivanju Drugog, povlačenje društva u sebe i sopstvenu prošlost; empatija je bila tabu kao i multikulturalizam; njeni moćni mediji su funkcionisali kao proklamatori genocida; njena ideologija bila je nacistička; njen mentalitet *slušanja* sveta i *poslušnosti* vlasti bili su epski. Prefiks 'turbo' odnosi se na posebnu mešavinu politike, kulture 'mentalnih snaga' i osiromašjenja života u Srbiji: mešavina ruralnog i urbanog, pre-moderne i post-moderne, pop kulture i heroína, istinskog i virtuelnog, mističnog i 'običnog' itd. Po ovome, uprkos svojoj, očito naivnoj ili nevinoj formi, fašizam još uvek postoji u svom pravom značenju. Kao i svi ostali fašizmi i turbofašizam podrazumeva i slavi pežorativna preimenovanja, alijenaciju i konačno uklanjanje Drugih: Hrvata, Bošnjaka i Albanaca. Turbofašizam, zapravo, iziskuje i u osnovi se oslanja na ovu *kulturu normalnosti fašizma* koja je bila strukturno uspostavljena pre nego što je ubijanje u ratovima i započeto.“

Kako možemo istorijski pratiti ove procese i povezati ih sa Žilnikovim *Ranim radovima*? Film je struktuiran oko serije jukstapozicija. Radnja se dešava na teritoriji bivše Jugoslavije, u periodu studentskih nemira 1968. godine i u opštem kontekstu državnog socijalizma. Tri mladića i devojka, Jugoslava, odlaze od kuće i idu po zemlji u potrazi za istinskim revolucionarnim socijalizmom i za društvom koje veruje u istinu. Jugoslava takođe želi da otkrije je li moguće poboljšati položaj žena u okviru ovog socijalističkog

društva da ono ne bi bilo jednostavno i isključivo vezano za snažni patrijarhalni socijalistički život. Ona je pod pritiskom zbog katastrofalnih odnosa unutar svoje sopstvene porodice, a pogotovo zbog svog pijanog i despotskog oca koji maltretira sve u svojoj blizini.

Da bi se shvatila i ostvarila revolucionarna ideja socijalizma, četiri glavna lika u filmu prvo pokušavaju da iskažu svoju solidarnost sa radničkom klasom. Stoga obavljaju mnoge manuelne poslove. Njihov rad prate komunistički revolucionarni slogani koji se recituju kroz čitav film, kao „Dole sa crvenom buržoazijom!“ Ali, radnici ne cene ove kvazirevolucionarne figure. Oni ih vide kao šupljoglave udvorice. Tri muška člana grupe, stoga, predaju miliciji. Milicioneri ih kažnjavaju tako što ih radikalno šišaju, i tako stvaraju bizarni telesni ekvivalent zabave i „mučenja“. Četiri (moguća) revolucionara odlaze na selo sa namerom da rade na podizanju revolucionarne svesti seljaka. Seljaci, međutim, nisu zainteresovani za njihov revolucionarni duh, i pretuku ih. Posle ovu četvorku vidimo kako čuče pored zadružnog zida okruženi jedom i prljavštinom, ružnim i primitivnim ljudima koji s njima vode vulgarne dijaloge. Mažu ih stajskim gnojivom, blatom i prljavštinom po telu i licu, i tako bivaju stavljeni u specifično usranu telesnu akciju.

Socijalistički režim je insistirao da „drugi“ treba da ostane drugačiji; on ga odmah razdvaja, ako ga vidi kao autentično drugačijeg, on podržava razliku samo ako je ona već deo te odvojene različitosti. Ovde dolazimo do analogije socijalističkog ili komunističkog sistema koji se ponaša kao glavni protagonist u holivudskom filmu. Taj protagonist nakon akcione scene u okviru koje je na radnom stolu nastala zbrka taj stol jednostavno ne počisti, već, naprotiv, on uništava sve u činu popularno poznatom kao „čišćenje terena“. Danas neoliberalistička kapitalistička ideologija reaguje na sličan način: „čisti teren“ od onih koji su sa strane te ideologije viđeni kao neproduktivni deo matrice Prvog kapitalističkog sveta.

Ono što je očito u ovom filmu jeste proces koji sa današnje tačke gledišta može da se definiše kao goli život (bivše) Istočne Evrope. U velikoj želji da postane bios, da postane i sam modalni života (da postane neko koji će imati neku formu života) je ta, po bosanskom teoretičaru Šefiku-Šekiju Tatliću, spreman da se pozicionira u odnosu praznine koja razdvaja ta dva sveta (socijalizam i kapitalizam) i u odnosu prema životu „stranca“ koji predstavlja upravo tu samu prazninu. Tatlić konceptualizuje položaj (bivše)Istočno-evropske subjektivitete danas kao „stranca“, kao figuru praznine koja je slična položaju „Renfilda“. Renfild je uloga koju je ostvario Tom Vejts u Kopolinom filmu Drakula (1992. god.). On je Drakulin ukleti rob koji sedi u tamnici, jede insekte i bube, jede život i sve da bi zadovoljio svog gospodara koji mu je obećao da će ga učiniti besmrtnim, vampirom. Tatlić nastavlja i kaže „da današnje jugoistočne evropske nacije tretiraju socijalizam kao „tamnicu naroda“ zatvor naroda. Istočnoevropski subjektivitet „jede“ ponos života (ponaša se kao insekt) i predstavlja prazninu kao posledicu globalizacije kapitala, tako da ga njegov novi gospodar, kapitalizam, vampir, prihvata kao sebi jednakog, ali samo ako proždire živote onih koji se ne uklapaju u liberalno-kapitalističku definiciju života.“

Jugoslava, ženski član grupe u *Ranim radovima* odlučuje da se vrati kući i ostavlja svoja tri druga. Ali oni ne žele da je ostave na miru i uskoro dolaze da je potraže. Potom sledi sukob koji potpiruje muški šovinizam koji je još uvek duboko ukorenjen u telima ovih drugara. Njihova priča sa Jugoslavom odjednom se iz nedužnog zavatlavanja pretvara u situaciju koja vodi ka silovanju. Jugoslava viče: „Ko će prvi? Uvek ste se ludirali a nikad ništa niste završili!“

Mladići ubijaju Jugoslavu i pale njeno telo. Mračni i kukavički „revolucionarni čin“ odigrava se uz pratnju brojnih poznatih komunističkih pesama sa početka veka, aludirajući na bratstvo i komunističke veze.

U svom filmu Želimir Žilnik oslikava tip socijalističke totalnosti koja se može definisati kao psihotični socijalistički tip totalnosti. Ovaj tip društvene totalnosti se danas ne uklapa u ozbiljne političke analize savremenog neoliberalnog globalnog kapitalizma, ali ako ozbiljno shvatimo tezu koju sam navela na početku eseja da neoliberalni globalni kapitalistički sistem, nasuprot prihvaćenoj percepciji, jeste mračna strana komunizma, a ne obrnuto, onda smo u poziciji sa koje možemo ponovo početi sa ozbiljnim analiziranjem ove tekture društvene totalnosti sa svim njenim pripadajućim institucijama, ritualima, diskursima i ideološkim aparatima. Šta je to što se dešava u psihozi? U psihozi, subjekat je u odnosu sa neregularnim, bizarnim Drugim. U ovom tipu totalnosti simptom ne predstavlja subjekat, već *Drugog*, za kojeg se čini da je nenormalan. *Drugi* kao groteskni, patološki, nepravilni entitet jeste ultimativna identifikaciona referenca za „člana“ psihotične društvene totalnosti, koja je, u stvari, neka vrsta hibrida histeričnih i perverzih, izopačenih, entiteta. Stoga se čitava simbolička struktura za psihotika predstavlja kao korumpirana i kao takva ne zaslužuje da se napregnemo i da pokušamo da funkcionišemo u skladu sa nekim univerzalnim etičkim vrednostima. Zašto bi neko funkcionisao etički kada je „sve“ već „korumpirano“?

Ova subjektivnost identifikuje svaki argument koji kritikuje psihotičnu društvenu skupnost ne kao kritiku izrečenu od strane neke nezavisne pozicije, već kao argument koji, izgleda, dolazi sa strane subjektivitete koja TAKOĐE identifikuje Drugog kao izopačenog, nenormalnog.

Sve se ovo danas odnosi upravo na situaciju u regionu bivše Jugoslavije i EU i, kako Šefik Tatlić precizno opisuje: zato kada se kritikuje fašistički šovinizam, moralna većina će pokušati da predstavi položaj tog kritičara kao deo neke druge psihotične totalnosti, ali nikada kao objektivni stav. Oni koji se usude da kritikuju biće analizirani kroz etničko nasleđe/političke naklonosti, i stoga reakcije neće biti fokusirane na sadržaj kritike.

Danas sve ovo vodi do bezuslovnog prihvatanja kapitalizma koji je protiv politizacije društva, prepuštajući društvo da se raspadne unutar sebe na fragmente, koji se, u ovom slučaju, sastoje i od etničkih i od klasnih elemenata. Tako da ono što imamo, po Tatliću, jeste neka vrsta totalitarnog retoričnog obrta koji okreće svaku kritiku patologije u njenu afirmaciju, u afirmaciju patologije same na sebi. Ili, kako Tatlić opisuje, a ja ću blago modifikovati tu izjavu u svrhu moje teze, biti Jugosloven i imati ime Jugoslav ili Jugoslava danas bi vas stigmatizovalo zbog povezanosti sa konceptom bivše Jugoslavije bratstva i jedinstva. Sa tačke gledišta psihotične društvene totalnosti fašističkog profila, bratstvo i jedinstvo se danas shvataju samo kao nečije (ali definitivno) ne i naše pitanje (stoga je to sigurno pitanje „neprijatelja“), uglavnom zato što bratstvo i jedinstvo pretpostavljaju mogućnost nekog drugog društvenog totaliteta, totaliteta koji (nadamo se) ne vidi simboličko kao patološko.

Stoga ne iznenađuje to da je film bio privremeno zabranjen nakon dva meseca prikazivanja 1969. godine. Ali pošto je po svojoj formalnoj izobrazbi Žilnik pravnik, su njegovi argumenti naterali sud da povuče zabranu i da dozvoli distribuciju filma. Pa ipak, 1969. godine Žilnik biva izbačen iz Komunističke partije i sprečavaju ga da radi na filmu, uglavnom zbog *Ranih radova*. Ipak, negde u to vreme, film je dobio Zlatnog medveda na Berlinskom filmskom festivalu. Nagrada je odmah dala *Ranim radovima* auru moćnog anderground testameta i pretvorila ga u spomenik evropske levice.

*Rani radovi* mogu biti opisani i kao socijalistički *Goli u sedlu* (1969. god.) u meri u kojoj se film fokusira na opšte nezadovoljstvo, socijalne nemire, erosko nasilje i eksploataciju, osobine koje se mogu pripisati jugoslovenskom Crnom talasu iz šezdesetih godina prošlog veka, a *Rani radovi* predstavljaju njegov najbolji primer. *Rani radovi* proučavaju radikalne proteste mlade generacije protiv zastrašujućeg redukovanja



velikih socijalnih vrednosti u rigidni sistem apsolutne komande. Ovo je bio protest protiv članova Komunističke partije koji su, deset godina pre toga bili Revolucionari i koji su do šezdesetih postali članovi Nove nomenklature sa neograničenom vlašću. Neki od slogana koje protagonisti *Ranih radova* izvikuju u filmu (na primer „Dole crvena buržoazija“) koristili su se da iznesu upravo ovu laž socijalističke ideologije po kojoj je vlast i moć pripadala samo i isključivo narodu radnicima i seljacima. Istina je, zapravo, bila mnogo drugačija: moć je bila u potpunosti koncentrisana u rukama političke elite, koja je zauzela najviše pozicije u Jugoslovenskoj Komunističkoj Partiji sa svim materijalnim i društvenim koristima koje uz tu vlast idu.

Žilnik označava put koji takođe može biti u vezi sa ezoteričnim japanskim kulturnim filmom i Kođi Vakamacuom, posebno sa njegovim filmom *Teši no kokocu* (Anđeoski orgazam, 1972. godine). Za oba reditelja, jukstapozicija slika samouništenja funkcioniše sa radikalnim ispitivanjem osnovnih društvenih koncepata kao što su demokratija, istina i prevare, to su pitanja koja postaju najbitniji motiv u njihovom filmskom radu. Tamo gde Vakamacuovi filmovi uglavnom obrađuju temu ekstremnog terorizma i seksualne anarhije, Žilnikov interes leži u istraživanju komunističke patologije i specifičnog jugoslovenskog života kao „trećeg puta“ u socijalizam (poznatog kao samoupravljanje), i u mogućnosti filma da ponovo izvodi paklene uslove života i odsustvo slobode. Ovde ne ide za poigravanjem sa običnim prelaženjem preko uspostavljenih granica; nema veze da li smo provocirani da razmišljamo o granicama kapitalizma (Vakamacu) ili socijalizma (Žilnik), ili da sabotiramo druge, još uvek nepoznate oblasti postojanja. Mnogo je više reč o naglašavanju veze između čuvanja ograničenja i dezintegracije društvenih političkih i etničkih domena.

Duboko značenje i inventivna narativna struktura Žilnikovih *Ranih radova* može se ceniti još više ako se uspostavi paralela sa remek-

delom Džona Votersa *Mondo trešo* (1969. godine). Da bi dokazao da su Divajn i njegova pratnja „najprljavija živa bića“, Voters je naterao debelog transvestitu da jede pasji izmet pred kamerom. Žilnik je, upravo suprotno tome, jednostavno ugradio u film reference na „socijalistički“ izmet koji je ispunjavao život u socijalizmu i time postigao još subverzivniji efekat, prelaz sa izmeta ka životu samom kao čvrsto nadgledanom i cenzurisanom izmetu, tj. prelaz od dobrog života ka životu kao minimumu. Prelaz sa biopolitike ka nekropolitici.

Donekle modifikovana verzija ovog eseja objavljena je na nemačkom jeziku u knjizi *Film, avangarda i biopolitika*, Sabet Buhman, Helmut Draksler i Štefan Gene, urednici, Akademija umetnosti, Beč i Šlebruge, Beč, 2009. god.

Marina Gržinić bi želela da se zahvali Doktor Dini Jordanovoj i Tanji Pasoni za sugestije u vezi sa tekstem.

#### Literatura:

Giorgio Agamben, *The State of Exception*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Subhabrata Bobby Banerjee, „Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism,“ u *borderlands* ejournal 2006, sveska 5, br. 1, 2006.

*Cinema of the Balkans*, Dina Iordanova, urednica, Wallflower Press, London, UK 2006.

Marina Gržinić, „Meditations „noir“ on normality, violence and identity: Karpo Godina, Želimir Žilnik,“ u katalogu *48th International Short Film Festival Oberhausen*, Karl Maria Laufen Verlag, Oberhaseun 2002.

Achille Mbembe, „Necropolitics,“ u *Public Culture*, volume 15, br. 1, zima 2003, str. 11–40.

Žarana Papić, „Europe after 1989: ethnic wars, the fascisation of social life and body politics in Serbia,“ in *Filozofski vestnik*, special number *The Body*, Marina Gržinić Mauhler, urednica, Filozofski institut ZRC SAZU, Ljubljana 2002, str. 191–205.

Šefik Šeki Tatlić, „Enjoying Trauma“ u *Reartikulacija*, br. 4, Ljubljana 2008.

**Dr. Marina Gržinić** je filozofkinja, teoretičarka medija, kritičarka i kustoskinja. Radi u Ljubljani i u Beču. Ona je profesorka na Akademiji likovnih umetnosti u Beču, Institutu za vizuelnu umetnost i post konceptualne umetničke prakse. Ona je istraživačica na Institutu za filozofiju u ZRC SAZU (Naučnom i istraživačkom centru slovenačke akademije nauke i umetnosti) u Ljubljani. Takođe radi i kao teoretičarka medija, kritičarka umetnosti i kustoskinja. Objavila je mnogobrojne članke i eseje, kao i nekoliko knjiga iz teorije umetnosti i medija. Njena poslednja knjiga nosi naziv *Re-Politicizing art, Theory, Representation i New Media Technology, Academy of Fine Arts, Beč, Schlebrügge*. Editor, Beč 2008. Bavi se video i medijskom umetnošću od 1982. godine u saradnji sa umetnicom Ainom Šmid, sa kojom je realizovala preko 40 video art projekata (<http://www.grzanic-smid.si/>).



Sa snimanja filma "Rani radovi" (1969)

# angažovani film prema želimiru žilniku

Dominika Prejdova

*„... skrivena kamera je prevara. Ona je dobra u filmovima o plašljivoj divljači, ali njoj nema mesta u filmovima u kojima se pojavljuju ljudi. Ja kameru ne skrivam. Ne skrivam ni magnetofon. Ne skrivam ljudima koje snimam da snimam film o njima. Naprotiv! Ja im pomažem da prepoznaju sopstvenu situaciju i što efikasnije izraze svoj odnos, a oni meni pomažu da što bolje napravim film o njima. Kad radim film, ja sam svestan da na izvestan način izneveravam «presnu stvarnost». Način na koji se bavim ličnostima u filmu je u stvari, davanje šanse za svojevrsnu glumu. Ti ljudi glume sami sebe. Oni su svesni da nas njihove ličnosti zanimaju i predstavljaju karakteristike koje su filmski rečite.“<sup>41</sup>*

*„Zašto da se skriva činjenica da posmatranje utiče na posmatrano? Zašto da ljudi ne daju izjave kakve su im po volji i kakve smatraju delotvornim, zašto da ne poziraju, ako im se pozira, zašto da ne glume za kameru, zašto da se ne guraju u kadar ako im je do toga, zašto da ne psuju i skrnave ako smatraju da to može nekoga da zezne ili da zabavi? Zašto da se ne dokumentuje i o takvim pokušajima ljudi, pokušajima da pri snimanju dokumentarnog filma utiču na javnu sliku o sebi samima i o svetu u kome žive?“<sup>42</sup>*

Želimir Žilnik

Želimir Žilnik (1942) je iz više uglova posmatranja izuzetna autorska ličnost. Pripada generaciji jugoslovenskog novog talasa, tzv. Crnog filma, i jedan je od retkih srpskih autora iz tog doba koji još uvek stvara.

Crni film je bio podjednako važan kao i ostali pravci evropskog novog talasa<sup>3</sup>, naročito u traženju alternativnog filmskog izraza, u posmatranju mogućnosti samog filma i angažovanosti po pitanju društvenih odnosa u tadašnjem jugoslovenskom sistemu. Ove tri tačke su okosnica celog Žilnikovog opusa. Petar Jončić to delo analizira kao kontrapunktiranje filmskog, kinestetičkog eksperimenta i socijalne kritike.

## konzistencija i kontinuitet

Žilnikovo delo se razvija u okviru otkrivanja sopstvene strukture, njenog građenja direktno pred gledaocem i angažovanog odnosa prema sadržaju filma, u kome na jedinstven način spaja individualne ljudske sudbine sa njihovim okruženjem. Žilnikovo delo je toliko konzistentno da može da se posmatra kao celina čiji samostalni delovi, na novi način, obogaćuju osnovnu liniju filma i menjaju njen izraz u skladu sa aktuelnom društvenom situacijom. Socijalni i politički aspekt čini glavni egzistencijalni momenat ljudskih sudbina u Žilnikovim filmovima. Kristalizuje temu koja kod Žilnika ima kontinuitet - temu odnosa ideologije i njenih posledica na život čoveka. Žilnik kritički pristupa ne samo jugoslovenskom komunizmu, već taj odnos zadržava i prema represivnom sistemu u Nemačkoj gde je živio i radio tokom sedamdesetih godina; po svom povratku u zemlju, anticipira i direktno beleži dramatične promene u Jugoslaviji od druge polovine 1980-ih godina.

## distanca

Način na koji se gradi odnos između pojedinca i društva u Žilnikovim filmovima je nesvakidašnji: radnjom koja je u potpunosti određena stalnim kontaktom i povezanošću konkretne ljudske sudbine sa društvom. Takođe, taj odnos se gradi i formalnom mozaičnošću, pluralnom strukturom, koja prikazuje razne stavove i veže ih za, na prvi pogled, beznačajne detalje i na taj način produbljuje poruku povezanosti ljudske sudbine i

društva. Na primer, u filmu *Tvrđava Evropa* iz 2001. godine, o položaju ilegalnih emigranata iz bivših komunističkih zemalja, Žilnik naizmenično eksponira stavove emigranata i policajaca. Takođe, on razrađuje i poludokumentarne epizode iz života emigranata, te na taj način širi kontekst filma, a istovremeno otklanja njegovu prvobitnu političnost. Ista tehnika je uočljiva i u njegovim prvim dokumentarnim filmovima kojima je stupio na scenu jugoslovenske kinematografije. Angažovane dokumentarce o društvenim problemima socijalističke Jugoslavije uvek je lišavao patosa koji bi te teme same po sebi izazivale. U filmu iz 1968. godine - *Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo k'o zelena trava* (citat preuzet iz jedne pionirske pesme) - jezgro filma se stvara ispovestima dece koja žive na ulici. Oni otvoreno govore pred kamerom o iskustvima maltretiranja i bede, ali se u njihovom ispovedanju oseća i radost života na ulici. Žilnik ovo dodatno uokviruje cirkuskim nastupima, gde se svi oni okupljaju i zabavljaju kao i "normalna" deca. A onda u film uključi i žalopojku jedne majke koja ne zna šta će sa svojom mnogobrojnom nestašnom decom. Pritom, kada ih dokumentarac predstavlja kao običnu decu, njihove ispovesti nikako nisu oslabljene, već naprotiv, kontrastom bivaju ojačane. Njihove reči koje detinjstvo radikalno dovode u sumnju su, tek kao usput izgovorene. "Suština dokumentarnosti je u tome da se ne iznevere karakteristike ljudi koji se u filmu pojavljuju. To znači, loše bi bilo da jedno dobro i bogobojažljivo dete u filmu predstavimo kao maloletnog prestupnika. Ali, ako mi lualicu i besposličara predstavimo baš takvog kakav jeste, onda mislim da možemo da koristimo neka tehnička filmska sredstva da bi to što bolje i učinili. Kad počnemo da radimo film, mi smo na izvestan način već izneverili stvarnost."<sup>4</sup> Slično je sa filmom *Nezaposleni ljudi* iz 1968. godine, gde Žilnik nezaposlenima postavlja pitanja, a oni brzo prelaze sa jednog na drugo, i često izbegavaju konkretne odgovore. Na kraju, u filmu ostavlja samo momente koji efektno ukazuju na problem, da bi ih pak montažom predstavio kao globalni problem nezaposlenosti

u bivšoj Jugoslaviji. U svojim filmovima Žilnik ne predstavlja "beleške iz života", zapravo taj pristup od početka negira i stvarnosti pristupa konstruktivno. Ako film od početka izneverava stvarnost, ne treba ni da stvara iluziju stvarnosti, već da filmska sredstva podredi suštini i širini umetničkog izražavanja. Iako je na Žilnikovo stvaralaštvo uticao *cinéma vérité*, ovaj filmski autor svoj pristup zasniva na kritičkoj reviziji sopstvenog iskustva. Nadovezuje se, doduše, na autentične ispovesti protagonista, ali one nisu glavni sadržaj filma. Autentične ispovesti oblikuje kombinovanjem različitih sredstava i žanrova. Svojim esejističkim izražavanjem je, zapravo, više pod uticajem Godara.

Žilnik već na početku karijere definiše svoj glavni objekat posmatranja - odnos ideologije i društva. Njegovi junaci su uvek ljudi sa društvene margine (besprizorna deca, nezaposleni ljudi, radnici, beskućnici, gastarbajteri, transvestiti, ilegalni emigranti, Romi), koji su najviše pogođeni posledicama grešaka sistema ili samim svojim životom na te greške ukazuju. Na taj način postaju precizno ogledalo društvenog sistema. Svojom egzistencijom ukazuju na sistem vrednosti društva koje te marginalne grupe definišu (na primer, u filmu *Marble Ass*, 1995. godina, o transvestitima u Beogradu 1990-ih godina, gde se njihovo "neobično" ponašanje prikazuje kao jedino normalno u okruženju izopačenom ratnim militarizmom).

Teme i njihove junake Žilnik lišava patosa i sentimentalnosti sopstvenom autorskom distancom i formalnom strukturom mozaika, često sa elementima provokacije, polemike i humora, koja, na prvi pogled, nipodaštava date situacije, hladno ih preispituje, a u konačnom obliku pojačava njihovu istinitost. Otkriva njihovu slojevitost. Konstantnim sumnjama i potvrđivanjima, razlaganjem pitanja, daje novu težinu početnoj tački filma i teškim egzistencijalnim situacijama koje su u fokusu filma.

Povrh toga, ovaj kritički pristup koji se otvara prema protagonistima, prenosi se i na gledaoce. Gledaoci se ne poistovećuju sa radnjom i protagonistima, već neprekidno traže novi put ka njima. Narativna struktura filma je otvorena i pritom stalno negira samu sebe, gledaocima onemogućava da predvide njen dalji tok. Gledalac je tako saučesnik u filmu, uključen je u njegov nastanak. Kako primećuje Branislav Miltojević, u režiserovom televizijskom periodu osamdesetih godina, na način Žana Ruša, Žilnik razvija postupak svođenja prirodne TV i kinematografske fikcije na ravan uobičajenosti fakta omogućivši gledaocu da „prisustvuje“ procesu nastajanja događaja i to u formi dokumentarne TV drame.<sup>5</sup> Gledalac ne može da bude siguran u ljude u filmu i njihove priče. Žilnik tako simulira (ne prikrivajući simulaciju) poimanje stvarnog života. Film snima iz pozicije zainteresovanog, neprekidno iznenađenog posmatrača, a istu poziciju pruža i gledaocima (osamdesetih godina, u vreme dokumentarnih televizijskih drama, snimao je praktično bez scenarija).

Vrhunac Žilnikovih ranih dokumentarnih filmova u smislu traženja sopstvene autorske pozicije je nesumnjivo *Crni film*, iz 1971. godine. Autor u njemu okuplja beskućnike, dovodi ih u svoju kuću kako bi ispitao njihov problem, i pre svega, snimio film. Žilnik po prvi put postaje jedan od aktera filma. Parodira svoje autorstvo, koristeći muku drugih ljudi u svrhu filma, a pritom se pravda angažovanošću. U uvodu se, parodirajući kastinge za igrani film, svaki od beskućnika predstavlja, kao i sam Žilnik (Žilnik za razliku od ostalih kaže da u svom stanu, u skladu sa svojim primanjima, dobro živi). Potom ih autor uvodi u svoj stan, u kojem spavaju njegova žena i malo dete, i smešta ih tu na dva dana. Na ulici zapitkuje ljude i predstavnike nadležnih institucija kako da reši njihov problem (pritom „njihov“ problem rešava pre svega iz svog ugla – na primer, ljudima kojima se obraća na ulici poverava da beskućnici strašno smrde i da ne može da ih zadrži u svojoj kući). Pošto rešenje ne nalazi, pita beskućnike da li oni imaju neku ideju i potom ih raspušta, jer se snimanje

bliži kraju. Film se završava bez razrešenja. “Pitanje Žilnika ovim delom jeste koliko su njegovi raniji pokušaji da filmom promeni svet uspeali da izmene njegov sopstveni život i odnos prema tom svetu. On označava sav jad tadašnjeg filmskog apstraktnog humanizma, kritičkog aparata iz koga je, kao mogući objekt kritike, isključen autorov život. Završni kadar ovog filma, kada Žilnik šestorici beskućnika koje je kratkotrajno uveo u svoj život pokušavajući da reši njihov problem, kaže da nema više trake i da je vreme da se rastanu, može se tumačiti kao namerni akt demagogije i surovosti prema tim ljudima, ali i kao akt nimalo prijatnog obračuna sa samim sobom i svojim zanatom.”<sup>6</sup> Motiv osnovne sumnje u smisao dokumentarnog filma ostaće trajno prisutan u Žilnikovom delu.

#### glumac - čovek iz naroda

Neobični prostor (pomenut u uvodnom citatu) koji Žilnik daje svojim junacima je istovremeno i proces traženja pristupa ka prisutnosti filmskog medija - junak se na njega navikava, koristi ga kao sredstvo za samoizražavanje, spoznavanje drugih ljudi. Žilnik često realne osobe koje se međusobno ne poznaju vezuje insceniranim susretom, *stvarajući* tako dramu na granici dokumentarca i fikcije.

Stalna isprekidanost naracije, što je jedna od karakterističnih odlika njegovog stila, ne izvodi se samo neočekivanim razvojem priče. U svojoj verovatno najoriginalnijoj fazi stvaralaštva, kada je po povratku iz Nemačke počeo da radi na novosadskoj televiziji, izgradio je specifični žanr dokumentarne drame. Esejičnosti dokumentarca se pridružuje još jedan ravnopravni pristup slobodnom korišćenju filmskih sredstava: u stvaranje filma Žilnik uključuje glumce-amatere sa kojima od početka svog stvaralaštva radi, samo što sada konstruiše film koncentrisan na njihovu priču i sudbinu. Posmatrano iz ugla većine, često se radi o autsajderima, koji imaju snažna uverenja i životne priče, kroz koje

sami sebe reprezentuju. Neobičan način uključivanja naturščika je konstanta u Žilnikovom stvaralaštvu. Svojom pričom ukazuju na neki socijalni problem, često povezan sa birokratijom, kao što je slučaj u filmu *Vera i Eržika*, iz 1981. godine. Film prikazuje tekstilnu radnicu koja zbog penzionog zakona po kom se radni staž računa tek od petnaeste godine života, ne ispunjava uslov za odlazak u penziju. Odredbe zakona na taj način utiču na njen život, te ona prihvata drugorazredne poslove, kako bi sakupila godine staža koje joj "nedostaju". Ili se u njegovim filmovima radi o ljudima sa neobičnim sposobnostima bez društvenog priznanja - plodni pisac bez objavljenog dela (*Komedija i tragedija Bore Joksimovića*), čovek koji jede staklo (*Vruće plate*), devojčica koja savršeno imitira Džeri Luisa (*Druga generacija*) ili jednostavno ljudi koji autentično predstavljaju okruženje koje je tema filma (deca gastarbajtera - *Druga generacija*, *Prvo tromesečje Pavla Hromiša*, stanovnici sela u Crnoj Gori – *Brooklyn-Gusinje*). Svoje glumce ne primorava da glume po uzoru na profesionalne glumce, naprotiv, pušta ih da se postepeno uživljavaju u sopstveni lik ili lik nekoga iz svoje okoline (u tome je Žilnik nesumnjivo blizak filmovima Endija Vorhola). Žilnik u filmu ostavlja spontane greške - ponavljanja, nereagovanje na izgovorene replike drugih glumaca. Važan element filmova je i originalni humor. Pokazalo se takođe da Žilnikovo zadržavanje glumaca pred kamerom pomera granice prikazanog (momente neprijatnosti, ironije, ismevanja), ali nikad na štetu junaka, te su neki njegovi filmovi na granici tragikomedije.

Neposrednost i kompleksnost likova obezbeđuje junacima dostojanstvo. Radnja se uvek odvija na granici između biografije i fikcije i u toj sprezi se na jedinstven način otkriva mentalitet glavnog junaka. Upravo mešanje dokumentarnih i igranih scena - daje novi kvalitet likovima, novi ključ njihovom ostvarivanju. Junaci, približeni dokumentarnom metodom (anketa, intervju) razvijaju subjektivno filozofsko pripovedanje, koje postaje osnovna smernica filma.<sup>7</sup>

Kako piše Petar Jončić, narativnu strukturu je zamenila biografija običnih ljudi, nasuprot prvim angažovanim dokumentarcima i načinom ukazivanja na socijalna pitanja, gde su ih određivale ankete i intervjui sa mnogobrojnim akterima događaja. Takođe, napušta se raniji jezik filma zasnovan na pokretu kamere, ritmu, mizanscenu, kompoziciji, i u prvi plan dolaze dijalozi glavnih junaka i neposredna drama koja tokom snimanja nastaje među njima.<sup>8</sup>

Pri konstruisanju radnje, dolazi do izražaja neposrednost junaka, njihov osvežavajući, nešablonski stav, a istovremeno Žilnik u radnju na prirodan način uključuje okruženja protagonista. Film *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*, iz 1980. godine, dobija obeležje naučno-istorijskog filma kroz pripovedanje glavnog junaka, veterana iz Prvog svetskog rata, koji subjektivnom interpretacijom srpsku istoriju stavlja u novi kontekst. Žilnik se srpskom istorijom bavio i u svom kratkom dokumentarnom filmu *Ustanak u Jasku*, u kome se stari ljudi prisećaju komunističkog pokreta otpora u svom selu. Ali, u njemu pogled na istoriju ima potpuno drugačiji karakter. Seljani su svoja ratna iskustva ponovo proživljavali pred kamerom. Način njihovog izlaganja govori o prerastanju komunističke intrpretacije rata iz društvene u individualnu svest. I oni koji su lično proživeli događaje koje opisuju, ne uspevaju da priči daju bilo šta više od oficijelnog, iluzornog karaktera.<sup>9</sup> Film takođe svedoči o autentičnom stvaranju posleratnog narodnog mita o partizanskom pokretu otpora. Smatra se jednim od autorovih ukazivanja na život s ideologijom koja ne samo da utiče na ljude, već je oni sami stvaraju. U drami *Brooklyn-Gusinje* ima etnoloških elemenata. Priča je smeštena u Crnu Goru, u crnogorsko-albansko selo, a glavna junakinja, Srpkinja, postaje posrednik u upoznavanju sa albanskom tradicijom i kulturom. Aktuelni politički kontekst je prisutan i u filmu *Stara mašina*, iz 1989. godine, gde rok DJ iz Slovenije direktno komunicira sa učesnicima prvih srpskih nacionalističkih demonstracija.

Žilnik u svojim dokumentarnim dramama uspostavlja specifičnu komunikaciju između ideologije i individualnog života - sudbina pojedinca se neposredno i frontalno susreće sa sistemom i na taj način često otkriva njegovu nefunkcionalnost, ponašanje koje ima destruktivne posledice (apsurdnost jugoslovenskog socijalističkog pravnog uređenja - *Vera i Eržika*; poteškoće sa uključivanjem dece gastarbajtera u jugoslovensko školstvo - *Druga generacija*; povezanost vlasti sa organizovanjem nacionalističkih demonstracija - *Stara mašina*). Nekad Žilnik temu filma stavlja direktno u kontrast s aktuelnom društvenom situacijom. Tako *Brooklyn-Gusinje* u vreme širenja mržnje i predrasuda prema Albancima (1987), ukazuje na njihovo mesto u jugoslovenskom društvu, akcentujući albansku izvornu kulturu i duhovni identitet - suprotno od uspostavljenih stereotipa.<sup>10</sup>

Dok u prvoj fazi angažovanih dokumentaraca kritika nije išla dalje od pojedinačnih odlika sistema, vremenom, usled erupcije paradoksalnosti tog sistema, Žilnik razotkriva neodrživost i samodestruktivnost sistema. Žilnik tako analizira prelaz iz komunističkog u nacionalistički sistem vrednosti, ukazuje na degeneracije i glomazni birokratski aparat kao kulisu tranzicije.

### postavljanje pitanja

Ni u dokumentarnim dramama ne prestaje da upotrebljava svoje karakteristične metode, tipične za filmski esej.<sup>11</sup> *Stara mašina* je žanrovski smeša reportaže, *road-movie* i putopisa. *Stara mašina* i *Brooklyn-Gusinje* se u drugoj trećini filma lome i kao da negiraju svoju dotadašnju ozbiljnost – žanr postaje melodramatičan. Štaviše, kraj oba filma dolazi neočekivano. Oba filma se završavaju tako što glavni junaci žele da odu iz zemlje u kojoj ne može normalno da se živi. Glavni junak *Stare mašine*, roker iz Ljubljane, odlazi u Grčku na motoru - "rat još nije počeo, ali bolje je da budemo

spremi". Taj lik reflektuje anarhistički liberalizam osamdesetih godina u Jugoslaviji i nagoveštava nepovratni kraj jedne epohe. Distanciranje, na taj način, kao da zamenjuje prethodnu mozaičnost koja je autoru bila sredstvo demistifikacije filma. Žilnik kao da kaže - mogu realno da prikažem život u Crnoj Gori onakvim kakav jeste - realne navike, integrisanost Albanaca i njihove kulture, komunikaciju sa Srbima - mogu na osnovu tih činjenica da prikažem kako bi se najverovatnije odvijala srpsko-albanska ljubavna priča. A prikazaću i anti-albanske demonstracije, konkretni govor mržnje, atmosferu besmisleno prazne euforije u klanskim ritualima, pljuvanje po drugim narodima, organizovano huškanje na demonstracije. Mislim da je to početak rata, raspada zemlje, s tim što svojim junacima ostavljam da žive sopstvenu priču.

### ideologija kao sastavni deo života

Završni period Žilnikovih dokumentarnih drama je u vezi sa njegovom aktivnošću u ratnom haosu devedesetih godina. Žilnik 1992. godine, u vreme utemeljenja nacionalističkog diskursa, odlazi sa mesta glavnog i odgovornog urednika kulturno-umetničkog programa novosadske televizije, osniva svoju produkcijsku firmu u Budimpešti (proleće 1993.), radi na koprodukcionim projektima i saraduje sa opozicionim medijima u Srbiji (B92), pre svega koristeći video ili digitalnu tehnologiju. Žilnik se u izvesnoj meri vraća svojim počecima - kratkim dokumentarnim filmovima. Koristi istovremeno i iskustvo iz dokumentarnih drama. Zahvaljujući tom spoju, 1994. godine je nastao film *Tito po drugi put među Srbima*. U njemu među ljude na ulicama Beograda, vraća lik Tita koji dolazi da vidi kako je njegovom narodu danas bez njegove vladavine. Titov dvojnik šeta Beogradom i izaziva neviđene reakcije. Oko njega se okupljaju grupe ljudi, oslovljavaju ga i osećaju potrebu da mu ispričaju svoju sudbinu.<sup>12</sup> Žilnik najviše prostora daje izražavanju stavova. Pravi presek srpskog društva i pokazuje odnos ljudi prema prošlosti i tadašnjoj vlasti. Pluralizmom obuhvaćenih stavova

i raspoloženja, Žilnik stvara kompleksnu sliku i, od često komičnih scena iz razgovora sa izbeglicama iz Bosne ili vojnicima sa fronta, dolazi do atmosfere čiste tragedije. Titov lik pre svega funkcioniše kao katalizator okruženja, ostavljajući prostora ljudima da se izraze (neki ljudi se pojavljuju više puta). U vreme najveće inflacije u Srbiji (1993. godina), najveće ekonomske krize i posledica rata u kome zvanična Srbija nije učestvovala, u vreme nacionalističkog diskursa i osuđivanja komunističke prošlosti na čelu sa Titom, odvija se nadrealni susret sa sopstvenom prošlošću. Neposredno izbija na površinu ideološka zbunjenost ljudi, njihov saživot sa ideologijom, naviknutost na nacionalističku retoriku i koncepciju zavere "drugih" plasirane od strane medija, koju ljudi automatski prihvataju ("za rat je najviše kriva Evropa, Amerika; Srbija za rat ne snosi odgovornost"), ali i mogućnost racionalnog posmatranja sopstvene situacije ("ovaj rat se nikada neće završiti, oni koji su ga započeli i dalje imaju moć... ratuje se zbog pitanja - čije je ono brdo - dok to utvrdimo, niko više neće biti živ... uzimamo što nam ne pripada"). Možda zato niko nije iznenađen Titom koji je ustao iz mrtvih. Ljudi sami žive u nadrealnom ideologizovanom svetu. Jedna žena kaže "plakala sam kad ste umrli, onda sam se zbog toga kajala, a sad bih za vas ponovo glasala, samo pod pseudonimom". Izražava tako naviknutost ljudi na neslobodu, na vođu, strasno menjanje ideologija ne nalazeći vremena da racionalizuju sopstveni odnos prema tome. "A onda, kad vođa ode, počinjemo da ga ogovaramo. Prošlost odjednom nestane, nikad racionalno ocenjena. Postaje velika crna rupa, tabu, naprslina u našem identitetu. A tabui su doveli do represije i okrutnosti u Bosni."<sup>13</sup>

Žilnik izaziva jak efekat vodeći se izabranom referentnom osom - traži vrednosti Titovog režima ("bratstvo i jedinstvo"), a istovremeno se ispovestima ljudi Titov režim problematizuje („živeli smo od stranih pozajmica, i sad vlada tvoja birokratija, ali dobro smo živeli“), oslobađajući na taj način samu tačku posmatranja budućnosti. "Iz reakcija građana sa kojima razgovara lažni Tito shvatamo da titoizam jos uvek nije ni politički

ni emocionalno toliko potrošen da ne bi i dalje učestvovao u struktuiranju jugoslovenske realnosti. Kada je o SR Jugoslaviji reč onda se tu ne može govoriti o prosto, kameleonskoj transformaciji u nacionalistički populizam, o zameni komunističkog nacionalističkim Gospodarem (Josipa Broza Tita - Slobodanom Miloševićem), već se tu radi i o jednoj mnogo kompleksnijoj situaciji, o ideološkoj konfuziji, o ideološkom i semantičkom višku koji vodi uvećanju društvenih tenzija i potresa."<sup>14</sup> U ovom Žilnikovom delu je najviše uočljiva neposredna povezanost ljudi sa ideologijom koja podsvesno određuje pogled na stvarnost.

### **kritika sistema**

Žilnik za temu postavlja kritiku sistema još u svom prvom igranom filmu *Rani radovi*, (1969. godina) kojim je, verovatno, postigao najveći uspeh (Zlatni medved na filmskom festivalu u Berlinu). Film delimično zasnovan na autobiografskom iskustvu - Žilnik je sa 18 godina primljen u Savez komunista Jugoslavije - govori o troje revolucionara predvođenih mladom ženom, odlučnih da po srpskim selima šire ideju komunističke revolucije. Junaci filma testiraju razne životne i političke prakse - rade u fabrici, vaspitavaju seljake, istražuju mogućnosti slobodne ljubavi, političke propagande, rata i na kraju smrti. Završava se tako što na kraju muškarci ubijaju ženu, to anarhističko jezgro, i vraćaju se malograđanskom životu. Film čini idejnu rekapitulaciju levičarskih pokreta šezdesetih godina kroz doslovni povratak korenima autentičnog marksizma - scenario je zasnovan na citatima iz Marksovih *Ranih radova* (Marks je na špici naveden i kao koautor scenarija). Politički dogmatizam dolazi u kontrapoziciju sa predstavom realnog života koji nije u stanju da promeni. Žilnik marksističke citate stavlja u usta svojih junaka kao dijaloge, "ukazujući tako na bizarni revolucionarni iluzionizam karakterističan za studentske pobune 1968."<sup>15</sup> Film je tako pre svega ispovest o određenom stanju, o bespomoćnosti revolucionara da promene društvo, ali i same sebe. "Film



pokušava da demistifikuje religijske mitove socijalizma”, kaže Žilnik. Cela struktura filma je kolaž slobodno započetih i završenih epizoda, nekad igranih, nekad dokumentarnih zabeleški ili vizuelnih provokacija. Naracija ne čini jednu celinu, već se stalno prekida ubacivanjem novih ideja i dugih narativnih linija. “Parole su pretvorene u čin i kako to minuciozno primećuje Hrvoje Turković - zaokupljenost 'izjavnošću', citatima, zapravo je posledica autorove zaokupljenosti ideologijom i ideologičnošću. ...Koristi izjave i odseke sa dna života, cenzurisane polit-parole, poskočice, deseterce, zabranjene štosove i potisnute stavove... i na jednom višem nivou pretpostavlja ih zvanično etabliranim kanonima, tj. oficijalnoj ideologiji, kulturi”<sup>1616</sup> Film se realizuje u slobodnoj igri sa politikom, moralom, društvenom stvarnošću koje istovremeno čine i ultimativni okvir radnje - politika je glavna ambicija i interesovanje junaka, politički simboli su njihova svakodnevna obeležja, seks je društveno-politički čin. Slobodna igra sa “ozbiljnim” osnovama komunističke ideologije je istaknuta i čini vizuelnu stranu filma. Snimajući eksterijere u totalu,<sup>1717</sup> objekte i osobe u daljini – stvara se utisak obezličavanja individualnih karaktera junaka filma, “stvara se utisak da su jedna osnovna ličnost potrebna za konfrontaciju Marksovih ideja i stvarnosti na selu.”<sup>1818</sup> Osim osnovne sumnje u revolucionarnu ideologiju, u filmu se pojavljuje i delimična kritika jugoslovenskog komunizma. Scena u kojoj se junaci igraju vojnika, marširaju, pucaju jedni na druge, je aluzija na popularizaciju militarizma Titovog režima u žanru ratnih partizanskih filmova. Taj motiv svedoči o kontinuitetu Žilnikove kritike sistema. Militantnost i patrijahalne odlike Miloševićevog režima devedesetih godina, su takođe u fokusu Žilnikove kritike (*Marble Ass*, 1995. godina). Novi, kao i stari filmovi, beleže šta se tačno u sistemima ponavlja i kakve probleme ti sistemi generišu.

Žilnik se direktnoj kritici ideologije vratio krajem osamdesetih godina u igranom filmu *Tako se kalio čelik* (1988. godina). Kritika kao da se ponavlja nakon dvadeset godina, zanimajući se ovoga puta za stanje socijalističkog

društva u njegovom drugom prelomnom trenutku. Kroz satiričnu komediju smeštenu u proletersku sredinu železare, sa profesionalnim glumcima u glavnim ulogama, Žilnik komentariše stanje sumraka socijalizma. Ismeva istrošene simbole koji u stvarnom životu i dalje funkcionišu. Simboli i dalje imaju, mada na drugačiji način, veću vrednost nego stvarni život. Glavni junak treba da bude model za skulpturu, novu ikonu sorealističke umetnosti, ali kad prihvati ponudu, strane mušterije otkupljuju i zastarele mašine fabrike u kojoj on radi. Socijalistički simboli u filmu pretvaraju se u simbole nadrealnog života kraja socijalizma. Život se otkida od stvarnosti, vrednosti na kojima bi se zasnivao su dovedene u pitanje. Parole komunizma služe za podsmeh, svi krađu, provode se, parazitiraju na sistemu kako im se prohte, a u inostranstvu grade paralelni život. Film parodira nefunkcionalnost društva, gde je raspad sistema vrednosti opšteprihaćen kao norma. Žilnik paralelno pokazuje nemoralno ponašanje radnika i njihovih šefova koji se razlikuju samo u podeli moći. Prikazuje apsurdno istrajno funkcionisanje društva, divlji nekontrolisani privredni raspad socijalizma koji je nagoveštaj raspadanja države devedesetih godina.

*Marble Ass*, (1995. godina), oslikava katastrofu devedesetih godina kroz marginalnu sredinu beogradskog polusveta. Glavni junaci su transvestiti Merlin i Sanela, koji u atmosferi ratne destrukcije, svudaprisutnog nasilja, teše svoje mušterije fizičkom ljubavlju i naglašavanjem osobina svog ženskog identiteta. U konfrontaciji sa povratnikom sa ratišta Džonijem i njegovom devojkom, koji u ratu postaju nesposobni da se ponašaju drugačije nego militantno i nasilno, Sanela i Merlin predstavljaju jednu od malo alternativa ratnoj mašineriji. Film predstavlja degenerisano ratno okruženje kao posledicu hipertrofije mačo sveta koji od ljudi pravi mašine za ubijanje. Žilnik na taj način širi interpretaciju muškog i ženskog sveta, jer za apostole ljubavi postavlja transvestite, dok ponašanje Džonijove devojke predstavlja mašineriju nasilja. Film je apokaliptična vizija

srpskog društva devedesetih godina, "najradikalnija metaforu raspada zemlje."1919 Marginu društva ne posmatra samo kao njegov odraz, već i kao mesto nade za njegovu obnovu. Ne samo da Merlin i Sanela ne žele da imaju išta zajedničko sa "muškim" deprimiranim svetom, nego mu se i aktivno suprotstavljaju. Društveno neprihvaćeni, Sanela i Merlin izgledaju daleko normalnije od društva koje ih marginalizuje. Film se obračunava i sa patrijahalnim srpskim društvom gde se različitost smatra pretnjom. Posredstvom likova transvestita, Žilnik ponovo brani pravo na "različitost", jednu od centralnih tema svog dela. "Žilnik prikazuje kako travestiti i homoseksualci nastupaju sa napadnim ženskim glamurom sličnom ikonografiji novokomponovanih estradnih zvezda, koje su zahvaljujući podršci državno-partijske televizije, postale simboli jednog vremena. Duhovna neuravnoteženost ljudi u društvu kiča i militarizma je u *Marble Ass-u* predstavljena kroz popularisanje telesne nadrealnosti (travestije) i njenim pretvaranjem u telesnu realnost (travestit Sanela stupa u brak sa bodi-bilderom), jer je ekonomska kriza u zemlji učinila da svi oblici društvene degeneracije (ubistva, krađe, potezanje oružja na ulici, narkomanija) postanu opšteprijateljni."2020 Film zalazi u netradicionalno okruženje kako bi kritiku sistema učinio vidljivom. Za glavne junake svog filma, Žilnik bira travestite u vreme kad su društvenim junacima smatrani ratnici i patriote. "Leto je 1994. godine. Balkanska klanica radi punom parom. Da bi ona funkcionisala, podmazuje je državna propagandna mašina koja nas zatrpava stereotipovima. Pravi Srbin ukršta redenike na grudima i nosi kamu u zubima. A uz to je mačo, opija se svinjski, trubači mu sviraju. A on siluje kelnerice po šankovima. Seti se likova i priča iz tadašnjih hit-filmova u koje država ulaže milione dolara! A i zapadni koproducenti bez problema pomažu. Televizijski dnevnik je takođe u duhu kafane u kojoj divljaju pijani vikend ratnici... Danas, deset godina kasnije, konačno je svima jasno da je državnoj mašineriji ovo sluđivanje u sferi medija i kulture bilo alatka, jer su se paralelno odvijali milionski poslovi pljačke, otimanja kuća i imovine. Vrhovi država i partija i komandanti

paravojnih jedinica pušili su se od poslova sa švercom, prodajom oružja, trgovine životima. Dakle, rat je bio tamni oblak koji obavija proizvodnja nove postjugoslovenske vladajuće klase."<sup>21</sup>

### **motiv migracije kao metafora egzistencije**

Kroz Žilnikovo delo se stalno provlači motiv migracije, putovanja. Još za vreme socijalističke Jugoslavije bavi se temom gastarbajterstva, kada su milioni jugoslovenskih državljana odlazili u inostranstvo da rade i tako doprinosili ekonomskom napretku društva. Žilnik gastarbajterstvo ne posmatra kao enomski, već kao kulturni i socijalni fenomen. Taj motiv se nalazi u velikom broju filmova od početka njegovog stvaralaštva sve do kraja osamdesetih godina, jer je postao jedna od glavnih karakteristika jugoslovenskog društva. Na primer, u filmu *Žene dolaze*, (1972. godina), predstavlja žene gastarbajterke i njihove specifične probleme. I za vreme svog boravka u Nemačkoj gde je otišao zbog represije nad *Crnim talasom* početkom sedamdesetih godina, Žilnik beleži život stranih radnika (npr. dokumentarni filmovi *Inventar* i *Zahtev*, iz 1974. godine). Sistematski se toj temi posvetio po povratku u Jugoslaviju u filmu *Druga generacija*, 1983. godine, koji govori o dečaku čiji roditelji rade u Nemačkoj, a njega šalju nazad u Jugoslaviju da bi se školovalo u "domovini". Potpuna kulturna i jezička podeljenost glavnog junaka, njegov identitet postavljen između dva naroda, otežavaju njegovo uključenje u društvo. Nigde se ne oseća kao kod kuće, prvo beži nazad u Nemačku, onda u tome ne nalazi rešenje, a za njega, zapravo, rešenje i ne postoji. Sklapa prijateljstva uglavnom sa povratničkom decom, nije mu jasan jugoslovenski sistem i školstvo zasnovano na marksizmu i stalno upada u sukob sa zakonom. Žilnik stvarnu priču Vladimira Sinka završava fiktivno - u filmu on pronalazi utočište, jedinu sigurnost u jezgru sistema, u policijskoj školi. Žilnik od samog početka filma ukazuje na egzistencijalnu suštinu problema, na nemogućnost nalaženja

sopstvenog identiteta. Pokazano je radikalno razilaženje ideologije i života. Žilnika zanima trenutak egzistencije koja kao da se zaustavi u vremenu jer se čini da ne postoji rešenje. Ta tema je u potpunosti prisutna i u novijim Žilnikovim filmovima. *Tvrđava Evropa*, 2001. godina, govori o ilegalnim emigrantima iz Istočne Evrope koje Zapad odbija da primi. *Kenedi se vraća kući*, 2003. godina, je dokumentarac o Romima koji od rata devedesetih godina beže u Nemačku, a nakon deset godina bivaju nevoljno vraćeni u Srbiju. Kroz svoj tipični kolaž, Žilnik naizmenično prikazuje stavove emigranata i vladajuće ideologije koja je sad određena granicom između bogatih i siromašnih i čestim rasističkim merilima na osnovu kojih određuje koji narodi mogu, a koji ne mogu u Evropu. Apeluje u prilog ljudskih prava i pravi film koji se za njih zauzima.

U odnosu prema svojim junacima, Žilnik ne poriče da je na njihovoj strani (posvećen im je središnji prostor), ali istovremeno, nikad ih ne prikazuje kao ljude koji bi trebalo sažaljevati. Otvoreno ne želi da bude objektivn, ideologiju posmatra samo kroz njen kontakt sa ljudima kroz koji legitimizuje pitanje njene ispravnosti. Koristi jednostavne postupke kako bi predstavio svoje junake, i prati ih na njihovom putu ka razrešenju problema. Često postavlja kolektivne scene (okupljanje izbeglica u Beogradu, u Budimpešti) gde dolazi do razmene iskustava. Na primer, u *Tvrđavi Evropa* se u Budimpešti izbeglica iz Rusije, čija je ćerka otišla za majkom u Italiju, konfrontira sa izbeglicama iz Srbije: oni ga savetuju da se ne vraća nazad, da nastavi putem dalje, da mora da ostane sa ćerkom i osigura joj bolju budućnost. Srbi izlažu iskustva svog izbegličkog života u Mađarskoj - "borili smo se protiv sistema deset godina, a sada smo u situaciji da bismo morali da se borimo u ime tog istog sistema, i jednostavno smo morali da odemo." Scene razmene iskustava, postavljanje u tuđu situaciju, čine te sekvence primerima prakse ljudskog zajedništva i solidarnosti u teškoćama.

Žilnikovi filmovi su snažni jer reflektuju dramu ljudske egzistencije. Neposrednosti junaka, doprinosi i Žilnikov pristup: s jedne strane, prikazuje ih u teškim trenucima egzistencije, ali istovremeno ukazuje na uporišne tačke njihove egzistencije - povezanost sa porodicom, posvećenosti radu, tradiciji. Gastarbajteri, emigranti, Romi su ljudi koji se bore za vlastiti život doveden političkim sistemom u sumnju, suočeni sa novim početkom od nule. Zajedno sa junacima, Žilnik gradi sliku njihovih života.

Tekst je prvi put objavljen kao: PREJDOVÁ, D.: Angažovaný film podle Želimira Žilnika. In: DO III revue pro dokumentární film, č.3/2005, ed.: Slovákova, A., p. 231-245.

- 1 Vladislav Urban: Moji filmovi su optimistički, Dnevnik, Novi Sad, 14.4.1968.
- 2 Miroslub Stojanović (ur.): Želimir Žilnik: Iznad crvene prašine - Above the Red Dust. Institut za film, Beograd, 2003, s. 55
- 3 O jugoslovenskom talasu se govorilo kao o najradikalnijem od svih tadašnjih kinematografija Istočne Evrope. Npr. francuski kritičar Marcel Martin piše: Angažovaniji od čehoslovačkog filma, agresivniji od mađarskog, jugoslovenski film je možda politički najodlučniji i najjasniji od svih socijalističkih kinematografija. (Les Lettres Francaises, 2.9.1969.)
- 4 J.A. Filmski protest, Filmski svet, Beograd, 25.4.1968.
- 5 Branislav Miltojević: Rani radovi Želimira Žilnika, Sirius, Niš, 1992, s.169
- 6 Petar Jončić: Filmski jezik Želimira Žilnika, SKC, Beograd, 2002, s. 58
- 7 Petar Jončić tu ukazuje na idejnu bliskost Žilnikovih dokumentarnih drama sa filmovima E. Rohmera. Vidi: Jončić, Petar: cd, s.88
- 8 Ibid, s.84
- 9 Značajna hrvatska spisateljica, Slavenka Drakulić u svojoj knjizi "Oni ne bi ni mrava zgazili", (Samizdat, B92, 2004) ukazuje na značaj te zvanične interpretacije rata koji nikad nije postao istorijski, već se početkom devedesetih godina stalno razmatra na emotivnom nivou, manipulišući strahom ljudi od ponavljanja 2. svetskog rata.

- 10 Na sličan način se film S.Karanovića "Do sada bez dobrog naslova", 1988. godine trudi da potvrdi autentičnost albanske manjine u okviru srpskog društva.
- 11 B. Miltojević ga u Žilnikovom portretu karakteriše ovako: nepristrano pripovedanje, dramaturško tkanje puno citata i parola, otvoreno-subjektivni kompleks autorskih znakova, insistiranje na predstavljanju a, ne - na ostvarenju zadatih filmskih tema i dilema, rediteljska težnja da se gledaočeva percepcija, identifikacija racionališe. Vidi Branislav Miltojević: cd, s.173
- 12 I Mičku, i celoj ekipi bilo je najčudnije kad smo videli koliko ljudi kreće u to direktno obraćanje. Nikakva uvodna obrazloženja, kao: "Znam da ti nisi Tito, ali...", kaže Žilnik. U: Zorica Pašić: Razgovor sa sopstvenom prošlošću, TV Novosti, Beograd, 18.5.1994.
- 13 Želimir Žilnik citiran u: Roger Cohen: *Tito Lives Again but Like Ex-Nation Is Bewildered*. New York Times, 30.4.1994.
- 14 P. Jončić citira Dejana Sretenovića, vidi cd, s.128
- 15 Ibid, s. 42
- 16 B. Miltojević, cd, s. 174
- 17 „U *Ranim radovima* Žilnik vrlo škrto koristi krupni plan, a još manje detalj. Razlozi su, po svemu sudeći, mnogoznačni. Time se posredno obračunava sa prepariranom logikom etabliranog filmskog sistema i jezika, 'borbu' protiv fetišizacije filmske tehnike započeo je zadržavanjem punog okvira slike poctavanjem *off* dužine i širine 'potrebnog prostora' braneći prioretet plana nad kadrom. 'Odbrana' je vršena skeniranjem montaže unutar kadra, prelazima, promenama dubinske oštine i širine". Vidi prethodno, s. 171
- 18 Petar Volk: Savremeni jugoslovenski film. Univerzitet umetnosti, Institut za film, BG, 1994, s. 290
- 19 Petar Ljubojev: Etika i estetika ekrana. Prosveta, Beograd, 1997.
- 20 P. Jončić, cd, s. 132
- 21 Miroljub Stojanović (ur): cd, s. 80

**Dominika Prejdova** (1979) je trenutno na postdiplomskim studijama na Institutu za opštu istoriju Fakulteta za filozofiju i umetnost, Charles Univerziteta u Pragu. Njena master teza na filmskim studijama na istom fakultetu i univerzitetu je bila fokusirana na temu reprezentacije nacionalnih konflikta u bivšoj Jugoslaviji. Počev od 2000. godine sarađuje u okviru više časopisa u Češkoj, gde uglavnom objavljuje eseje vezane za film. U periodu od 2003. do 2007. godine, radila je kao programski koordinator za Praški internacionalni filmski festival Febiofest. Od jula 2008. godine, radi za češku filmsku distributersku kompaniju "Artcam", koja je fokusirana na umetničke filmove.

# "kenedi" trilogija želimira žilnika: solidarnost izvan zidina tvrđave evropa

Jurij Meden

Dok se Evropa ponosito i na sav glas širi po sterilnim, politički korektnim uputstvima zasnovanim na veštačkom (čak i lažnom) i paradoksalnom konceptu „evropskog identiteta“, nevidljivi i neprobojni zidovi dižu se na njenoj granici i šire se kao rak kroz regione izvan tvrđave. Podjednako nevidljive poput tih zidova su nebrojene priče o ljudima koji su ostali „napolju“. Zahvaljujući Želimiru Žilniku, retkoj sorti filmskog delatnika koji (još uvek) veruje da bioskop može (takođe) delati kao oružje društvene intervencije, određeni mračni uglovi evropskih tmurnih uglova se razotkrivaju, neke nevidljive priče postaju vidljive, u slučaju Želimira Žilnika čak i opipljive, kao da ujedaju.

Njegova trilogija filmova koji predstavljaju hronološki pregled četiri godine života izvesnog Kenedija Hasanija, iz korena iščupanog Roma, dragog, duhovitog, domišljatog i gotovo patološki optimističnog uličnog pacova, istinskog kosmopolitu koji predstavljaju primer političkog bioskopa *par excellence*, koji je verovatno dao najveći doprinos angažovanom balkanskom filmu tokom prošle decenije. Ni malo manje važno je to što što on takođe predstavlja vrhunac Žilnikovog najnovijeg opusa, organizovanog uz tu potvrđenu (i često ignorisanu) paradigmu da samo ako ste precizni i lokalni možete stremiti ka ostvarenju univerzalnog značenja. Upravo stoga što je stalno fokusiran na sudbine „običnih“ ljudi, ljudi koji bi inače ostali nečujni i nevidljivi, Žilnik je stekao najveće moguće pravo da ispituje i kritikuje širu politiku koja izaziva tako nesrećne sudbine.

Širi podtekst koji vreba u pozadini lične priče: nasilne deportacije ratnih izbeglica iz civilizovane Evrope i nova diktirana nepokretnost žitelja novonastalih balkanskih država. Poniženi, osiromašeni, ućutkani, sve ih Žilnik prikazuje iz njihove tačke gledišta. Žilnik se već bavio (i napadao ih) sličnim političkim anomalijama u svom filmu iz 2001. godine, *Tvrđava Evropa* gde nebrojene ispreplitane tragične priče „nezakonitih useljenika“ služe da bace svetlo na sistematsku i politički dozvoljenu ksenofobiju koja čini cigle u gore opisanoj tvrđavi. Ovaj put on ide još dublje i fokusira se – manje ili više – na jedan i jedinstven lik Kenedi Hasanija, njegov lik postepeno, ali sve uverljivije, transcendirira od realističnog ka simboličkom, od pupka u koji reditelj gleda (izvor izvesnog neopravdanog kritizerstva tri filma) do podsećanja na bolno političko telo koje ga je stvorilo.

Ovo trulo telo, okolnosti koje okružuju Kenedi Hasanijevu borbu za bolje sutra i zapanjuća vitalnost protagoniste bili bi po sebi dovoljni, u smislu njihovog političkog i emotivnog potencijala, kada bi se oblikovale u privlačnu i emotivnu priču pod vođstvom skoro svakog angažovanog hroničara sa kamerom. Žilnik, naravno, ne bi bio Žilnik – *enfant terrible* jugoslovenskog filma gotovo četrdeset godina sa nesmanjenim intenzitetom, da nije poboljšao Kenedijevu odiseju i pretvorio je u još jedno remek-delo svoje jedinstvene i efektivne rediteljske vizije.

Ono što, na formalnom nivou, upada u oči na prvi pogled, jeste Žilnikova registrovana i zaštićena marka kombinovanja dokumentarnog i fiktivnog u nerazdvojivom jedinstvu koji prati samo aksiome autentičnosti i poštenja, i koja ukazuje, usput, na apsurdnost povlačenja strogih linija između ova dva modusa kinematografskog izražavanja, dok jedino što bi trebalo da se računa jeste namera iza samog izraza.

*Kenedi se vraća kući* je, barem na prvi pogled, snimljen *in medias res*, kao potpuno faktografski putopis, gde se svi oni na koje se naiđe pojave

ili, barem, predstave kao oni sami. *Kenedi*, *Izgubljeno-nađeno*, jedini kratki film u trilogiji, tada prikazuje sebe kao direktnu dokumentarnu priču. S druge strane, *Kenedi se ženi* predstavljen je u formi gotovo potpune fikcije, što, naravno, verovatno nije u potpunosti istinito, pošto su barem delovi priče detaljne rekonstrukcije Kenedijevih istinskih doživljaja. Ali čak i takav, ovaj film jedva da prolazi kao invencija. Ipak, njegov glavni protagonist je realan koliko god je to moguće, a povrhu svega, priču vodi slobodna, oslobađajuća dramaturgija, gde se očigledne rekonstrukcije nedavne prošlosti tiho i ponekad iznenadno menjaju u nešto što izgleda kao otvorena sadašnjost, ovde i sada, gde pravi Kenedi jednostavno komunicira sa pravim osobama oko sebe u pravom vremenu.

Da bi film iole postojao na tako delikatnoj i retko posećivanoj teritoriji, gde je napetost zbog neverice pod znakom pitanja kao i druga važna pitanja u okviru priče, verovatno nisu potrebni samo autentični ne-glumci već i talentovani izvođači. A trebalo bi takođe reći da Kenedi, pored bogate lične priče i zavodljivog karaktera, takođe ima i neverovatan talenat za glumu, ili, da budemo još precizniji, talenat za improvizaciju. I sam Žilnik je natuknuo da je većina Kenedijevih dijaloga i monologa čista improvizacija, koja, ako uzmemo u obzir neočekivanu vitalnost koja ponekad preta iznutra digne film u vazduh, deluje kao da je reč o jedinoj mogućoj istini. Neki ljudi kojima je nemački jezik maternji žalili su se, verovatno sa pravom, da je gluma austrijskog protagoniste u filmu *Kenedi se ženi* katastrofalno ukočena i izafektirana. Ipak, bilo bi podjednako u redu pomisliti da će se skoro svaki glumac pored Kenedija pretvoriti u cepanicu. Upravo zbog toga što ovaj neverovatni talenat pripada plemenitoj ligi hiperaktivnih, hiperprirodnih, intuitivnih, sirovih glumaca većih od života samog, kao što su to Piter Falk, Ben Gazara, Simor Kasel. To je taj tip koji više iz štala Džona Kasavetesa, koji deluje kao da je on jedini drugi genije koji može da režira Kenedija Hasanija.

Sva društvena važnost, politički gnev, reprezentativna složenost i verbalni ekcesi u trilogiji zapakovani su u vizuelni minimalizam, ponovo Žilnik, koji izdaleka deluje jeftino, a mi zapravo prisustvujemo ekonomiji izraza koju samo najoštrije i najskornnije oko od svih može da stvori. Ova vizuelna strategija služi, između ostalog, da nas podseti na to da forma mora izrasti organski iz sadržaja. Ona još gore osuđuje dopadljive, ulaštene (zvali su ih buržoaske) filmske forme koje, nažalost, prevlađuju u savremenom „angažovanom“ filmu Balkana, forme koje izjednačavaju filmsko iskustvo sa udovoljavanjem savesti (ne mora se dugo tražiti da bi se našle takvi apologetski estetski izdanci od kojih bridi mozak svuda na Balkanu).

Nasuprot tome, funkcija Želimira Žilnika nije da udovolji svojoj publici. Njegove slike su tamo prvenstveno da nas ujedu i da nas ispituju. Njegova likovnost je ružna, sirova i pokretna, sa njegovih kadrova je skinuta suvišna muzika i povezani su naglim rezovima koji, vešto, vremenom kreću ka napred; sve je u savršenom tonu sa lažnom realnošću i nesigurnom budućnošću koju Žilnikovi protagonisti na silu viđaju. Da bi trilogija mogla uopšte da gaca kroz evropsko blato svuda uokolo, samo možemo „okriviti“ Kenedijev talenat i strastvenu želju da istraje (i čak uživa) uprkos najgorim mogućim uslovima. Ova dva principa – inventivnost i tvrdoglavost – u isto vreme su i dva najvažnija atributa Žilnikove kreativnosti. Kenedi Hasani može, stoga, biti smatran za Žilnikov alter-ego u neku ruku, a Trilogija „Kenedi“ za Žilnikovo najintimnije kinematografsko ostvarenje.

To nas dovodi do još jedne značajne i retke karakteristike potpisa našeg autora; njegovog beskompromisnog poštovanja za svoje subjekte koje se poklapa, u svojoj snazi, samo sa podjednako beskompromisnom kritikom njihovih nesrećnih okruženja, u ovom slučaju sa evropskom birokratijom i izmetom koje ona proizvodi.

Kenedijeva neuništiva čežnja za životom ga možda određuje više kao komični nego tragični lik a posebno u filmu *Kenedi se ženi* funkcionira savršeno kao crna, a ponekad i kao slepстик komedija. Ali, Žilnik se ne smeje Kenediju. On se smeje zajedno s njim. On izražava istinsku solidarnost sa svojom živom metaforom za bolni nedostatak jasnih društvenih identiteta i ekonomske stabilnosti; nešto sa čim „razvijena“ Evropa naizgled nema problema ili te „probleme“ rešava isključivo na apstraktnom nivou i striktno, u svetlu sopstvenih ekonomskih interesa, koji svode ljudske priče na brojeve, stereotipe i tržišne prilike.

Žilnik, nasuprot tome, prilazi društvenim problemima na izuzetno jednostavan, potpuno konkretan i human način, što je, ipak, jedini valjan recept za rešavanje bilo kog problema; uslovljen, naravno, duhom solidarnosti i bez drugih interesa koji bi poslužili kao motivacija. Ova sposobnost da se prilagodi i postane jedan sa osobama sa same margine i raznih miljea je Žilnikov kec iz rukava od samog početka njegove kinematografske karijere. Kao rezultat toga, njegovi filmovi otelotvoruju utopiju Krisa Markera koji kaže da prave filmove o radnicima moraju snimiti sami radnici, kao što će filmove o pingvinima biti moguće gledati iz njihovog ugla kada pingvini nauče da koriste kameru. Žilnik se ne boji da putuje na Južni pol u majici kratkih rukava i da se pridruži pingvinima; površ svega toga, njegovi filmovi ne samo da pokazuju ovu moć, već sa nama dele znanje takvog čina i iskustvo koje inspiriše.

**Jurij Meden**, rođen 1977. godine. Filmski kritičar i kurator. Odgovorni urednik časopisa KINO! (<http://www.e-kino.si/>). Radi i živi u Ljubljani.



# paradigma fragilnosti radničkog pitanja u (post-) socijalističkoj jugoslaviji

"Osnovna škola kapitalizma" - U prilog poslednjoj filmskoj akciji Želimira Žilnika

Branka Ćurčić

Dugogodišnje bavljenje marginalnim društvenim grupama režisera Želimira Žilnika, kulminiralo je njegovim poslednjim radom na filmu o protestima radnika-akcionara u zrenjaninskim fabrikama "Šinvoz" i "BEK". Takođe dugogodišnja rasprava o problematici, značenju i mogućnostima "davanja glasa" različitim marginalnim grupacijama kroz dokumentaristički pristup ovog režisera je naišla na novu prepreku – na apsolutnu "nemost" radnika kao političkih aktera u savremenom srpskom društvu, gde se, povrh toga, na pokušaj odbrane osnovnih prava radnika i na pokušaje njihovog (samo-)organizovanja gleda sa nevericom i iskrenim čuđenjem kao na stranu, nikada pre viđenu situaciju. Ni najudaljeniji odjeci *ideje* radničkog samoupravljanja iz jugoslovenskog socijalističkog vremena danas nisu predmet diskusije, a ovo potencijalno političko i emancipatorsko nasleđe se zajedno sa celokupnom (totalitarnom) istorijom ovog podneblja relativizuje, što doprinosi utemeljenju (a ne više invaziji) neoliberalnog kapitalizma i potpunoj ekonomizaciji života kao ultimativnoj vrednosti. Ipak, neophodno je podrobnije analizirati koncept socijalističkog samoupravljanja, jer se zapravo marginalne subjektivnosti na marginama društva tog vremena mogu protumačiti kao simptom kontradiktornosti socijalističkog samoupravljanja i njegovih tranzicijskih procesa (1). Da li su i koliki su "marginalci" bili radnici u socijalističkoj Jugoslaviji?

## slučaj zrenjanin

Dosadašnji proces privatizacije (kao jedinog mogućeg pravca ka "normalnosti") u Srbiji, pod okriljem korumpiranog mehanizma država-privatni vlasnici-privatno vlasništvo, upravo je pokazao slepu veru u neophodnost "sustizanja" Zapada i "vrednosti" neoliberalnog kapitalizma. U tom smislu se najakutnijim problemima smatraju apsolutizacija privatizacije u procesu svojinske transformacije, otvoreno poricanje akcionarske svojine radnika i poricanjem uloge javnog dobra (2), kao i drastično ograničavanje prava radnika na sopstveni udeo u proizvodnji i na rad kao takav. Načinjen je i korak dalje u uveravanju da bilo kakav oblik samoupravljanja i svojine radnika (akcionara) uopšte može imati bilo kakav pozitivan efekat na srpsko društvo danas. Naprotiv, ideja o takvom poduhvatu se smatra začudnom, nerealnom, odstupanjem od zacrtanog pravca "normalizacije" društva i njegovog "logičnog" istorijskog razvoja. (Namerno izazvani) stečajni fabrika, nezaštićen položaj radnika i njihova masovna otpuštanja su postala najupečatljivija savremena srpska realnost. Višegodišnja mukotrpa borba protiv sprege vlasti i primata privatnog vlasništva, najpre radnika "Jugoremedije" a zatim radnika fabrika "Šinvoz" i BEK u Zrenjaninu, dovela je do organizovanja radnika s ciljem ukidanja sudskih odluka o privatizaciji i pokušaju osnivanja sopstvenih tela koja će obnoviti proizvodnju u fabrikama i uspostaviti principe njihovog rukovođenja. Iako često prozivani *staljinistima* i iako su konstantno kriminalizovani u svojim nastojanjima, radnici pomenutih fabrika u Zrenjaninu su izazvali dvostruki eksces u savremenoj srpskoj stvarnosti: usudili su se na samo-organizovanje zahtevajući osnovna prava na rad i napravili su prekid u "glatkom" procesu apsolutizacije privatizacije "kao konačnog ostvarenja slobode". Nastojanja ove marginalizovane društvene grupe imaju i svoju tamnu stranu: u više slučajeva su rezultirala smrću i samoubistvima, usled izloženosti radnika brojnim pritiscima.



Da li marginalni slojevi post-komunističkih društava, koji po rečima Želimira Žilnika predstavljaju jezgro i najveći procenat ljudi u njima, zapravo govore o njihovim trajnim “marginalnim pozicijama”, kao simptoma višeznačnosti radničkog samoupravljanja socijalističkog perioda?

### **ideja i stvarnost jugoslovenskog socijalističkog samoupravljanja**

Nakon raskida sa Staljinovom politikom 1948. godine, u Jugoslaviji je uspostavljen “alternativni” model socijalističkog razvoja, tkzv socijalističko samoupravljanje. U tom smislu, “jugoslovenska tranzicija ka komunizmu je propala” (3), ili je bila “otkazana”, iako je jedna od zamisli bila da je samoupravljanje u ekonomskom i društvenom smislu predstavljalo bazu za “odumiranje države” kao prelaznoj fazi ka komunističkom društvu (4). Zvanična ideologija socijalističkog samoupravljanja je proklamovala “raskid” i sa staljinizmom i planiranim socijalizmom sa jedne strane, i sa kapitalizmom, sa druge. Međutim, ovakva zvanična ideologija je u sebe inkorporirala delove i jedne i druge ideologije: građena je na vrsti konflikta između rada i kapitala, odnosno, između radničkog samoupravljanja i podruštvljenog kapitala i vlasništva (kao i tržišne ekonomije u naznakama). Kontradiktornost jugoslovenskog samoupravljanja se ogledala i u odnosu partijske i radničke kontrole – dok je radnička kontrola postojala na nižim nivoima procesa proizvodnje, ona je u velikoj meri bila subordinirana odlukama vladajuće partije. U ovoj kontradikciji leži jaz između proklamovanog i realizovanog socijalizma. Neretko, kroz različite oblike umetničke i društvene kritike (protesti '68.), zahtevalo se “usklađivanje normativnog – demokratskog i samoupravnog – i faktičkog poretka, zasnovanog na monopolu vlasti jedine legalne političke partije” (5). Iako su radnički saveti bili suvereni, oni su uvek predstavljali “niži” oblik suverenosti od partijske. Izvesna “sloboda” radničkih saveta se ogledala u ravnopravnom učestvovanju u radničkim savetima gde se po principima

direktne demokratije raspravljalo o distribuciji zarade među radnicima, daljem planiranju i ulaganju sredstava. Moglo bi se reći da je suverenost radničkih saveta bila “fragmentirana”, u smislu da se odvijala u vrlo ograničenom polju donošenja odluka. Polje van kojeg je suverenost bila zakinjuta su i čista tehnička pitanja koja su se ticala tehnologije u radnom procesu, gde je nadležnost pripadala “ekspertima” iz date oblasti. Birokratija sistema je upotpunjena tehnokratijom.

Ekonomskim reformama u bivšoj Jugoslaviji 1965. godine, počinje da se razvija liberalnija tržišna ekonomija. U godinama nakon nje, dolazi do celokupnog procesa liberalizacije zemlje, do reorganizovanja Saveza komunista, državne bezbednosti i do radikalnog smanjenja federativnog centralizma. Ekonomskim reformama je obezbeđena veća autonomija koja se ogledala u većoj samostalnosti u procesu proizvodnje, investicijama i raspodeli dohotka, čime su uspostavljeni tržišni odnosi u okviru socijalističkog društva. “Osnovna organizacija udruženog rada” je imala slobodu da ostvaruje novčanu dobit i da posluje preduzetnički, čak “korporativistički”. “...Korišćenje sredstava za proizvodnju u društvenom posedu je moralo da prođe kroz kompleksno posredovanje različitih (samoupravnih) interesa i društvenih obaveza... Iako je država ostala najveći preduzetnik, široki i sveobuhvatni sistem masovnih društveno-političkih organizacija ... osiguravao je uključenost većine ljudi koji su na neki način bili akcionari tog društvenog preduzeća” (6). U mnogim od ovih elemenata se ogleda velika sličnost socijalističkog samoupravljanja sa nekim od političkih i ekonomskih odlika savremenog neoliberalnog kapitalizma.

Antagonizam izražen u različitim stepenima donošenja odluka dovodi do tkzv. pseudo-participacije radnika u datom procesu. Često se takva pojava naziva “psihološkom i konsultativnom participacijom” (L. Tomasetta), gde uloga radnika u procesu pripreme odluka može biti velika, ali vrlo ograničena u pri njihovom donošenju i sprovođenju. Time se proces

rada “humanizuje”. “Tako je 'savjetovanje', u stvari, više stvar tehnološke i psihološke manipulacije 'ljudskim faktorom' nego davanja bilo kakvih prava radnicima...” (7). Poslovođa ne nameće odluke, već se kreira okvir za diskusiju sa radnicima što nema za rezultat stvarnu participaciju, već proizvodnju *osećaja* participacije.

Ono što je zajedničko za uslove rada u socijalističkom samoupravljanju i savremenom neoliberalnom kapitalizmu je odsustvo “monološkog” karaktera rada. Naime, u doba samoupravnog socijalizma, kroz diskusije sa radnicima je razvijan osećaj participacije u donošenju odluka, odnosno pseudo-participacija (koja je oblik instrumentalizovane participacije). Kontradiktornost ove situacije postaje norma post-fordističke proizvodnje. Proizvodna sredstva u post-fordizmu se sastoje iz komunikacijskih tehnika i procedura. U velikoj meri se stavlja akcenat na saradnju (kooperaciju) kao neophodno sredstvo post-fordističke proizvodnje, gde se pored izvršavanja zadataka od radnika se očekuje da kao sastavni deo svog rada uključe i poboljšanje i pojačanje intenziteta same međusobne saradnje zasnovane na komunikaciji. Zajedničko delovanje i komunikacija kao i jezička interakcija postaju esencijalni, čak i kada se radi o proizvodnji u, na primer, automobilske industriji “Monološki karakter rada nestaje: odnos spram drugih je nešto osnovno i temeljno, a ne puki dodatak” (8). Vertikalna hijerarhija i instrumentalizacija komunikacije u proizvodnom procesu samoupravnog socijalizma je post-fordističkim principima proizvodnje “poravnana” i pretvorena u horizontalu (a i dalje je snažno instrumentalizovana). Momenti komunikacijske improvizacije i neformalnosti postaju ključni elementi celokupne društvene proizvodnje danas.

## štrajk

U teorijama rada s početka prošlog veka, štrajk se karakteriše kao način mobilizacije revolucionarne snage proletarijata, koji rađa najplemenitija

čula, najdublja i najsposobnija da ga pokrenu (Georges Sorel). Generalni štrajk grupiše radnike i zbližavanjem im daje maksimum intenzivnosti – dobija se ona intuicija koju govor ne može da da na potpuno jasan način. Smatran je neophodnim, neizolovanim i dugotrajnim političkim činom. Štrajk radnika u socijalističkoj Jugoslaviji je često viđen kao simptom nesavršenosti samoupravljanja, istovremeno njegov akcelerator i potencijalno razrešenje kontradikcija koje su postojale u društvu. On je smatran političkim činom koji se javlja kao opozicija prema jednoj strukturi u sopstvenoj organizaciji. Takođe, štrajk je viđen i kao posledica tržišne privrede u socijalističkom društvu, koja je tretirala radnu snagu kao robu i doprinela utvrđenju vrednosti radne snage kao bilo koje druge robe. Iznad svega, štrajk je simptom kontradiktornosti samoupravljanja, jer zvanična politika nikada nije mogla da ga toleriše kao metod ostvarenja interesa razrešavanja protivrečnosti, jer bi u tom slučaju upravo ta politika morala na sebe da preuzme odgovornost za sve posledice koje bi jedan takav stav povukao. Iz tog razloga je, između ostalog, štrajk često karakterisan kao nelegalan, pod izgovorom da je vaninstitucionalnog karaktera. Možda je i to jedan od razloga zašto je “otac” radničkog samoupravljanja, Edvard Kardelj, povodom prvog štrajka radnika u Trbovlju 1958. godine izjavio da na radnike treba poslati tenkove (9).

Danas, pomenuti štrajkovi radnika u Srbiji se odvijaju na nivou nezadovoljstva i neprihvatanja neoliberalnog društvenog razvoja isključivo usmerenog na privatizaciju javnog dobra, na ekonomske repere stvarnosti, na slobodno tržište i nedefinisano i umanjenu ulogu države u takvim procesima. I pored pozitivnog primera fabrike “Jugoremedija” iz Zrenjanina i trenutno uspešno realizovanog radničkog protesta, u okruženju u kojem je država izgubila ulogu medijatora društvenih konflikata i kada je javna sfera fragmentirana, i sam pojam radništva i radničkog protesta danas mora da se redefiniše i da se pronađu ne-uniformni modeli daljeg samoorganizovanja.

## antagonizam radničkog samoupravljanja u žilnikovim filmovima

Tema velikog broja Žilnikovih filmova je posvećena položaju radnika u okviru socijalističkog samoupravljanja, najčešće kroz individualne sudbine radnika, njihovog (ne)zaposlenja, kroz pojavu gasterbajtera, lumpenproletarijata, detektujući društvene nejednakosti i protivurečnosti i slikajući marginalizovane i ugrožene “donje slojeve društva”. Sam Žilnik kaže da kroz svoj dokumentarno-igrani pristup jednostavno beleži “kako radni narod preživljava”. Ipak, Žilnikovi filmovi upravo detektuju simptome kontradiktornosti samoupravnog socijalizma. Bilo da se radi o filmu “Vera i Eržika” o tekstilnim radnicama u bivšoj Jugoslaviji, o filmu “Nezaposleni ljudi”, “Tako se kalio čelik” i njegov poslednji film o borbi radnika u zrenjaninskim fabrikama u kojima se direktno govori o radnicima, ili pak o filmovima “Crni film”, “Inventur”, TV seriji “Vruće plate” ili čak o trilogiji o Kenediju, Žilnik govori o kontradiktornostima samoupravnog socijalizma, kao i o kontradiktornostima radnog procesa danas. Kroz pomenute filmove, on deluje dvojako: kao “dokumentarista” i emancipator radničkog pitanja, ali i kao oštar kritičar ambivalentnosti (post-)jugoslovenskog društva, koje svoj najsnažniji pečat ostavlja na marginalizovanim subjektima. On smatra da društveni događaji nisu biološke činjenice, u njih su uključeni protivrečni društveni interesi, što ne znači da kroz svoj rad relativizuje bilo kakvu društvenu protivrečnost, već da je konfliktan ambijent zapravo “prirodni” ambijent njegovog rada.

Sekvence poslednjeg i nedovršenog filma Želimira Žilnika o protestima radnika u zrenjaninskim fabrikama “Šinvoz” i “BEK” su prvi i jedini put do sada bile emitovane u Zrenjaninu, pred radnicima i širom publikom, i poslužile su za dalju diskusiju o ovom problemu i samo-refleksiju sudeonika protesta. “Film, svedenim iskazima radnika, okruženih sumornim prizorima avetinskih praznih i hladnih hala i kancelarija, s

likovima u totalu koji čak i da ne govore, postiže snažnu ekspresiju dramatične egzistencije pojedinaca i čitave grupe. Oni jezgrovito i sažeto, bez negovanog jezika, govore o razlozima svoga bunta i o odlučnosti da brane svoje fabrike, oslonac egzistencije svojih porodica, a pre svega svoja radnička i akcionarska prava “ (10). I upravo u toku tih diskusija Žilnik izlaže sopstvene razloge za snimanje ovog filma, a koji “izviru iz empatije za nepokorne stradalnike ‘tranzicije’ u kapitalizam, koji je, pokazuje se, manje human od prethodnog razdoblja u kojem je i on sam bio izložen raznim oblicima represije” (11). U smislu represije koja doseže dublje u prošlost, Žilnik smatra da je kampanja protiv filmova sprovedena početkom 1970-ih godina, jedna od krupnijih i doslednije izvedenih ideoloških akcija kod nas posle rata. Kontradiktornost ambijenta se u više smerova preivala i u takvu filmsku kampanju, gde je jedan od argumenata bio da je samoupravljanje u kinematografiji zapostavljeno i da je tržišna orijentacija jugoslovenske kinematografije postala sama sebi cilj. Dakle, istovremeno su osnovne potke socijalističkog samoupravljanja korišćene i za kritiku iz raznih razloga nepoželjnih pojava. Još jednom, kontradiktornosti tog perioda su u doba savremenog neoliberalnog kapitalizma u Srbiji višestruko “poravnane” (flattened), ambivalentni slojevi su “slepljeni”, u jedinu moguću i žutim klinkerom popločanu putanju ka “uzvišenoj” normalizaciji kao ultimativnoj slobodi.

## poslednja “tranzicija”

U post-socijalističkim zemljama, proces tranzicije se smatra sudbinskim procesom. Nakon pada totalitarnih režima u Istočnoj Evropi, post-socijalističke zemlje ne ulaze direktno u svet razvijenog kapitalizma i Zapadne demokratije, već najpre moraju da se podvrgnu procesu tranzicije do konačnog stanja, koje se pojavljuje kao normalnost, odnosno univerzalna norma istorijskog razvoja uopšte (12). Po Borisu Budenu, proces tranzicije se stoga razume kao proces normalizacije. Nadalje,

Buden smatra da ovaj proces takođe uključuje i logiku prema kojoj stvari, pre nego što postanu bolje – normalne, kapitalističke, demokratske, itd. – prvo moraju postati gore u poređenju sa prethodnom situacijom, konkretno sa statusom savremenog socijalizma.

Pored mita ili narativa o tranziciji, ovim prostorima vladaju još neki i Buden ih opisuje na sledeći način: “Razvijeni kapitalistički Zapad je predstavljao vrstu istorijske osnove neoliberalne hegemonije, geografska, kulturna lokacija u kojima se javlja u svojoj autentičnoj i najrazvijenijoj formi, dok na Istoku (u post-komunističkoj Istočnoj Evropi, na primer), ta hegemonija navodno još uvek pokušava da se ustoliči, da baci staro na smetlište svetske istorije i da ga zameni novim. Neoliberalna hegemonija ne deluje po starim predlošcima kolonijalne moći, osvajajući divljinu, primarne teritorije još uvek ne integrisane u istorijski period. Moglo bi se reći da sam Zapad ne predstavlja ništa drugo do istorijsku ruševinu - ruševine države blagostanja, ideološkog i političkog kejnezijanizma, kolektivne solidarnosti tipične za industrijski modernizam, socijalne demokratije, borbe institucija radničke klase, njenih sindikata i političkih pokreta, itd. Zar nije Istočna Evropa danas, upravo suprotno, mesto gde neoliberalna ideja nalazi svoje 'autentično', svoje 'prirodno' političko okruženje: slični cunamiji talasi privatizacije, pri kojima ono što je pripadalo ljudima postaje vlasništvo nekoliko novih bogataša bukvalno preko noći i bez značajnog otpora? U stvari, Istok je mesto gde stvarno postoji slepa vera u osnovne principe neoliberalne ideologije, u svemogućnost privatne inicijative, samo-regulišuću moć tržišta, u eliksir 'deregulacije', ukratko u nesputanu tržišnu ekonomiju kao konačno ostvarenje slobode. Upravo ovde, gde mu se njegove žrtve entuzijastično izlažu, neoliberalizam je zaista kod kuće” (13). I pri tome dodaje da “razlika između Zapada i (post-komunističkog) Istoka danas nije razlika između visoko razvijenog neoliberalnog kapitalizma i kao još uvek nerazvijenog još-ne-neoliberalnog post-socijalizma, između uticajnog neoliberalizma i njegovog spolja. Ova razlika je postavljena

potpuno u neoliberalnu hegemoniju. Takozvani nejednaki razvoj pripada *modus-u operandi* upravo ove hegemonije” (14). Šta više, Buden govori da je “Istok” i Istočna Evropa zapravo konstrukt Evropske Unije kao ideologije koja se pojavljuje ka kamen temeljac i uz koju i dalje žive podele između Zapada i Istoka, gde “Istok” dobija ocenu nedovoljnog kvaliteta i koji treba da sustigne Zapad u svom daljem razvoju.

### umesto zaključka

Pojam kontradikcije označava nedostatak dogovora između određenih događaja ili akcija, i u okviru tog nedostatka, poseduje potencijal za prakse divergencije i odvajanja od, koje nastaju pri uspostavljanju tih dogovora i koje su i najveći potencijal za njihovu promenu pre nego su i nastali. Kontradiktornost ugrađena u temelje jugoslovenskog socijalističkog samoupravljanja je ostavljala pukotine, niše, u kojima je bilo moguće praktikovati prakse divergencije. Danas, na ovim podnebljima, neoliberalizam “parazitira na već postojećim infrastrukturama... između već postojećih modela, iskorištavajući i produbljujući postojeće razlike” (15) i svojom totalnošću potpuno ispunjava i zauzima celokupan prostor. Samim tim, i re-artikulacija interesa od opšteg (ili radničkog) značaja, nasuprot dominantnom interesu nekolicine, biva teža ali i sve neophodnija za definisanje, kako bi se napravio eventualni otklon od “slepe vere u principe neoliberalne ideologije”.

### Reference:

- 1 Gal Kirn, When I will be white and pale, Pages magazine, 2008.
- 2 Zagorka Golubović, Sudbina radničke klase u današnjoj Srbiji, Republika, br. 424 – 425, 2008. Beograd
- 3 Ibid.
- 4 Dušan Grlja, Samoupravljanje kao ekonomski i politički sistem, iz kataloga “Slučaj Studentskog kulturnog centra 1970-ih godina”, Kolektiv Prelom, 2008.

- 5 Nebojša Popov, "Beogradski jun" 1968. godine. Republika, Beograd, br. 424 – 425, 2008.
- 6 Dušan Grlja, Samoupravljanje kao ekonomski i politički sistem, iz kataloga "Slučaj Studentskog kulturnog centra 1970-ih godina", Kolektiv Prelom, 2008.
- 7 Rudi Supek, Participacija, radnička kontrola i samoupravljanje, Naprijed, Zagreb, 1974.
- 8 Paolo Virno, Gramatika mnoštva, Jesenjski i Turk, Zagreb, 2004.
- 9 Iz DVD materijala o radu Želimira Žilnika, "Za ideju – protiv stanja", kuda.org, Playground produkcija, Novi Sad, 2009.
- 10 Slavko Golić, Radnici iskušavaju svoju i tuđu moć, Republika, Beograd, br. 426 – 427, 2008.
- 11 Ibid.
- 12 Boris Buden, Postjugoslovensko stanje kritike institucija: Uvod, O kritici kao kontrakulturnom prevođenju, <http://eipcp.net/transversal/0208/buden/sr>
- 13 Boris Buden, Komentar na tekst Branke Ćurčić: Autonomni prostori deregulacije i kritike: Da li je saradnja sa neoliberalnim umetničkim institucijama moguća?, <http://eipcp.net/transversal/0407/buden2/sr>
- 14 Ibid.
- 15 Petar Milat, Najmanje i najviše – uvodne napomene, Operacija: Grad, Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti, Multimedijalni institut, Platforma 9.81, itd., Zagreb, 2008.

**Branka Ćurčić** je programska urednica u Centru za nove medije\_kuda.org ([www.kuda.org](http://www.kuda.org)), iz Novog Sada od 2002. godine. Studirala je umetnost i teoriju umetnosti i medija u Novom Sadu i Beogradu. U okviru Centra\_kuda.org, urednica je izdavačkog projekta ([kuda.read](http://kuda.read)), a takođe učestvuje u organizovanju predavanja, radionica, konferencija i izložbi. Pored rada u [kuda.org](http://kuda.org), učestvuje u više internacionalnih istraživačkih projekata, za koje aktivno piše. Njen rad se fokusira na istraživanje kritičkih pristupa medijskoj kulturi, novim odnosima u kulturi i u savremenom procesu rada, savremenoj umetničkoj praksi i društvu.



# ljudi sa margine društva su pokretačka sila života na balkanu

Razgovor sa Želimirom Žilnikom

vodila Dominika Prejdova

1. *Kada se govori o Vašem stvaralaštvu, često Vas povezuju sa njujorškom školom, sa Godarom, Vorholom, cinema verité, ali meni se čini da je Branislav Miltojević u pravu kada kaže da Vi te metode ironizujete, isto kao i sopstveni pristup filmu. Da li se ovakva upotreba ironije nalazi u osnovi Vašeg rada?*

**Želimir Žilnik:** Period šezdesetih godina je obeležen autorima o kojima govorite. To što sam pokušao da se približim njihovim otvorenim strukturama je iskorak iz individualnih sudbina i "slučajeva" - jer mi smo živeli u društvu koje je propagiralo transformaciju "ja" u "mi". Ali podrazumeva se da vas „kolektiv“ kao subjekat sa osećanjima i snovima podstakne da se zapitate, sumnjate, ironizujete, nemate poverenja.

2. *Studirali ste pravo, a na filmu ste počeli da radite kao amater. Koliko je važna činjenica da ste sami krčili svoj put na filmu? Šta je to značilo za Vaš rad?*

**Želimir Žilnik:** Posle gimnazije, pridružio sam se mreži tadašnjih filmskih klubova, što je bila važna scena za nadolazeći novi jugoslovenski film. U Kino klubu Beograd su svoje prve filmove realizovali Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Kokan Rakonjac, a Lordan Zafranović i Ivan Martinac u Kino klubu Splita, dok su Karpo Godina i Nasko Kriznar osnovali jedan u Ljubljani, itd. Profesionalna kinematografija je počela da se otvara

prema autorskom filmu godinu dana nakon što je etabliran tokom druge polovine šezdesetih godina, i radovi velikog broja autora su bili prikazani u Kino klubovima. Izabrao sam studije prava zato što u Novom Sadu nije postojala katedra za sociologiju, ali taj izbor se pokazao korisnijim više nego što sam mogao da pretpostavim. Kada sam 1968. godine otišao iz partije, obeležen nakon sudskog procesa protiv filma *Rani radovi*, a kasnije zbog pravnih postupaka u vezi sa još nekoliko filmova (sudska zabrana protiv Neoplanta filma, praćena procesom u vezi sa Bulajevićevim projektom *Veliki transport* – gde sam optužen za "neprijateljski stav prema partizanskim filmovima", itd.) bio sam dobro upoznat sa sudskom procedurom i zakonima i mogao sam da se branim.

3. *Koje ideje i metode rada iz perioda Crnog talasa su za Vas važne?*

**Želimir Žilnik:** Tokom osam godina, od 1964. do 1972. godine, u tadašnjoj Jugoslaviji je bilo snimljeno više od deset "novih, slobodnih" filmova, i svi su bili oslobođeni didaktike, soc-realizma i partijske propagande. Filmovi su nastali u doba "zrelog Titoizma", kada je jugoslovenski model bio otvoreniji, uspešniji i komunikativniji od drugih državnih modela socijalizma. Čak je i tada "novi film" često bio marginalna produkcija u odnosu na partizanske spektakle i mega koprodukcije sa Zapadom, snimane u studijima Jadran filma u Zagrebu i Avala filma u Beogradu. Takođe, Aleksandar Petrović, Pavlović, Makavejev, Hladnik, Krsto Papić, Puriša Đorđević i drugi su imali veliki uspeh kod kritike, domaće i strane, a i kod publike. Kada danas mislimo o filmskoj sceni šezdesetih godina, odmah se setimo *Crnog talasa*. A, otkud naziv *Crni film*? Proizišao je iz ideološke kritike anarholiberalizma kojoj su ti filmovi bili podvrgnuti nakon '68. godine, u ofanzivi restaljinizacije, koju je režim započeo izazvan "zemljotresima" studentskih protesta protiv "crvene buržoazije" u junu 1968. godine i okupacijom Čehoslovačke, a posebno eliminacijom Dubčekovog modela u avgustu '68.

4. Vaš Crni film deluje kao samoironična rekapitulacija dotadašnjih angažovanih dokumentaraca. Kako ovaj film danas ocenjujete?

**Želimir Žilnik:** Crni film sam snimao početkom 1971. godine kada je ideološka kampanja protiv *Novog talasa* bila na vrhuncu. Tim dokumentarnim filmom, možda više esejem, hteo sam da iskažem svoj stav prema histeričnoj mistifikaciji filma i socijalnoj kritici. U današnjim okolnostima je gotovo nemoguće shvatiti obim i težinu te ideološke kampanje. Ceo stranački, državni i policijski aparat, oko deset hiljada ljudi je bilo angažovano na isključivanju, praćenju, "kritikovanju" i onemogućavanju tih ljudi i "pojava" koji su bili označeni kao "ideološki neprijatelji". U državnom socijalizmu takve egzorcističke akcije su bile važno oruđe "discipline". Zanimljivo je primetiti da u Jugoslaviji, koja je u svakom slučaju imala otvoreniji sistem, nedefinisane praksu samoupravljanja i slobodu putovanja u inostranstvo, Partija nije isključila kampanje i „čistke“ tipične za staljinistički model. Likvidacija *Novog talasa* i promena naziva u *Crni talas* je očigledan primer jedne velike, efektivne i samodestruktivne akcije. Potpuno je zaustavljena najkreativnija faza domaćeg filma. Režiseri Makavejev, Petrović, Pavlović i mnogi drugi više nisu mogli da dobiju projekte. Lazar Stojanović je zbog filma *Plastični Isus* bio osuđen na dve godine zatvora. Zabranili su sve moje do tada snimljene filmove: pet dokumentaraca i *Rane radove*. A završavanje mog filma *Sloboda ili strip*, koji je bio u montaži, zabranjeno je. Sećam se da sam od službe socijalnog osiguranja dobio obaveštenje, pošto se moji filmovi javno ne prikazuju, da mi se oduzima status filmskog radnika - na osnovu kojeg sam imao osiguranje. Dakle, to su bile veoma delotvorne administrativne mere. Kada su najzanimljiviji i međunarodno priznati autori otišli u inostranstvo, njihov filmski jezik je izmenjen i praktično više nikad nisu pravili filmove tog kvaliteta kao nekad. Ja sam tada bio još uvek mlad, nisam imao još ni trideset godina, i odlučio sam: neću dozvoliti tim parazitima da me slome.

5. U vezi sa Vašim „nemačkim periodom“ - koja su iskustva iz ove sredine promenila Vaš odnos prema originalnom okruženju, pre svega odnos prema ideologiji kao glavnoj odrednici Vašeg rada? I kako se vremenom promenila percepcija tih filmova u Nemačkoj?

**Želimir Žilnik:** U Nemačku sam otišao sopstvenom odlukom. Kao prvo, tamo je već bilo nekoliko stotina hiljada jugoslovenskih gastarbajtera, a dolazili su i novi. Osećao sam se kao jedan od njih, tako da sam realizovao nekoliko dokumentarnih filmova o njima: *Antrag*, *Hausordnung*, *Abschied*, *Inventur*. Drugo, što je možda i zanimljivije, intrigirao me je nemački fenomen autodestrukcije. Ta snažna kultura, umetnost, privreda je uspela samu sebe da uništi dva puta tokom samo trideset godina. Samu sebe je pretvarala u pepeo, dok je vladajuća klasa sticala samopouzdanje. Zar to nije slično narcističkom samopouzdanju visokih funkcionera državnog socijalizma dok sami sebi kopaju grobove? Plus, Nemačka je uvek bila krajnje zanimljiva intelektualna sredina: marksizam i fašizam su imali najplodnije tle u ovoj zemlji, a takođe je i "amerikanizacija Evrope" započeta u Nemačkoj. Ranih sedamdesetih godina, kada sam otišao da živim u Nemačku, formirala se grupa filmskih autora: Fassbinder, Herceg, Venders, Kluge, Rajc, Zibeberg itd. Snimao sam i montirao filmove u *Filmverlag Der Autoren* koji su oni osnovali po uzoru na naše «samoupravne filmske radne zajednice». Snimio sam nekoliko veoma provokativnih filmova u Minhenu – *Offentliche Hinrichtung* i *Paradies*, 1974. i 1976. godine. Filmovi su bili zabranjeni njihovom specifičnom cenzurom koja se zove „Freiwillige Selbstkontrolle“ (dobrovoljna samokontrola). Zbog toga sam u drugoj polovini 1976. i otišao iz Nemačke. Danas se ti filmovi prikazuju u Nemačkoj kao prve reakcije na „gvozdeni zavesu“ koja ih je pogađala tih godina, a u vezi sa napetošću zbog „Rote-Armee-Fraktion“.

6. Jednom ste rekli da je za Vas najvažniji odnos sudbine pojedinca i društva. Junaci Vaših filmova su često ljudi sa društvenih margina. Da li dovođenje u vezu

*društveno etabliranih i društveno marginalizovanih oslikava taj osnovni odnos?  
Kojim sredstvima uspevate da u filmu održite balans između ta dva pola?*

**Želimir Žilnik:** Dramaturgiju i naraciju gradim na način koji je publici razumljiv. Kada sam se vratio iz Nemačke, nije postojala mogućnost da pronađem podršku od filmskih fondova i filmskih preduzeća. Ali, našao sam prostor na televiziji. U to vreme postojala su samo dva televizijska kanala, koje je pratilo 20 miliona Jugoslovena. Kada pravite TV film koji se prikazuje u osam sati uveče i gleda ga oko osam miliona ljudi, dolazite u situaciju kada razmišljate: postaviću svoju priču sa junacima koje izaberem, ali moram da je ispričam tako da bi je razumeli i seljaci i radnici i stari ljudi. Trinaest dugometražnih televizijskih filmova koje sam snimio tokom osamdesetih godina smatram najkonzistentnijim delom svoje kinematografije.

*7. U Ranim radovima artikulišete svoje ideje kroz grupu seljana, pri čemu se može videti apsurdnost revolucije. U filmu Stara mašina glavni junak se direktno uključuje u antibirokratske demonstracije, pri čemu se može videti apsurdnost nacionalizma. U filmu Tako se kalio čelik prikazuje se sumrak socijalizma kroz prazne simbole soc-realizma, koji danas govori o nadrealnoj poziciji života u njemu. U ovim filmovima ukazujete na jaz koji postoji između ideologije i društva, dok istovremeno donosite ideologiju u svakodnevnu stvarnost, u situacije u kojima taj odnos postaje jasan...*

**Želimir Žilnik:** Neke od najvažnijih lekcija sam naučio od Medvedkina, De Sike ili Glaubera Roše – koji su postavili svoje junake u “burna istorijska dešavanja”.

*8. Govorite o aktuelnom vremenu, aktuelnom stanju društva i ljudskoj egzistenciji u njemu. Zauzimate stav protiv ideologije. Da li je ideologija nužno zlo ili, kada smatrate da postaje zla?*

**Želimir Žilnik:** Vladajuća ideologija u vremenu u kom smo živeli je bila iluzija. Ideologija je skrivala ili racionalizovala društvene nepravde. Bila je sredstvo vladajuće klase za manipulaciju i za držanje njenih pristalica u neznanju.

*9. Kako biste okarakterisali nacionalističku ideologiju devedestih godina u odnosu na prethodnu komunističku ideologiju?*

**Želimir Žilnik:** Jugoslovenski slučaj ima svoje izuzetke. Ranih sedamdesetih godina, kao što sam već pomenuo, Titov režim kreće u akciju restaljinizacije, uzburkan protestima protiv “crvene buržoazije” i eliminacijom Dubčeka sa scene. Proces restaljinizacije je bio teško izvodljiv u razvijenom sistemu samoupravljanja i u zemlji otvorenih granica. Tako da je pre svega obuhvatala sferu partijske ideologije, dok je sa druge strane stimulisala zatvaranje republičkih elita u “svoje države”. Tako je u drugoj polovini osamdesetih godina sistem u Jugoslaviji postao oblik “regionalnog socijalizma”. “Ograđene republičke vlasti” su se predstavljale kao branitelji interesa svojih građana od “iskorištavanja” drugih republika! Osnova za kasniji „otvoreni socijalizam“ se nalazi u tom procesu feudalizacije Jugoslavije. I kada se 1990. godine ceo korpus komunističke moći uzdrmao - nacionalizam je upotrebljen kao zamena za ideologiju. Propagatori primitivnog nacionalizma su, uglavnom, bili funkcioneri prethodnog sistema iz vrha partije ili policije. Frustrirani intelektualci, uglavnom nekadašnji mladi “avangardni komunisti” dolivali su ulje na vatru. A tehnologija moći tog nacionalizma bila je po mnogim elementima identična sa staljinizmom: samo što više nije bilo pitanje da li ste dobar član, već dobar Srbin ili Hrvat.

*10. Junaci Vaših filmova su često žrtve ideologije, ali ako mogu da pojednostavim, ljudi koji učestvuju u njoj nisu tako nevin... Mislim da se život sa ideologijom jasno vidi u filmu Tito po drugi put među Srbima. Šta*



*mislite o ulozi običnih ljudi u jugoslovenskom društvu tokom poslednjih godina?*

**Želimir Žilnik:** Obični ljudi na Balkanu od početka 20. veka žive kao građani drugog reda, jer je ovaj prostor bio okupiran od strane Turaka, Austro-Ugarske monarhije i Italije. A onda su nastupili procesi oslobođenja. Tokom smene jedne ili dve generacije, dolazi do značajnih promena na ovim prostorima. Razvijaju se gradovi, industrija, zajedno sa obrazovnim institucijama. Između ratova se utemeljuje "divlji kapitalizam"; tokom Drugog svetskog rata raznolike brutalne manifestacije fašizma su se javljale, uz nemačke naredbe da se za jednog ubijenog vojnika ubije sto Srba; a posle rata došao je komunizam, sa svojim repertoarom surovosti, od oduzimanja zemlje seljacima, koncentracionih logora za Titove protivnike, itd. Poboljšanje materijalne situacije ili stvaranje radnih mesta za ogroman broj ljudi na Balkanu nije donelo lični uspeh na poslu, marljivost ili talenat. U filmu *Tito po drugi put među Srbima* sam hteo da pokažem koliko su zvanična propaganda i ideologija preko medija zaludele narod. A to se jasno vidi u ovom filmu. Najveću krivicu vladajuće klase vidim u činjenici da je spremna da vrši pritisak na sopstveni narod do propasti.

*11.. Vaše novije stvaralaštvo je preko angažovanih dokumentaraca i dokumentarnih drama neposredno reagovalo na političku situaciju devedesetih godina u Jugoslaviji. Koji period Vam je otvorio najviše mogućnosti za realizaciju filmova?*

**Želimir Žilnik:** Dve metode su mi posebno predstavljale izazov, što objašnjava zašto sam pokušavao da ih spojim u jednu metodu. Rad sa unapred napisanim tekstom i glumcima omogućava da precizno formulišete radnju, emocije i odnose sa glumcima; snimanje dokumentarnog filma daje mogućnost artikulacije „delova života” u novu celinu. Spoj ta dva

metoda omogućava deset puta efektivnije snimanje filma, ekonomičnije i direktnije nego kad radite „čisto”. Mislim da mi je to pošlo za rukom u filmovima *Marble Ass*, *Tvrđava Evropa*, *Kenedi se vraća kući*, itd.

*12. Vaše delo karakteriše spoj dokumentarnih i igranih postupaka. Da li imate neki ključ po kom određujete kada da koristite dokumentarne, a kada igrane metode?*

**Želimir Žilnik:** Pri snimanju dokumentaraca postoje ograničenja: ne možete da eksponirate nečiju intimu, čak i kada na to učesnik pristane, jer postoji stepen odgovornosti da on ili njegova porodica zbog toga ne budu izloženi neprijatnostima. Ali, ne bi trebalo da postoji bilo kakav problem pri snimanju onoga što je javna ili društvena sfera života. Igrana struktura sa talentovanim glumcima vam daje mogućnost reinterpetacije emocija.

*13. Gledalac Vaših filmova je u neobičnoj situaciji kada želi da se na emotivnom planu identifikuje sa likovima ili sa radnjom filma; često se obavezuje na zauzimanje kritičke pozicije. Ali, mislim da istovremeno gledalac može da oseti snažne reakcije izazvane neposrednošću junaka i njihovom egzistencijalnom dramom. Na kom nivou tražite identifikaciju sa svojom publikom?*

**Želimir Žilnik:** Za mene je izazov demistifikacija procesa snimanja i montiranja filma, što je uvek konstrukcija, ali istovremeno i velika moć filma da se skoncentriše na nežne emocije, raspoloženja i odnose, kao pri razgovoru ili u komunikaciji među ljudima koji imaju mnogo veću individualnost od onoga što je izrečeno na pozorišnoj sceni ili u romanu.

*14. Vaši filmovi često prikazuju "otuđujuće efekte" - karikaturu, dosadu, ozbiljne priče, neočekivane završetke, narativne digresije. Da li to govori o Vašoj nesigurnosti u vezi sa mogućnostima koje film može da ponudi? Da može da postavi pitanja, izrazi stavove, ali ne i da da odgovor?*

**Želimir Žilnik:** Film, ako je dobro urađen, deluje kao „deo života”. On može biti paralelni subjekat stvarnosti koja se snima. A život, kao što znamo iz svakodnevnog iskustva, tako neočekivano može da promeni svoj tok, da se prekine, zaustavi.

*15. U Vašim filmovima značajno mesto zauzimaju obični ljudi. Oni često dolaze sa socijalne periferije i igraju sami sebe. Zanimljivo je koliko prostora dajete učesnicima i kako oni participiraju u stvaranju konačnog oblika filma. Na koji način ih uvlačite u film?*

**Želimir Žilnik:** Metoda koju koristim može da se nazove «prečica» od običnog redosleda konstrukcije radnje. Drugi scenarista bi se hvalio kako je našao “zanimljiv slučaj”, neku sudbinu ili događaj. Time bi se inspirisao, napisao priču koja pokušava da bude „blizu stvarnosti”. Onda bi počeo produkcijski i finansijski da organizuje projekat i na kraju da snima. Taj ciklus obično traje od jedne do tri godine. Moja metoda je: osobe ili događaji koji me zanimaju budu obuhvaćene kao *ready-made* deo budućeg filma, tako da od trenutka kada se odlučim za priču filma do njene konačne realizacije prođe manje od šest meseci.

*16. Jedan od najjačih momenata za mene su “kolektivne scene”, gde ljudi izražavaju i razmenjuju svoje stavove i gledišta, često na osnovu sopstvene identifikacije sa drugima. Kako su nastale te scene?*

**Želimir Žilnik:** To je slično kao i u igranim filmovima, isto kao i tamo formulišete konflikt među ljudima, dovedete u dijalog ljude sa različitim iskustvima i socijalnim *background*-om.

*17. Važna tema u Vašem stvaralaštvu je pozicija gastarbajtera i emigranata, ne samo kao kulturni i socijalni fenomen, već oni takođe svedoče o egzistencijalnim problemima onih koji ne žele više da žive*

*u svom okruženju. Koji su Vaši drugi razlozi za tako često prikazivanje priča ovih ljudi?*

**Želimir Žilnik:** To su iskustva iz mog života koja me okupiraju. U ranim godinama svog života sam odbačen i izbačen. Imao sam 24 godine. Počinjao sam sa ubeđenjem da živim u jednoj zanimljivoj, uspešnoj, samostalnoj socijalističkoj zemlji. Sa tim ubeđenjem sam radio prve filmove, koji su bili kritički i provokativni. Nije mi padalo na pamet da je cela struktura trula. I onda je usledilo otrežnjenje. Kada sam, zajedno sa puno svojih kolega, posmatran kao neprijatelj. A onda, lična iskustva sa gastarbajterima i iskustva čoveka na margini, kao direktnog oponenta u vreme Miloševića - naučio sam da se esencija života i refleksi i kultura preživljavanja na Balkanu ne nalazi u establišmentu, već na margini društva. Establišment i dalje čine prevaranti, ideolozi i kriminalci.

Razgovor je vođen preko interneta između 3. i 16. septembra 2005. godine.

Intervju je prvi put objavljen kao: PREJDOVÁ, D.: Lidé z okraje společnosti jsou hnací silou života na Balkáně. Rozhovor se Želimírem Žilníkem. U: DO III revue pro dokumentární film, č.3/2005, ed.: Slováková, A., p. 249 - 254.)

# biografija želimira žilnika

**Želimir Žilnik** (rođen u Nišu, 1942. godine, živi i radi u Novom Sadu), autor je brojnih igranih i dokumentarnih filmova, jedan od začetnika žanra doku-drama, nagrađivan na domaćim i internacionalnim filmskim festivalima. Od samog starta profesionalnog rada na filmu, okrenut savremenim temama, koje uključuju društvenu, političku i ekonomsku kritiku svakodnevice («*Žurnal o omladini na selu, zimi*» (1967), «*Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava*» (1968), «*Nezaposleni ljudi*» (1968) i «*Lipanjaska gibanja*» (1969), «*Crni film*» (1971), «*Ustanak u Jasku*» (1973) i drugi.

Studentske demonstracije 1968. godine, i veliki potres iste godine, posle okupacije Čehoslovačke, tema su i Žilnikovog prvog igranog filma «*Rani radovi*» (1969) nagrađenog Zlatnim medvedom na Berlinskom filmskom festivalu, kao i sa četiri nagrade u Puli te godine.

Nakon problema sa cenzurom u Jugoslaviji, te zaustavljanja rada na narednom igranom filmu «*Sloboda ili strip*» (1972) takodje u produkciji "Neoplanta filma", Žilnik sredinu sedamdesetih godina provodi u Nemačkoj, radeći nezavisne filmove - sedam dokumentaraca i igrani film «*Raj*» (1976). Ti filmovi su medju prvima tretirali temu gastarbajtera u Nemačkoj, te se i danas pokazuju na retrospektivama i simpozijumima.

Po povratku u zemlju, od kraja sedamdesetih režira seriju dobro primljenih televizijskih filmova i doku-drama, za Televiziju Beograd i TV Novi Sad ( «*Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*» (1980), «*Vera i Eržika*» (1981), «*Dragoljub i Bogdan*» (1982), «*Prvo tromesečje Pavla Hromiša*» (1983),

«*Stanimir silazi u grad*» (1984), «*Beograde dobro jutro*» (1985), seriju «*Vruće plate*» (1987), «*Bruklin Gusinje*» (1988), «*Stara mašina*» (1989), «*Crno i belo*» (1990) i dr.). Pomenuti naslovi su nagrađivani na televizijskim festivalima u zemlji i inostranstvu.

U saradnji televizije i filmskih radnih zajednica nastaje i nekoliko igranih filmova, sredinom osamdesetih: «*Druga generacija*» (1983), «*Lijepo žene prolaze kroz grad*» (1985) i «*Tako se kalio čelik*» (1988) - koje u fokusu imaju nagoveštaj političkih i socijalnih promena, kao i nadolazećih tenzija u zemlji.

Tokom devedesetih, u nezavisnim filmskim i medijskim produkcijama realizuje niz igranih i dokumentarnih filmova na temu kataklizme na Balkanu («*Tito po drugi put medju Srbima*» (1994), «*Marble Ass*» (1995), «*Do jaja*» (1997), «*Kud plovi ovaj brod*» (1998) i dr.). Filmovi su dobili najznačajnije nagrade na domaćim festivalima (u Herceg Novom, na Paliću, u Novom Sadu i Sopotu). Pokazani su na brojnim međunarodnim festivalima, a na Berlinalu 2005. godine «*Marble Ass*» je dobio značajnu nagradu «*Teddy*».

Slom sistema vrednosti u post-tranzicijskim zemljama centralne i istočne Evrope, problemi izbeglištva i migracija u novonastalim okolnostima proširene Evrope - okvir su tekućeg tematskog ciklusa započetog filmovima «*Tvrđjava Evropa*» (2000 – nagrada «*Victor*» za najbolji film godine, Ljubljana ), «*Kenedi se vraća kući*» (2003 – nagrada «*Zlatna mimoza*» Herceg Novi), «*Gde je Kenedi bio dve godine?*» (2005), «*Evropa preko plota*» (2005 – nagrada za najbolji regionalni film Beograd 2006 i ZagrebDox 2007), «*Dunavska sapunska opera*» (2006) i «*Kenedi se ženi*» (2007).

Pomenuti filmovi su pokazani na preko 250 međunarodnih festivala i filmskih manifestacija.

*Uz kontinuirani rad na filmskoj produkciji, Žilnik se od 1997. godine bavi i pedagoškim radom - mentor je i izvršni producent niza međunarodnih filmskih radionica za studente iz regiona jugoistočne Evrope (npr. «Podeljeni bog / Divided God» tokom 2007/2008, «Petrovaradinsko pleme» 2005, »Crossing Borders» u Krškom tokom leta 2003 - 2008, «Vitae impossibili» u Napulju, 2003, «Dokument + fikcija» u Skoplju 1997 i Zagrebu 1998). Kao gostujući predavač saraduje sa brojnim inostranim filmskim školama (Goldsmiths College – University of London, Leiden University, Kunst Akademie u Beču, Stanford University, Central European University, Budimpešta, School of Arts and Communication - Malmö University, University College London, i dr).*

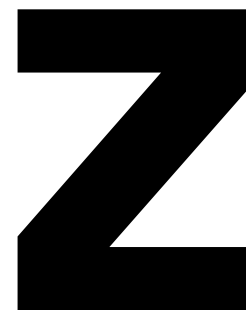


Gastarbajter opera (1977)



**for an idea –  
against the  
status quo**

analysis and  
systematization of  
zelimir  
zilnik's  
artistic  
practice



## FOR AN IDEA – AGAINST THE STATUS QUO

Analysis and Systematization of Želimir Žilnik's Artistic Work

Production: New Media Center\_kuda.org and Playground produkcija, Novi Sad  
Co-Production: Cultural Institute of Vojvodina

Publisher: Playground produkcija, Novi Sad

For the publisher: Sarita Matijević

ISBN 978-86-87011-01-4

Published in: 2009

Volume1: reader

Volume 2: DVD-ROM

Editorial board: Branka Ćurčić, Sarita Matijević, Zoran Pantelić, Želimir Žilnik

Essays written by: Branislav Dimitrijević, Marina Gržinić, Pavle Levi, Jurij Meden,  
Dominika Prejdová, Branka Ćurčić

Translation: Nebojša Pajić, Tijana Arsić

Proof-reading (texts in English language): Nora Hoppe, Vladica Rakić Van der Bergh

Proof-reading (texts in Serbian language): Branka Ćurčić, Sarita Matijević

Digital processing of material: Vuk Vukmirović, Marko Cvejić, Orfeas Skutelis

Visual layout: Ninja Boy Creations and kuda.org

Coding: Damir Jakobac

Print of the book: Daniel print, Novi Sad

Print of the DVD: Pink production, Belgrade

Print run: 1000

Language: Serbian and English

DVD-ROM contains research essays, information about complete filmography and material (press clipping, photographs and film excerpts) from the personal Želimir Žilnik's archive. We would like to thank Bora Ćosić for the permission to digitalize and publish special issue No 3 of magazine ROK, dedicated to Žilnik's movie *Early Works*.

Publishing of this edition has exclusively educational and non-commercial purpose and it is dedicated to future researches and elaboration of themes presented within the edition.

DVD-ROM is compatible with Linux, Mac OS and Windows computer platforms.

The project „For an Idea – Against the Status Quo, Analysis and Systematization of Želimir Žilnik's Artistic Work“ is part of two ongoing research processes: „The

Continuous Arts Class“ of kuda.org, which deals with the analysis of artistic practices of neoavantgarde movement in Novi Sad since 2005, and a regional project „Political Practices of (post-) Yugoslav Art“ where kuda.org is participating in, together with partners: WHW from Zagreb, Prelom Collective from Belgrade and SCCA/pro.ba from Sarajevo.

Precursory event to realization of the project was denoting of 40. years of the first public appearance of Želimir Žilnik, at the Belgrade documentary and short film festival in 1967, which took place in March 2007. Program of that time (exhibition, public debate and screening of documentaries) was realized in cooperation with art critic Stevan Vuković and Student Cultural Center Belgrade.

Web site: [www.zelimirzilnik.com](http://www.zelimirzilnik.com)

Project is supported by:

Ministry of Culture of Province Vojvodina

European Cultural Foundation

Swiss Cultural Program Serbia – Pro Helvetia Belgrade

Ministry of Culture of Republic Serbia

New Media Center\_kuda.org

Braće Mogin 2, PO BOX 22

21113 Novi Sad, Serbia

tel/fax: +381 (0)21 512227

e-mail: [office@kuda.org](mailto:office@kuda.org)

<http://kuda.org>

Playground produkcija

Njegoševa 16/17

21000 Novi Sad, Serbia

tel/fax: +381 (0)21 427703

tel: +381 (0)61 1619147

e-mail: [playground@sbb.rs](mailto:playground@sbb.rs)

[www.playground-produkcija.com](http://www.playground-produkcija.com)

Cultural Institute of Vojvodina

Vojvode Putnika 2

21000 Novi Sad, Serbia

tel/faks: +381 (0)21 4754 128, 4754 148

[www.kultura-vojvodina.org.yu](http://www.kultura-vojvodina.org.yu)

# intro

Branka Ćurčić, kuda.org

*“... the phenomenon of Žilnik, his cinema, his cultural importance and his moral and political activism has not just come about of its own accord in just any society but is in itself an expression of a new social trend that has been articulated on the ruins of an idea of a society realised in an era of industrial modernism, on the other side of the border dividing socialism and democratic capitalism. And thus, Žilnik is approached not from the perspective of post-socialism but from the perspective of a post “social status” as such...”*

*“... Žilnik has displayed an outstanding artistic, moral and political continuity within his own historical context. This represents a constancy which cannot be reduced to some hackneyed catchphrase like ‘the style reflects the man himself’; it is a constancy that has managed to effortlessly bridge dissolutions of epochal size: the crisis shaped by Yugoslav socialism and its final collapse, i.e. the epochal collapse of communism 1989/90; Yugoslav war horrors, Serbian transitional chaos, the contradictions of European integration, etc. In short, his achievements mark a continuity quite obviously out of proportion with their time, i.e. with events that have marked time in an epochal manner. And yet, Žilnik cannot be canonised. We cannot place him, for example, in the history of Yugoslav or Serbian cinema, or in the heroic history of dissent under Yugoslav communism, or amongst the great figures of the national democratic revolution, or amongst creators whose homeland is indebted to them, or amongst the prophets of a new Europe... And yet we also cannot place him within the phalanges of the critics and saboteurs. Žilnik has always been either more or less than that, to put it shortly - not*

*reducible to given parameters. That is why he is not a man of continuity but a man-continuity...”*<sup>1</sup>

*“For an Idea – Against the Status Quo: An Analysis and Systematisation of Želimir Žilnik’s Artistic Work”* seeks to motivate future research projects on the relationship between Žilnik’s artistic engagement and the political and social environment of his work, dating from its inception in 1967 until now. The material that has been provided here is a starting point for the further analysis, evaluation and systematisation of Žilnik’s cinematic work. The foundation of this material is a series of essays written by contemporary film theoreticians and art critics, as well as some rare excerpts from Žilnik’s personal archives. The “peripheral” activity of compiling and sorting newspaper clippings on his films and activist activities, video and photographic material documenting his working methods and rare archive material made it possible for us to explore the “relationship” of institutions, public opinion of political and cultural establishments and Žilnik’s work (and wider) from the moment of its conception onward. Although incomplete, but still being compiled and published in one place, this material makes it possible to examine the manifold meaning, context and reading of Žilnik’s filmography even today. The project has assembled, ordered and interpreted a vast amount of documentation on the contexts of reception and influence that Želimir Žilnik’s works have had in different times and in environments from Novi Sad and Vojvodina to other places where his work had significant reception. Inviting new interpretations, it seeks to function as an instructive programme the contents of which derive from diverse sources of Yugoslav and European cultural and academic archives. “For an Idea – Against the Status Quo” is a preamble, a proposition for the creation for a future interpretation of Želimir Žilnik’s cinema in a broader variety of contexts.

Contributors in this edition have led to new interpretations of Želimir Žilnik’s work through their multi-faceted theses. The essays provided, not

exclusively from the field of film theory, encompass a wide spectrum of interpretation of this prolific cinema, offering modern criticism of ethno-nationalism and neoliberal capitalism, geo-political and sociological analyses of the European Union, marginalised social subjects (the homo sacer), re-examinations of Marxist theories, discussions of the role and effects of ideology, references to postcolonial studies, etc. The multi-faceted nature of such an analytical opus corresponds to the complexity of Žilnik's cinematic career and to his functions as an activist, humanist and ultra-antinationalistic figure.

In his essay “**Cine-Commune, or Filmmaking as Direct Socio-Political Intervention**”<sup>2</sup>, film theoretician **Pavle Levi** speaks of Želimir Žilnik as a filmmaker who has reached the zenith of a social and politically engaged cinema in former Yugoslavia and beyond. According to Levi, there is probably no other filmmaker who has examined the dynamics of post-war European politics, economy and culture with more rigour and perseverance than him. In this, just as in the majority of other essays, an important section has been dedicated to Žilnik's steadfast commitment in politicising the oppressed and the ostracised as part of his Marxist intellectual heritage, to his steadfast commitment in criticising globalisation, ethno-nationalism, neoliberalism and the free market. It is interesting to point out that this essay is, apart from being signed by Pavle Levi, also signed by Želimir Žilnik himself, seeing as he provided many frank and unequivocal statements regarding his own work.

In his essay “**Behind Scepticism Lies the Fire of a Revolutionary!** (Part One: Želimir Žilnik and ‘The Existence of a Possibility’)”, art critic Branislav Dimitrijević sees Želimir Žilnik as a figure outside of the conventional ideological dichotomy of political opportunism and “dissident” political and artistic activism, especially back in the times of former Yugoslavia. According to this author, Žilnik assumed the much underestimated position

of a leftist dissident in a socialist country. His creative work is seen as a combination of ironic criticism and eager atavism – he is the “anti-dissident dissident”. If we observe Žilnik's films from the perspective of an attempt to re-evaluate the complexity of the Marxist discourse, Dimitrijević pays special attention to the issue of the socially marginalized – the contradictory “lumpenproletariat”. The author sees one of the “legacies” of Žilnik's practices as an ability to provoke a “shift in established points of view” – beyond the obvious dichotomy (“official” vs. “dissident”), in order to point out a certain antithesis in the materialistic practices that they can be juxtaposed against.

“Shifting to the present” is explored by theoretician **Marina Gržinić** in her essay “**Former Yugoslavian Avant-garde Film Production and Žilnik's Early Works Seen in Relation to Biopolitics and Necropolitics**”. Gržinić speaks of two “interconnected shifts”. One deals with life and politics under the communist regime, not seen as a dark side of neoliberal capitalism, but on the contrary: the neoliberal capitalist system is represented as a dark side of communism. The other shift regards the shift from biopolitics to necropolitics which is currently taking place under neoliberal capitalism and in the world in general – necropolitics is seen here as the multi-faceted symptom of a phenomenon where the “surplus of capital value is based on and capitalized on the perspective of death (worlds)”, as well as a symptom and re-articulation of the modern “turbo-fascist processes” in the region that emerged following the disintegration of Yugoslavia.

Press clippings connected to Želimir Žilnik's works are given a wider context in this publication, which also contains a number of statements and interviews with Žilnik, revealing the sheer number of his public and verbal appearances (see introductory text on the press clippings). The fact that several identical statements made by Žilnik appear both in Pavle Levi's essays, as well as in film critic Dominika Prejdova's texts, in no way



points to any shortcoming on authors' part but only evinces the authenticity of the texts, as well as the significance of creating a wider framework to explore Žilnik's cinema. In "**Socially Engaged Cinema According to Želimir Žilnik**", **Dominika Prejdová** borrows a number of Žilnik's statements to form the basis for her essay, in which she discusses the consistency, continuity and multi-faceted political aspects of his films. Here the author's criticism is not seen as inherent but as constructive – as a critical "enrichment" of the given discourse. The almost intimate tone of this essay is also present in the interview Prejdová conducts with Žilnik, entitled "**People from the Fringes of Society are the *Spiritus Movens* of life in the Balkans**". Through a "first-hand" perspective, the interview conveys Žilnik's intimate disclosures on the influences on his work and a certain portion of self-criticism and offers insights into his docu-drama style and the relationship between "the destiny of the individual" and the society in his films.

Slovenian film critic **Jurij Meden**'s essay, "**Želimir Žilnik's *Kenedi Trilogy: Solidarity Outside the Walls of Fortress Europe***" examines both the complexity of Žilnik's "economy of expression" in his films depicting the brutal expulsion of Roma from the EU and the paradoxical concept of "European identity" which is significantly determined by its economic parameters. Meden draws attention to the fact that Žilnik's artistic expression develops organically from the specific subject it tackles - the minimal (almost "cheap"), raw form he adopts to embrace "social relevance, political indignation, representational complexity and verbal excess" in his trilogy - differing significantly from the "bourgeois", affable stylistic approaches prevailing in contemporary Balkan cinema.

In my own essay, "**Paradigm of the Fragility of the Workers' Issue in (post-) Socialist Yugoslavia**" I explore the wider context in Žilnik's most recent film, "Elementary School of Capitalism", on the workers'

protests in the "Šinvoz" and "BEK" factories in Zrenjanin, with a focus on his function as a filmmaker and as a social activist, with the aim of paving the way for a broader contextualisation and assessment of his work in the future. I have sought here to draw a parallel between the contradictions inherent in the foundations of the Yugoslav notion of socialist self-management (leaving enough room for potential divergences) and the protests of workers today in Serbia in the process of privatisation. Žilnik's commitment in pursuing the events of the workers' struggle in Zrenjanin has led to a string of developments: to start with - an instructive documentary film made by Žilnik himself, offering workers material for future discussions, operations and strategies; followed by three television instalments made by a group young journalists from Novi Sad, also on the Zrenjanin workers' predicament; and, at present. Žilnik is working intensively on a third phase - documenting the final scenes of a new work based on his experiences in filming a documentary on the "Zrenjanin case". This work will amplify Žilnik's original documentary by offering extensive cross-generational discussions on the positions of workers in Serbia in different time periods.

A remarkable feature of this publication on Želimir Žilnik's work is the inclusion of issue No. 3 from 1969 edition of **ROK** magazine on literature, art and aesthetic studies of reality, all of which have been digitalised and re-published for this purpose. At the time the magazine's editor-in-chief (and board director) was the distinguished Yugoslav and contemporary author **Bora Ćosić**. In many of its issues, ROK magazine appealed to a number of the leading names from the intellectual and literary scenes of former Yugoslavia to seek "new forms of awareness that would be multidimensional, enlightening and liberating in nature", rejecting the aesthetic and political norms prevailing in Yugoslav society. ROK's third issue magazine was entirely dedicated to Žilnik's film *Early Works*. It comprised the script of the final version of the film, numerous conflicting

news articles on the film, official court documentation on the banning of the film, Žilnik's closing statement at the trial, the subsequent court decision on lifting the ban and a plethora of official documentation on the cinema in Vojvodina and Yugoslavia in late 1960s, as well as contributions written by Tomaž Šalamun, Bogdan Tirnanić, Marjan Rožanc, Rastko Močnik, Taras Kermauner and Branko Vučićević on Early Works.

Another special feature in this publication is the heretofore inedited video recordings and photo documentation from the only theatre play "**The Gastarbeiter Opera**" that Želimir Žilnik directed and created in collaboration with the multi-talented artist, musician and conceptual artist Peđa Vranešević from Novi Sad. The "The Gastarbeiter Opera" was the first work written upon Žilnik's return to Yugoslavia from Germany in 1977 and was performed on the "Third Stage" of the Serbian National Theatre in Novi Sad. As cited in the press clipping documentation about this work, "The Gastarbeiter Opera... combines the features of the new theatre trends (at the time), the dark bitter charm of the music-hall and the irony of Brechtian criticism" to reflect the "proletarian mentality in the capitalist labour environment of a West German metropolis". Although "The Gastarbeiter Opera" had been widely discussed in Germany at the time, it was important for the Yugoslav people to have access to it, because it commented on the issues and symptoms of (un)employment in a socialist environment. Although this particular work is, formally speaking, unusual within the context of Želimir Žilnik's oeuvre, it does in any case adhere, to a considerable extent, to the topics and issues tackled in many of his films.

On a final note: the title of our project "*For an Idea – Against the Status Quo*" was taken from an article appearing in the ROK magazine, providing mosaic of conflicting viewpoints, offering the reader a spectrum of the reactions caused by the premiere of Early Works in Yugoslavia. The

article says that "with determination and artistic rigour the film exposes the grotesque realities of provincial mire, illiteracy, primitivism, political arbitrariness, acute inequalities, the ineffectualness of student movements and above all the squalor and self-alienation of the working class - i.e. all the reality that is not only historically possible to overcome, but is ... successfully conserved in the intractable collusion of the ideological and the oppressive". And this is the central motif that runs through the many facets of Želimir Žilnik's cinema.

- 1 Boris Buden, excerpt from e-mail correspondence with Branka Ćurčić, November 2008.
- 2 This essay is published here in Serbian translation only: original English version will appear in "Ethnicity in Today's Europe", Roland Hsu (ed.), to be published by Stanford University Press, later in 2009.

behind scepticism lies the  
fire of a revolutionary!<sup>1</sup>

(part one: želimir žilnik  
and the "existence of  
possibility")!

Branislav Dimitrijević

*"My dialectic method is not only different from the Hegelian, but is its direct opposite. According to Hegel, the life-process of the human brain, i.e., the process of thinking, which, under the name of 'the Idea,' he even transforms into an independent subject, is the demiurgos of the real world, and the real world is only the external, phenomenal form of 'the Idea'. In my opinion, on the contrary, the ideal is nothing else than the material world reflected by the human mind, and translated into forms of thought."*

Karl Marx<sup>2</sup>

The routine cultural logic, in which the work of many artists who worked in socialist Yugoslavia was often presented, follows a simple formula: there was the official ideological mantra which created dogmatic, opportunistic culture; and, there was the rebellious opposition to this cultural numbness, displayed in form of the "dissident" political and artistic action. Both positions are mostly presented as seamless and without any internal contradictions: on the one hand we had political opportunism, hunger for power, ideological servitude, cultural uniformity, etc, whereas on the other there is a *man* (the dissident figure is almost always male) who suffers in such circumstances, a man who relentlessly achieves a creative

distance from these circumstances, but a man who is a public figure and not some clandestine renegade.

Some of the most "official" cultural products of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY) were insisting on "artistic autonomy" and on creating a certain political and aesthetic distance from the direct visibility of ideology, and the example of Yugoslav modernist art, especially the flourishing trend of abstract painting and sculpture in the 1960s and 1970s. On the other hand, some artists who were identified as "dissident" were an integral part of the SFRY cultural policy. Their projects were, in one way or the other, financed through official channels (as there were no other channels through which ambitious cultural projects could be produced), so that it was these projects that represented SFRY internationally as an open and free-thinking country, etc.

Želimir Žilnik had a very unique position within this ideological dichotomy. This filmmaker represented a highly unappreciated position of the leftist dissenter in a socialist country. Originally a young Communist party activist and a student of law, Žilnik became familiar with the documentary films of Jean Rouch and Chris Marker which made a strong impact on him when he began, as an amateur filmmaker, the process of a political and aesthetical re-invention of the notions of the avant-garde and realism, as well as of the re-interpretation of classic Marxist teaching. This process was important for the Yugoslav and particularly Serbian cinematography of the 1960s and early 1970s (with directors like Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović and screenwriters like Branko Vučićević and Bora Ćosić, to name but the most influential), but Žilnik took a unique and unheard-of position<sup>3</sup>, which could have been interpreted as divergent from the dark-realist style of the "Black Wave" (with the exception of Dušan Makavejev who was one of the major influences on Žilnik). Žilnik's position had a spirit of activism, of interventionism, of severing

ties with formal conventions of “professional” cinematography, and of the unambiguously leftist political attitudes combining ironic criticism with enthusiastic activism. His position could not be defined by simple dichotomies and ideological simplifications and ultimately was to follow the Gramscian “state of mind”: *the pessimism of the intellect, the optimism of the will*.

It is with regard to the issues of self-criticism, anti-dissident dissidence, of personal vs. public domains, of the appearance of radical leftist political thought in Yugoslav socialism, etc., that I wish to contribute to a better appreciation of Želimir Žilnik's work. This may look like an attempt to play down many other aspects of his cinematography, aspects that have been discussed at great length in the existing critical accounts of his work. Most of these accounts focus on the two most salient perspectives of his work. The first one is the aspect of formal innovation and experimentation which puts this author amongst the ranks of the leading cinematographic authors-innovators of the 1960s and 1970s, such as Godard, Warhol, Makavejev or Fassbinder. The main features of Žilnik's style are a fictional documentarism or documentarist fictionalism, work with non-professional actors, the direct relation of the protagonists to the camera-eye, a lack of distinction between the “acted” and “spontaneous”, etc. The other perspective from which Žilnik's films have been discussed is their inherent strained relations with the dominant ideologies. Most of the accounts are concerned with the issue of the censoring of his films in SFRY, the discourses with which he was attacked and the discourses he adopted in his defence. In this line of argumentation Žilnik occupies the same niche as the other directors of the Yugoslav “Black Wave”. From this perspective, his films were viewed as a staggering gesture of ideological defiance; remarkable in form and content despite rigid political circumstances. It is noteworthy that the censorship imposed on these films (the so-called “bunkerisation”) was a result of the initial readiness of producers to enter

into risky ventures with state funding, as, needless to say, all the films made in this “heroic” phase of Yugoslav cinematography were funded by the state.

The story of Žilnik is a story of an attempt to re-invent the complexity of Marxist discourse which was promoted as a blueprint for the building of the socialist reign. There is one emblematic scene in Žilnik's best known film, *Early Works*, awarded the Golden Bear the Berlin Festival in 1969. In the manner characteristic of this film, quotations from Marx and Engels (especially early Marx) were juxtaposed with some conflicting imagery giving new resonance to the thoughts by the “classics” of Marxism. The famous adoption of Hegelian dialectics and the dismissal of Hegel's idealism were epitomized by Marx in the well-known quotation: “The mystification which dialectics suffers in Hegel's hands, by no means prevents him from being the first to present its general form of working in a comprehensive and conscious manner. With him it is standing on its head. It must be turned right side up again, if you want to discover the rational kernel within the mystical shell.”<sup>4</sup> In Žilnik's film a group of young revolutionaries, facing an unsuccessful attempt to spread their ideas among the peasants in Vojvodina, are engaged in a fragmented discussion in which one character quotes the metaphor of turning Hegel's head upside down whilst the camera is actually rotating upside down and Žilnik's protagonists are trying to stand on their heads. This creates a wonderful visual and ideological paradox. Whilst our perspective is turned upside down, the protagonists trying to stand on their heads seem upright until they fall down and assume a position which the camera observes as upside down. Ideological or theoretical positions depend, therefore, on the perspective of the “reader”. The role of the camera is not only to reflect a certain “reality” but to make us aware of the “reality” of our own perspective. This juggling, which is at the core of Žilnik's articulation, both as a cinema director and as an ideologist (as he was the only director

in that period of uncertainty who would accept the role of “ideologist”), is a manifestation of the need to create a paradox in order to approach “reality” from a new position.

Among its various meanings, a paradox can be defined as an apparently true statement, or group of statements, that leads to a contradiction or a situation which defies intuition; or it can be an apparent contradiction that actually expresses a non-dual truth. In the notion of the paradox there is an effective means to deconstruct not only any static argument, but also an exercise in which there is no simple refutation of one of the relevant points of view, but a synthesis or combination of the opposing assertions. Here we have a clear need to exercise a certain paradox in order to discuss the quintessential Marxist notion of dialectical materialism.

If the afore-mentioned scene from *Early Works* is some kind of a graph of Žilnik’s political and aesthetical *Weltanschauung*, his defence in court in 1969, when his film was accused of being a fierce attack on “social and political ethics”, a few weeks before its international premiere at the Berlin Film Festival, was illustrative of his rebuttal of all the arguments made against him. His defence was formulated in six points which dismissed the allegations made by the prosecutor by reminding him that what had been featured in the film was clearly in line with the official policy which by that time had already reacted against many occurrences which were criticised in the film. These included the Soviet intervention in Czechoslovakia, the unequal treatment of the Albanian minority in SFRY, the policy of collectivisation, widespread unemployment, etc. By quoting Marx, through the mouths of the protagonists in their artificial (paradoxical?) conversations, Žilnik reflected the demands of the student movements of the time, which in a socialist country had a strong paradoxical nature. In his defence in court Žilnik concluded: “All resistance movements in the world, regardless of their success, are

inspired by the ideas of the 'classics of Marxism'. This fact speaks in favour of the vitality of these ideas. It is impossible to reserve the ideas of the classics only for some official forces. This film shows that these ideas may inspire tendencies which in their concrete touch with reality show dilettantism and inadequacy, pointing to the perennial incongruity of thoughts and actions.”<sup>5</sup>

What was actually difficult to accept by many in Žilnik’s film were the sliding shifts in perspective. Both the official party apparatchiks and many local film critics tried to singularize a certain “objective” perspective which gives meaning to the actions and the thoughts of protagonists in this film. This “objective” perspective may actually be another word for the *idea*, the governing principle of the idealist theory that Marx urged to put back on its feet. The cause of the tragicomical failure of Žilnik’s protagonists in this film is to be found in their idealism when they started their impossible mission of “educating” the peasants. When they face the “material world” manifested in the concrete situations that they found themselves in, certain basic principles of Marxist thinking are not contradicted but challenged in accordance to the very same principles. Žilnik’s experimental attitude was an attempt to go beyond simple contradiction usually manifested in the dichotomy between what was “official” and what was “dissident”. It was also manifested in accordance with the “materialist dialectics” (to use this inverted term as it was originally used by Engels and which seems more appropriate than the term “dialectic materialism” perverted into Stalinism) to locate certain opposites in material practices through which they may be put in motion instead of being stuck in their idealist contradiction.

Žilnik’s film is therefore not a critique of socialist reality (as was often interpreted by both his enemies and his supporters), but a critical enrichment of the socialist discourse. Yet this position was difficult to

sustain as neither official nor dissident logic was prepared to understand or accept this. This is also the reason why Žilnik still remains the most marginalized of all the authors of the so called “Black wave” in Yugoslavia, and it also the reason why, when the shift of ideology was made apparent in the 1980s and fully manifested in the 1990s, this author remained ostracised by the local cultural establishment.

What is important for this line of argumentation is to clarify this method of turning ideology back to its material practice (similar to what Althusser did in his philosophy in the same period). Among the many telling anecdotes for which Žilnik is well known, there is one evoking his discussion with Ivo Vejvoda, one of the leading Yugoslav diplomats and communist intellectuals expressing official lines affecting cultural policy. As Žilnik recently concluded, the biggest difference between the official ideology under socialism and the official ideology now is in the fact that, whilst today it is impossible to intellectually argue a certain artistic case, back then it was usual to have substantial arguments with main ideologists in charge of cultural decision-making. Vejvoda made a remark to Žilnik that it was unfortunate that his films focused so much on the lumpenproleteriat, as it was well known that the “lumpenproleteriat was a regressive force without class consciousness”. This was a very important remark as it stems from a reasonable criticism through which Žilnik may be accused for creating a negative image of a society declaratively based on the class consciousness of the working class. But let us explore this aspect of his work, as apparently in all Žilnik’s early documentary films the protagonists are characters that may be typified as belonging to the lumpemproletariat: the unemployed in *Nezaposleni ljudi* (1968), the street kids in *Pioniri maleni mi smo vojska prava* (1968), the homeless in *Black Film* (1972), etc. Later, after the downfall of communism, Žilnik focused on unemployed refugees, smugglers, prostitutes, petty-thieves or vagabonds in films like *Oldtimer* (1989), *Marble Ass* (1995), *Wanderlust*

(1999), *The Fortress Europe* (2001), *Kennedy Goes Back Home* (2003), *Europe Next Door* (2005), etc.

The lumpenproletariat were an unwanted surplus of socialism. Yet, as it was proven later, they had become a very important political force which was used during the processes leading to the demise of Yugoslavia in the late 1980s, and especially during the wars of the 1990s. Marx callously described this social group as “this scum of the depraved elements of all classes ... decayed roués, vagabonds, discharged soldiers, discharged jailbirds, escaped galley slaves, swindlers, mountebanks, pickpockets, tricksters, gamblers, brothel keepers, tinkers, beggars, the dangerous class, the social scum, that passively rotting mass thrown off by the lowest layers of the old society.”<sup>6</sup> In *The Eighteenth Brumaire*, Marx describes the *lumpenproletariat* as a ‘class fraction’ that constituted the political power base for Louis Bonaparte of France in 1848. In this sense, Marx argued that Bonaparte was able to place himself above the two main classes, the proletariat and the bourgeoisie, by resorting to the ‘lumpenproletariat’ as an apparently independent base of power, while in fact advancing the material interests of the bourgeoisie. The same was repeated during the collapse of Yugoslavia and the insurgence of Slobodan Milosevic and his clique against other nations of the former Yugoslavia.

Instead of hiding the representatives of this “underclass” in socialism when they were not given any structural role, Žilnik offered them roles in his films. He intended to communicate with these people, in order not only to make them visible, but also to confirm their significant part in constructing the sense of reality. Also, he wanted to question his own ironical attitudes. This was done first by observing their “material practices” (in the earliest films), then by contradicting their status with the inability of official ideology to integrate them in society (as in one of his crucial films, *Black Film*) and later, in his TV films from the 1980s, to literally

employ them as his actors. Žilnik refused to use professional actors, and by this refusal he actually symbolized his non-participation in the cultural establishment which definitely gravitated towards theatres as show-cases of verbal culture of “mild dissidence” in socialism. Even in his major films he preferred to collaborate with beginners and with intellectuals on the margins just like himself, notably with Branko Vučićević who was never part of any academic establishment yet the influential scriptwriter and the “master mind” behind some of the crucial films produced in Serbia in the late 1960s and 1970s.<sup>7</sup>

If we depart from Marx’s observation, and from a general colloquial use of the term, the term lumpenproletariat carries an entirely negative connotation. Here we have an image of some social residue which is put in motion only for the purposes of serving and reinforcing regressive politics such as fascism or any contemporary form of populism and fundamentalism. Leon Trotsky elaborated this view, rightly perceiving the lumpenproletariat as especially vulnerable to reactionary thought. In his collection of essays “Fascism: What It Is and How to Fight It”, he describes Mussolini’s capture of power: “Through the fascist agency, capitalism sets in motion the masses of the crazed petty bourgeoisie and the bands of declassed and demoralized lumpenproletariat -- all the countless human beings whom finance capital itself has brought to desperation and frenzy.”<sup>8</sup>

Žilnik’s mission was to come up with a certain re-definition as well as a re-invention of the role of this underclass. We may speculate that he was motivated by his own life story, as an orphan born in a concentration camp, and someone who thus did not belong to any inherited class identity. Yet, Žilnik did not limit his approach to a certain humanistic empathy toward the underprivileged but explored the unpredictability of the political and the social role of this group. There is no sentimentalism in his approach

yet there is an understanding for a certain *creativity-from-below* (as opposed from *modernisation-from-above* which was the tendency of the cultural policy) which Žilnik observes and later incorporates in his films, especially in those made for TV in the 1980s.

Maybe the most important social and political aspect of Žilnik’s films is their timeliness in observing and reacting to social and political trends. A thorough demystifier of cinematographic rules and procedures – always working on minimal budget which allowed him perhaps the biggest independence in comparison to any other prolific professional filmmaker in Yugoslavia, Žilnik was able to produce films hastily yet concentrate on a specific issue of a specific moment. By doing this, he inaugurated these issues as crucial symptoms of contemporary ideology and its effects on larger political destiny of the society. His documentary *Lipanjaska gibanja* (1968) on the students’ protests in Belgrade in 1968, was the first case of this “timeliness” built on a lack of historical distance yet providing not only a significant document for any future understanding of this protest, but also a form of prediction of the future resonance of a certain event. Žilnik has always managed to point to a blind spot of ideology, or to some highly controversial symptom of the impotence of an ideology appearing as operating in accordance to its declared principles. *Early works* is an important manifesto of this approach, but also many other later films exposed problematic symptoms often before they became fully decisive for social relations. After the widely discussed political backlash against the so called “Black Wave” in Yugoslav cinematography, when he found himself fully isolated and unable to produce any new project, Žilnik moved to Germany in the mid 1970s where he managed to produce a series of very low-budget projects.

His production in Germany was not characterized by the exploitation of his socialist experience (as it happened with many dissident writers and artists who left their countries of origin) but by shifting his interest to

analyzing relations between the ideological discourse and social practice in liberal capitalism. His first film made in Germany, the documentary *Öffentliche Hinrichtung* (1975), remains the only documentary film banned in Germany immediately after its completion.<sup>9</sup> The film was about a group of South-American left-wing terrorists who were shot dead in front of TV cameras after robbing a bank. The film discloses this case of a public execution about which the media was apparently informed in advance and hence prepared to broadcast. Žilnik sensed that “free media” played the crucial role in creating the anti-terrorist hysteria that still shapes the ideological discourse of liberal democracies.

Furthermore, when talking about the timeliness and far-sightedness of his films, we may interpret his work for TV in the 1980s as films announcing the process of economic and ideological transition. (It was then that he found support among TV commissioning editors for his projects which were impossible to produce otherwise). His TV serial *Vruce plate* (1987), for instance, explores the tactics of the underprivileged to accustom themselves to new forms of market economy. Again, his heroes are on the social margin yet active in finding their creative and entrepreneurial potential. His heroes are people with some potentially “profitable” features or skills, like the man who swallows and digests metal and glass, strippers performing in village pubs, their shady provincial managers or uneducated labourers learning to sell whatever brings them any income. Again the image of society is challenged and the new ideological currents announced. In 1988 he produced a TV film *Bruklin - Gusinje*, a story which dealt with Serbian-Albanian relations over which a social and political lid had been placed for decades, instigating miscommunication and alienation which in later years proved prophetic.

The most striking example which combines Žilnik’s manner of work and his need to intervene within a political symptom, which has not been fully

articulated yet (and the consequences of which are to become decisive), is his film *Old-timer* (1989), produced for Slovenian television. In this film, an aging rocker who plays hardcore and heavy-metal music on a local radio station, after having been sacked decides to move “south”. On his way, he learns about current protests in Novi Sad against the “party bureaucrats” (a.k.a. “yoghurt revolution”). These were the events that brought Milošević to power and were organized by his own fraction in the Serbian Communist Party in his confrontation with the other fraction, and not as some spontaneous revolt, as it was presented by the media he already controlled. It is a film about the ideological confusion which enabled Milošević to seize power and about the inability to discern new political events from old dichotomies of what was official and what was non-conformist, of what were static and dogmatic structures of power, as opposed to an idea of a progressive rebellion against it. Žilnik detected a form of politics in which the notion of revolution was not in the domain of freedom but a form of a state-organized in-house coup. What was understood as normative ideology with its dichotomies was turned upside down. Now the underprivileged became a dangerous force for the implementation of a new type of fascism, and the main protagonist of this film, unaware of this new ideological current like many others, displays a state of utter confusion, characteristic of an “aging” non-conformist raised on the ideology of protesting but embedded in different forms of political goals. He observes these protests and participates in them to a certain degree, but he cannot decipher them adequately. He can neither find his place in any of this, nor is he able to locate his own social and intellectual position in the new social dichotomies.

What has been challenging in Žilnik’s work in general (and this is particularly so considering his focus on the social strata that was once identified as lumpenproletariat) is the exploration of “bare life” which seems to anticipate what would become the focus of the influential



theories of Giorgio Agamben. In his *Coming Community*, Agamben writes: “If human beings were or had to be this or that substance, this or that destiny, no ethical experience would be possible... This does not mean, however, that humans are not, and do not have to be, something, that they are simply consigned to nothingness and therefore can freely decide whether to be or not to be, to adopt or not to adopt this or that destiny (nihilism and decisionism coincide at this point). There is in effect something that humans are and have to be, but this is not an essence nor properly a thing: *It is the simple fact of one's own existence as possibility or potentiality*”...<sup>10</sup> This quotation alone demonstrates how conspicuously the discourse of Agamben's philosophy is present in Žilnik's work. His films are about existence as potential, and his own position is a work in progress in this direction.

Žilnik has always been an engaged essayist but never a pamphletist. He has never marked his own position as heroic in any sense. He has never positioned himself above the failure of the society and dominant ideologies to either improve the subject or to discipline the subject. His films, therefore, do not provide some righteous point of view but explore his own beliefs and assumptions in the most critical way. One of his most outstanding films is a short documentary from 1971 entitled *Black Film*. The camera follows Žilnik who, in the middle of the night in the town of Novi Sad, comes across a group of homeless “lumpenproletariat” and offers them the possibility of staying in his two-bedroom flat until he finds some solution how to help them. By exploring the topic of homelessness, Žilnik takes a critical position in relation to the official socialist discourse that prescribed social equality, ignoring the fact that the country was unable to solve the problem of poverty and homelessness (which officially “did not exist” in SFRY). He presents himself as someone whose task and conviction is to intervene, and to intervene not on the level of declaration (as was typical for the dissident position) but to intervene with concrete

action, taken by someone who intends to amend the system, and not to remain a dissident who is fully outside the system.

The scene that follows was shot in the filmmaker's two-bedroom apartment where he brings the homeless and wakes up his wife and a little daughter in order to make room for five men whom he invited to stay. The same logic of spontaneous and participatory documentarism of this film applies both to the public and the private sphere. The filmmaker's wife, not prepared for her husband's sudden “humanitarian deed”, is forced to cope with a very unpleasant invasion of her privacy over the following few days while the homeless live in her flat. Meanwhile, Žilnik, with the help of his crew, tries to find a permanent solution for his guests, but without any success. All his attempts end in failure, and after a few days he is forced to announce to his protégés that he is to kick them out, back into the street. (There is a biographical appendix to this story, namely, the Žilniks allegedly divorced soon after this episode...)

*Black Film* shows how fragile any position of humanistic empathy is. Žilnik even caricaturises his own approach by openly suggesting that his action to help the homeless is carried out just for the purposes of shooting the film. His activity is narrowed down to interviewing people on the street for their opinion on the subject which results in no solution. Also, he opens up one much less discussed topic of the relation between a certain public goal and a certain personal or intimate concern. This film is therefore not just about some social failure but also about a failure in intimate life. It also stresses the dualism of relationships of someone who is engaged in the social arena but also intends to keep the coherence of family life and marriage. By bringing the social issue literally to his private home he intervenes in both domains and in both domains he faces failure. The formal dualism of the social and the personal is to be overcome in this attempt, but the mode of overcoming this dualism is

to be found in the failure in both domains and not in some successful utopian synthesis. The dialectic method looks for the transcendence or fusion of the opposites, and here a sense of failure is a binding factor which provides justification for rejecting both alternatives as false and/or helps clarify a real but somewhat veiled integral relationship between opposites that are normally understood as something to be kept apart and distinct. *Žene dolaze*, the film that immediately followed *Black Film* is further proof that Žilnik's method has been characterised by the timeliness of his "cinematographic interventions in social and intimate fields" (if his approach can be generalised as such). *Žene dolaze* (1972) is a film about women labourers who go off to work in Western Europe, leaving their husbands and families behind. In 1999 Žilnik made *Cosmogirls*, a unique film in the history of Yugoslav cinematography, a documentary which dealt solely with the social and intimate issues of women of different classes and ethnic backgrounds. As each new film stands in a dialectical relationship to the previous one, the work of Želimir Žilnik can only be assessed by comprehending the entire process and methods of a remarkable artistic investigation into the fully exposed tissues of society.

- 1 The title is taken from a remark made by the renowned film historian and critic Ulrich Gregor in his enthusiastic review of Žilnik's *Early Works* for *Züricher Woche* in 1969. Quoted by Bogdan Tirnanić, *Crni talas*, FCS, Belgrade, 2008, p. 76.
- 2 Karl Marx, *Capital* (Vol. 1), Afterword to the Second German Edition, 1873 (<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/p3.htm>)
- 3 For example: in the most extensive survey of Yugoslav cinematography published in the English language, *Liberated Cinema – The Yugoslav Experience 1945-2001* by Daniel J. Goulding (Indiana University Press, 2002), his name was mentioned only twice and none of his films were discussed.
- 4 Karl Marx, *Capital* (Vol. 1), Afterword to the Second German Edition, 1873 (<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/p3.htm>)

- 5 As quoted in: Bogdan Tirnanić, *Crni talas*, FCS, Belgrade, 2008, p. 73.
- 6 Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, 1852 (<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch05.htm>)
- 7 These films are: *Love Affair; or The Case of the Missing Switchboard Operator* (Dušan Makavejev 1967), *Innocence Unprotected* (Dušan Makavejev, 1968), *Early Works* (Žilnik, 1969), *The Role of My Family in the World Revolution* (Bato Čengić, 1971), *Life of a Shock Force Worker* (Bato Čengić, 1972) and *The Medusa Raft* (1980) directed by Karpo Godina. Karpo Godina began as a cinematographer of *Early Works* and later became one of the most original film directors in Yugoslavia. *The Medusa Raft* is his most important work and this film is related to *Early Works* as it focuses on a group of youngsters travelling through rural areas, but this time this is a group of avant-garde artists spreading their ideas in the 1920s.
- 8 Leon Trotsky, "Fascism: What It Is and How to Fight It", 1944 ([www.marxists.org/archive/trotsky/works/1944/1944-fas.htm](http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1944/1944-fas.htm))
- 9 See: Petar Jončić, *Filmski jezik Želimira Žilnika*, SKC, Beograd, 2002, p. 72
- 10 Giorgio Agamben, *The Coming Community (Theory Out of Bounds)*, University of Minnesota Press, 1993.

**Branislav Dimitrijević** is a Belgrade based curator, lecturer in art history and theory, and writer on contemporary art and culture. He is working on a PhD thesis on "Consumerism and cultural westernization in Socialist Yugoslavia" at the University of Arts in Belgrade.

# ex-yugoslav avant-garde film production and its *early works* seen through biopolitics and necropolitics

Marina Gržinić

My aim in this essay is to find connections between the avant-garde film tradition from the ex-Yugoslav context and the more recent transformations in the political field known as biopolitics. I am particularly interested in *Early Works (Rani radovi, 1969)* a film by Želimir Žilnik. Director Žilnik was born in what used to be known for decades as the Socialist Federative Republic of Yugoslavia. His career is closely connected not only with the leading film trends and generations from the 1960s, but also the key situations such as historic and existential collapse of life and ideals in socialism. No other film director in Serbia has remained committed to the idea of socially provocative and politically engaged filmmaking as persistently and as permanently as Žilnik.

As far as *Early Works* is concerned, there are two issues that I believe are worth consideration. One is the transition from biopolitics to necropolitics that is in process today in the neoliberal global capitalism and the world in general. The other – in relation to this proposed passage – is the life and politics under the old Communist regime not as the obverse, dark side of neoliberal capitalism, but reversely, as the present neoliberal global capitalist system which is the dark side of Communism. This is also my main thesis in this article and it is clearly inscribed in the process of contemporary biopolitics in its transformation toward necropolitics.

Today, at the time of neoliberal global capitalism, “Eastern Europeans” are faced again with what we have already gone through during the time of Communist rule and/or Socialism – necropolitics. Modern western totalitarian procedures are “supported” by ultra modern digital media, technological surveillance and bio-technological data and painfully resemble those from the communist times.

In order to understand the film and its contribution to the contemporary views of the intensification of biopolitics into necropolitics in neoliberal global capitalism, it is necessary to understand it as the symptom and rearticulation of necropolitics ( terms introduced by theoretician Achille Mbembe) as well as the symptom and rearticulation of contemporary “turbo fascist processes” in the post-Yugoslavia region (as analysed by Žarana Papić, late feminist theoretician from Serbia). In “Necropolitics,” (2003), Achille Mbembe discusses two processes: a) the spatial demarcations of the state of exception as the geopolitical demarcation of world zones of expropriation, and b) the more recent mobilisation of the war machine as part of these demarcations. Mbembe argues that it would be better to replace the concept of biopolitics with necropolitics. Biopolitics is a horizon of articulating the politics of life, where life is seen as the zero degree of intervention of each and every politics. But today the capital surplus value is based on and capitalized from the perspective of death (worlds). Also, in the First capitalist societies, the logic is not the maximum of life but only and solely the indispensable minimum and sometimes not even this. It is this “new” logic of the minimum that organizes the contemporary neoliberal global capitalist social body. The minimum that is imposed could be captured through the analysis of all the battles that are going on at the moment in Europe, from the demands to control the processes of precarity, the loss of the social state, social and health security, not to mention the politics of the radically intensified measures of control on the Schengen borders of the entire EU space.

The EU is transformed into one giant concentration camp; the guards are semi private firms, such as Frontex, that operate outside of the EU border, already in the non-Schengen territory. The new proposed fierce measures to control the Schengen borders can be seen as the lines of division that will regulate the process and politics of death, as those who will be stopped at the EU's frontiers are those who have nothing to lose, not even life. The EU's improved and coordinated politics of immigration and possibility to arrange the status of immigrants and of the so-called lumpenproletariat is nothing more than the policy which enables the establishing of a system of elimination, evacuation extermination of all those bodies devoid of life at the Schengen borders to which are denied entrance and thus prevented to live and work within the EU.

In his essay "*Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism*," published in 2006, Subhabrata Bobby Banerjee, referring to Agamben and Mbembe, explains how some contemporary capitalist practices contribute to necropolitics. Necropolitics is connected to the concept of necrocapitalism, i.e. contemporary capitalism, which organizes its forms of organizational accumulation that involve dispossession and subjugation of life to the power of death. The necrocapitalistic capture of the social implies new modes of governmentality that are formed by the norms of corporate rationality and deployed in managing violence, social conflict and the multitudes. No conflict is tolerable that challenges the supreme requirements of capitalist rationalization – economic growth, profit maximization, productivity, efficiency and the like.

Žarana Papić describes the process in the 1990s and at the beginning of 2000 in Serbia, saying, "I am freely labelling this as *Turbo-Fascism*." She continues, "It is, of course, known that Fascism is a historical term; that the history of Nazi Germany is not the same as that of Milošević's Serbia. However, in post-modernist and feminist theory we

speak of 'shifting concepts,' when a new epoch inherits, with certain additions, the concepts belonging to an earlier epoch, such as, e. g. the feminist notion of *shifting patriarchy*. In my view, we should not fear the use of 'big terms' if they *accurately* describe certain political realities. Serbian Fascism had its own concentration camps, its own systematic representation of violence against Others, its own cult of the family and cult of the leader, an explicitly patriarchal structure, a culture of indifference towards the exclusion of the Other, a withdrawal of the society into itself and its own past; empathy was a taboo and so was multiculturalism; its powerful media were acting as proponents of genocide; its ideology was nationalistic; its mentality of *listening* to the word and *obeying* authority was epic. The prefix 'turbo' refers to the specific mixture of politics, culture, 'mental powers' and the pauperisation of life in Serbia: the mixture of rural and urban, pre-modern and post-modern, pop culture and heroines, real and virtual, mystical and 'ordinary,' etc. In this term, despite its apparent naive or innocent appearance, there is still fascism in its proper sense. Like all fascisms, Turbo-Fascism includes and celebrates a pejorative renaming, alienation, and finally removal, of the Others: Croats, Bosnians, and Albanians. Turbo-fascism, in fact, demands and basically relies on this *culture of the normality of fascism* that had been structurally constituted well before all the killings in the wars started."

How can we trace historically these processes in relation to *Early Works* by Žilnik? The film is structured around a series of juxtapositions. The action takes place on the territory of former Yugoslavia, in the period of the students' riots in 1968, and in the general context of state socialism. Three young men and a young woman, Yugoslava, (bearing the name of the state changed into a female personal name!), leave home and move across the country in search of the true revolutionary socialism and of a society that believes in truth. Yugoslava also wants to find out if it is

possible to improve the position of women within this socialist society that would not be simply and solely connected to the strong patriarchal socialist life. She is pressured by the disastrous relationships within her own family, particularly by the pressures that her drunken and despotic father imposes on everybody.

In order to grasp and perpetuate the revolutionary ideas of socialism, the four main characters in the film first try to express their solidarity with the members of the working class. So they engage in all sorts of manual work. Their acts are accompanied by communist revolutionary slogans recited throughout the film, like “Down with the red bourgeoisie!” But the workers do not appreciate these four quasi-revolutionary figures. They are seen as hollow impostors. The three male members of the group are therefore turned over to the police. The police officers punished them by giving them a radical haircut, thus producing a bizarre bodily equivalent of fun and “torture.” The four (possible) revolutionaries move to the countryside with the intention to work on raising the peasants’ revolutionary consciousness. The peasants, however, are not interested in their revolutionary spirit, and beat them up. The four are seen squatting by the wall of a collective farm amidst squalor and dirt, surrounded by ugly and primitive people who engage in vulgar dialogues. They smear dung, mud and dirt all over their torsos and faces, thus engaging in a specifically shitty bodily action.

The socialist regime insisted that the “other” should stay different; it segregated him immediately, if it saw him as authentically different, it encouraged the difference only if it was already part of the segregated difference. Here we come across the analogy of the socialist or communist system that behaves as the main protagonist in a Hollywood movie. This protagonist instead of cleaning the table after an action scene that made a mess on the working table destroys everything in an act popularly known

as “cleansing the terrain.” Today the neoliberal capitalist ideology reacts similarly, “cleans the terrain” against those who are perceived by the same ideology as a non-productive part of the First world matrix.

What is obvious in this film is a process that from today’s point of view can be defined as the (ex)Eastern European bare life. Craving to become bios, to become modal life it positions itself, as argued by the Bosnian theoretician Šefik Šeki Tatlić, towards the very void that separates the two worlds (Socialism and Capitalism) and towards the very life of an “alien,” which represents precisely this same void. Tatlić conceptualizes the position of (ex)East European subjectivity today as the alien, as a figure of the void that comes near to Renfield. Renfield is a role created by Tom Waits in Coppola’s movie *Dracula* (1992). He is Dracula’s hapless slave, who sits in a dungeon in his misery, eating insects and bugs, eating life and everything in order to please his master who promised to make him immortal, a vampire. Tatlić continues “that today’s south-eastern European nations refer to socialism as ‘the dungeon of nations,’ the prison of nations. East European subjectivity ‘eats’ the dignity of life (as an insect) and represents the void as the consequence of globalization of capital, so that its new master, capitalism – the vampire – accepts it as an equal, but in nothing else than in devouring the life of those that do not fit into the liberal capitalist definition of life.”

Yugoslava, the female member of the group in *Early Works* decides to return home and leaves her three mates behind. But they are not willing to leave her alone and soon arrive looking for her. What follows is a clash powered by male chauvinism that is still deeply rooted in the bodies of these comrades. Their chatting with Yugoslava suddenly changes from mischievous fooling around into a real and threatening rape situation, ready to be effectuated. Yugoslava shouts: “Who’ll be the first? You always horsed around and you never finished anything!”

The men shoot Yugoslavia and set her body on fire. This macabre and cowardly “revolutionary act” takes place under the accompaniment of one of the numerous popular communist songs from the beginning of the century, invoking fraternity and communal bondage.

In his film, Želimir Žilnik pictured the type of social totality that can be defined as psychotic socialist. This type of social totality today does not fit the serious political analysis of contemporary neoliberal global capitalism, but if taken seriously, the thesis I proposed in the beginning of this essay that neoliberal global capitalist system, contrary to a common perception, is the dark side of Communism, and not vice versa, we are finally at a point to restart to make serious analysis of this social totality texture with all its institutions, rituals, discourses and ideological apparatuses. What is that is going on in a psychosis? In a psychosis, a subject is in relation to an irregular, bizarre Other. In this type of social totality the symptom does not represent a subject, but an *Other* that is irregular. The *Other* as a grotesque, pathological, irregular entity is an ultimate identification reference for the “member” of the psychotic totality, who is in fact a kind of hybrid of the hysterical and perverse totalities. Hence, the whole symbolic structure for the psychotic is perceived as corrupt and as such, does not deserve an effort to try to function in accordance with some universal ethical values. Why should one function ethically when “everything” has already been “corrupted?”

This subjectivity perceives every argument that criticizes the psychotic totality not as a critique that is coming from some independent position, but as an argument that presumably comes from the subjectivity which ALSO perceives the Other as bizarre, irregular.

All this is nowadays seen as the situation in the region of ex-Yugoslavia and EU as Šefik Tatlić accurately depicts: When one criticizes fascist

chauvinism, the moral majority will try to present the position of the critic as part of some other psychotic totality, but never as an objective position. Those who dare to criticize will be analyzed through ethnic heritage/political inclinations, and therefore the responses will not focus on the content of the criticism. Today all this leads to unconditional acceptance of capitalism that acts against the politicization of society, leaving to society itself to disintegrate through the proper fragmentation which, in this case, consists both of ethnical and class fragmentation. So what we have, as argued by Tatlić, is a kind of totalitarian rhetorical twist which turns any criticism of the pathology into a confirmation of the pathology in itself. Or, as Tatlić describes, and I will slightly modify for the purpose of my thesis, being a Yugoslavian, bearing the name of Yugoslav (male)/Yugoslava (female) is a stigma today because of its association to the ex- “Yugoslavian” concept of brotherhood and unity. From the aspect of the psychotic totality of fascist profile, brotherhood and unity are perceived today only as somebody’s (but definitely) not “our” agenda (therefore certainly the agenda of the “enemy”), mostly because brotherhood and unity presume the possibility of some other social totality, the one that (possibly) does not see the symbolic as pathological.

Therefore, it is not surprising that the film was temporarily banned after two months of distribution in 1969. Trained as a lawyer, Žilnik’s clever arguments forced the court to lift the ban and allow the distribution of the film. Nonetheless, in 1969 Žilnik was expelled from the Communist party and prevented from working in cinematography, a situation that came about mostly because of his *Early Works*. Yet it was around the same time that the film was awarded the Golden Bear at the Berlin International Film Festival. The award immediately gave *Early Works* the aura of a powerful underground testament and turned it into a monument of the European Left.

*Early Works* can be described as a socialist *Easy Rider* (1969) in that it focuses on general discontent, social disturbance, erotic violence and exploitation, the features that can be attributed to the Yugoslav Black Wave film movement of the 1960s of which *Early Works* is a prime example. The film explored the radical protests of the young generation against the daunting reduction of lofty socialist values into a rigid system of absolute command. This was a protest against those Communist Party members who, a decade earlier, had been Revolutionaries and who, by the 1960s, had become members of the New Nomenclature and were endowed with unlimited power. Some of the slogans that the protagonists of *Early Works* shouted in the film (e.g. “Down with the red bourgeoisie!”) were used to challenge precisely this fallacy of socialist ideology according to which power belonged solely and entirely to the people, workers and peasants. The truth was, in fact, rather different: the power was totally concentrated in the hands of the political elite that occupied the highest positions in the Yugoslav Communist Party with all material and social benefits.

Žilnik marks a trajectory that can also be correlated to the esoteric Japanese cult cinema and Koji Wakamatsu, particularly to his *Tehshi no kokotsu* (*The Angelic Orgasm*, 1972). For both directors the juxtaposition of images of self-destruction is paired with a radical questioning of basic social concepts such as democracy, truth and deceptions all concerns that become a quintessential motif in their film work. Whereas Wakamatsu's films are mostly preoccupied with issues of extreme terrorism and sexual anarchy, Žilnik's interest lies more in investigating the communist pathology and the specific Yugoslav life as a “third way” into socialism (known as self-management), as well as in the cinematic recreation of the infernal conditions of life and lack of freedom. The venture here is not to gamble with the simple crossing of established limits; it does not matter if we are provoked to think about the limits of capitalism (Wakamatsu) or socialism (Žilnik), or to subvert other, still unfamiliar areas of existence. It is much

more about highlighting the connection between safeguarding the limits and the disintegration of social, political and ethical domains.

The profound meaning and inventive narrative structure of Žilnik's *Early Works* can be appreciated even better if one establishes the parallel to John Waters' masterpiece *Mondo Trasho* (1969). In order to prove that the Divine and his entourage are the “filthiest people alive,” Waters made the overweight drag queen to eat doggy shit on screen. Žilnik, instead, simply incorporated in the film references to the “socialist” shit that filled the life around him and got an even more subversive effect, a passage from an excremental object toward life as a tightly monitored and censorship excrement, i.e. the passage from good life to life under the minimum. A passage from biopolitics to necropolitics.

A slightly modified version of this essay was published in German in the book *Film, Avantgarde und Biopolitik*, Sabeth Buchmann, Helmut Draxler and Stephan Geene, eds., Academy of Fine Arts, Vienna and Schlebrügge.Editor, Vienna 2009.

Acknowledgements: Marina Gržinić would like to thank Dr. Dina Iordanova and Tanja Passoni for their language editing suggestions.

#### References:

- Giorgio Agamben, *The State of Exception*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Subhabrata Bobby Banerjee, “Live and Let Die: Colonial Sovereignities and the Death Worlds of Necrocapitalism,” in *borderlands* ejournal 2006, volume 5, no. 1, 2006.
- Cinema of the Balkans*, Dina Iordanova ed., Wallflower Press, London, UK 2006.
- Marina Gržinić, “Meditations “noir” on normality, violence and identity: Karpo Godina, Želimir Žilnik,” in *The Catalogue of the 48th International Short Film Festival Oberhausen*, Karl Maria Laufen Verlag, Oberhausen 2002.

Achille Mbembe, "Necropolitics," in *Public Culture*, volume 15, no. 1, Winter 2003, pp. 11–40.

Žarana Papić, "Europe after 1989: ethnic wars, the fascisation of social life and body politics in Serbia," in *Filozofski vestnik*, special number *The Body*, edited by Marina Gržinić Mauhler, Institute of Philosophy ZRC SAZU, Ljubljana 2002, pp. 191–205.

Šefik Šeki Tatlić, "Enjoying Trauma" in *Reartikulacija*, no. 4, Ljubljana 2008.

**Dr. Marina Gržinić**, philosopher, artist and theoretician. She works in Ljubljana and Vienna. Gržinić is Professor at the Academy of Fine Arts in Vienna, Institute of Fine Arts, Post Conceptual Art Practices. She is researcher at the Institute of Philosophy at the ZRC SAZU (Scientific and Research Center of the Slovenian Academy of Science and Art) in Ljubljana. She also works as freelance media theorist, art critic and curator. Marina Gržinić last book is *Re-Politicizing art, Theory, Representation and New Media Technology*, Academy of Fine Arts, Vienna and Schölerbrügge. Editor, Vienna 2008. Marina Gržinić has been involved with video art since 1982. In collaboration with Aina Šmid, Marina Gržinić realized more than 40 video art projects (<http://www.grzinic-smid.si/>).



Paradise. An Imperialist Tragicomedy (Paradies. Eine imperialistische Tragikomödie, 1976)



# socially engaged cinema according to želimir žilnik

Dominika Prejdová

*“The hidden camera is a scam. It is all right to use in films on timid animals, but it has no place in films with people. I do not hide my camera. I do not hide the fact from people I am shooting that I am making a film. On the contrary. I help them to recognise their own situation and to express their position to it as efficiently as they can, and they help me to create a film about them in the best possible way. When I make a film I am aware that I am betraying the given reality to a certain extent. The way I deal with personalities in a film is, actually, to provide space for original acting. Those people play themselves. They understand that they are interesting as persons and that they have features that are expressive in a cinematic sense.”*

*“Why should one hide the fact that observing affects the observed? Why shouldn't people state whatever they like and consider effective, why shouldn't they pose if they feel like posing, why shouldn't they act for the camera, why shouldn't they try to force their way into the frame if they feel like it, why shouldn't they curse and use foul language if they feel that it can fool or entertain someone? Why shouldn't we document these attempts, attempts of people to affect their own public image and the image of the world they live in when we shoot a documentary?”*

Želimir Žilnik

From whatever angle you look at him, Želimir Žilnik (1942) is an exceptional auteur personality. He belongs to the generation of the Yugoslav new wave, the so-called Black Film, and is among the few Serbian filmmakers from that era, still active today. The Black Film was just important as other forms of the European new wave, especially in seeking alternatives for cinematic expression, considering the potential film had in examining Yugoslav society at the time. These elements form the basis of Žilnik's entire oeuvre. Petar Jončić pictures it as a persistent penetration of the antithesis between formal experiment and the humanistic context with the curve of Žilnik's development fitting in between.

## consistency and continuity

Žilnik's oeuvre is constantly evolving within its own configuration, its construction unfolding directly before the observer's eyes, as evidenced by the filmmaker's personal rapport with the subject matter of his films in which he associates people's individual destinies with their environment in a unique manner. Žilnik's work is so consistent that it can be observed as an entity – a whole whose individual parts constantly convey a basic premise in a new way and adjust its expression in accordance with the current social situation. The prevailing social and political issues of a specific moment in time determine the existential aspect of human destinies featured in Žilnik's films. They crystallise the essential theme that runs through all Žilnik's work – the relationship between ideology and its consequences on people's lives. Žilnik's approach becomes apparent in his critical views of not only the Yugoslav communist system but also of the repressive system in Germany in the seventies – where he lived and work at the time; following his return he has continually foreseen and directly documented the dramatic changes in Yugoslavia since the second half of the eighties.

## the distance

In Žilnik's films the representation of the relationship between an individual and the society he lives in is quite unique: all the action results from a given destiny in its relation to society. It is a formal mosaic-like reality that, in conveying different attitudes and connecting them to apparently insignificant details, so deepens the message of that connectedness. For example, in the film *Fortress Europe* (2000) Žilnik examines the issues facing illegal immigrants from former communist countries from the points of view of immigrants and policemen. He also devises semi-documentary episodes from the immigrants' lives. In this way he expands the context of the film, and at the same time he diminishes its overt political nature. The same technique can be seen in his first documentary films with which he started his career in cinema. In his documentaries on social problems in socialist Yugoslavia, he always avoided any form of pathos - something most filmmakers would have been drawn to naturally under the circumstances. In "*Little Pioneers, We are a Real Army, Each Day We Grow Like Blades of Grass*" (a.k.a. *Little Pioneers* - the title was taken from a pioneer song in 1968), the core of the film is comprised of confessions made by children living on the streets. They speak openly before the camera about their experiences of abuse and squalor, but one can also sense a certain joy they have in living on the streets. Žilnik juxtaposes these confessions with scenes at a circus where these ragamuffins congregate and have fun like "normal" children. He then cuts to a mother whining in frustration over her naughty children. The street children's confessions are in no way undermined, on the contrary, they are intensified by contrast when they are suddenly presented as ordinary children, who, just in passing, speak of things that challenge one's classic notions of childhood. "The essence of a documentary is not to betray the characters of the people who appear in it. This means that it would be a bad thing to depict

a good, well-mannered child as a juvenile delinquent. But when we show a homeless person or an idler as he or she is, then I think we can incorporate some narrative elements in order to convey their situations in a more effective way. As soon as we begin shooting a film we always betray reality in some way." The same is valid for *The Unemployed* from 1968. In this film Žilnik confronts several unemployed people with a series of questions, and though they respond quickly they often avoid giving direct answers. In the end, the film is an assemblage of sequences that effectively point to specific problems, but the montage of these sequences, seen as a whole, ultimately conveys a universal condition of unemployment. Žilnik's films are not spectacles consisting of "slices of life", an approach he rejected from the beginning; instead, he preferred to tackle reality in a constructive manner. Above all his films represent a certain state, a situation. Although he hails from *cinéma vérité*, Žilnik bases his approach solely on a critical revision of his own experience. He touches on authentic histories, but he does not allow them to be the main topic of the film. These histories are supplemented with some elements belong to other genres. Žilnik's essayistic approach can be said to be closest to Godard's.

From the very beginning, Žilnik has focused on the relationship between ideology and society. His protagonists are people from the fringes of society (street children, unemployed people, workers, homeless people, foreign workers, transvestites, illegal immigrants, Roma people), who are either hit by the consequences of the faults in the system or expose those faults with their own lives. They are the clearest possible mirror of the social system. Through their adherence to fringe groups they reflect the society's system of values (for example in *Marble Ass*, 1995, a film featuring transvestites in Belgrade in the 1990's, the protagonists "unconventional" behaviour is presented as the only acceptable one in an environment perverted by war militarism).

Žilnik maintains a certain distance from his topics and protagonists and avoids pathos and sentimentality, choosing instead a mosaic-like structure that incorporates elements of provocation, debate and humour, which at first glance seem to even contradict the issues and impressions he wants to convey. He questions things in a detached manner, and in their final form these elements enhance the film's truthfulness and aid him in exposing a multitude of layers, offering new insights into the protagonists' complex realities.

The filmmaker's straightforward, yet detached relationship to the protagonist is transferred to the spectators. The spectators do not identify with the protagonists, as is usually the case, but continually seek other ways to understand them and their actions. The narrative structure of the film is so "open", and at the same time so frequently paradoxical, that the audience can never predict what will happen next. The spectator thus becomes a collaborator in the film and is involved in its unfolding. As Branislav Miltojević remarked - with regard to the director's television period in the 1980's: Žilnik moulds the character of his cinematic fiction out of ordinary facts - in the manner of Jean Rouch, and enables the spectator to be present - at the moment of the birth of a teleplay. The spectator cannot be sure of the veracity of the characters in the film and of their stories. Žilnik thus simulates (without hiding the simulation) the observation of real life. He shoots his films from the position of a rapt and constantly amazed observer and offers the spectators a view from the same position. (In the 1980's at the time of documentary television drama, he shot his films practically without a teleplay/screenplay.)

The peak of Žilnik's early documentary films in which he attained his most distinctive level of "auteurism" is undoubtedly marked by his *Black Film*, 1971. Here he assembles several homeless people in the street and brings them to his home to discuss their problems, but, above all to

make a film. For the first time, Žilnik becomes one of the protagonists in the film. He parodies his role as a filmmaker by making other people uneasy for the purpose of the film, whilst declaring that he is making a socially engaged film as a form of apology. In the introductory part he parodies the casting process for a feature film by having each homeless person introducing himself in front of the camera... and he includes himself in the process (including his introduction that, considering his earnings, he lives comfortably in his apartment). Then he takes these people to his flat, where his wife and small child are still asleep, and puts them up there for two days. The film then shows him asking bystanders in the streets and officials of various institutions how the problems faced by these homeless people can be solved (at the same time he is also seen trying to solve "their" problem from his own angle – as becomes apparent when he confides in the people on the streets that the homeless smell terribly and that he cannot keep them in his house). When he is unable to find a solution himself he is seen asking the homeless if they have any idea of how to solve the problem... and then he asks them to leave because his filming venture is nearing its end. Thus the film ends without having solved anything. "The question Žilnik poses in this film is how much have his previous attempts to change the world through his films been successful in changing his own life and attitude toward the world. It also marks the emergence of an abstract humanist cinema which served as a critical device, often including the filmmaker's own life as a potential object of criticism. The last shot of the film - in which Žilnik announces that, after having allowed six homeless people into his life for a short while, he has run out of tape for the film, and it is time for them to take leave from one another - can be interpreted as a liberal show of demagoguery and callousness on his part toward these people, but it can also be seen as a self-chastising act by 'leaving the unpaid debt' with oneself and one's craft." The motif of the filmmaker's doubts on the effects of his documentary film will be constantly present in Žilnik's work.

**actor – the simple man**

The extraordinary space Žilnik allots to his protagonists to express themselves, as described in the introductory quotation, also explores the role of the camera in the process – the protagonist adapts to it, utilises it as a means for self-expression, gets to know other people through it. Žilnik often brings real persons who do not know one another together in a simulated meeting, thus sowing the seeds for a drama bordering on documentary and fiction.

In Žilnik's repeatedly disrupted narrative, a prominent feature in his approach, the narrative is not merely disrupted by an unexpected development in the story. In his probably most original creative phase, upon his return from Germany, when he began working for Novi Sad Television, he conceived of a new genre of film: the documentary drama. Here the essayistic quality of the documentary is accompanied by his free approach to directing. He submerges his actor-amateurs in the creative process of filmmaking by constructing the film on their stories as they unfold. These are stories of outsiders who have things they believe in and who tell specific stories that represent them. This unusual approach of involving “the naturals” is an intrinsic part of the film's creation. Their stories reflect social problems often associated with bureaucracy. (In *Vera and Eržika*, 1981, a textile worker cannot meet the requirements necessary for her pension documents to be processed earlier because of a strange pension law that ends up calculating that her employment history should have begun on her fifteenth birthday. This binding paragraph has a major effect on her life and has forced to take on extra jobs to fill in the years she is ‘missing’). And then there are also stories about people with unusual talents or qualities, who have never received recognition from society: a prolific writer whose works have never been published (*The Comedy and Tragedy of Bora Joksimović*); a man who can devour glass

(*Hot Paychecks*); a girl who can imitate Jerry Lewis perfectly (*The Second Generation*); or simply people from a distinctive environment (the children of foreign workers in *The Second Generation*, *The First Trimester of Pavle Hromiš*; people living in villages in Montenegro – *Brooklyn-Gusinje*). Žilnik does not compel his amateurs to perform like professional actors. On the contrary, he openly disposes of the classic methods directing and acting, allowing them instead to gradually enter the spirit of the roles of their own persons or at the most of someone from their environment (in this manner Žilnik's works bear some resemblance to Andy Warhol's films). He will incorporate spontaneous errors – by repeating takes, allowing participants to not react promptly to other participants' lines, etc. A salient feature of these films is their original humour. By allowing the camera to linger on moments past their expected course of action, Žilnik manages to shift the boundaries of that which is exposed (moments of unpleasantness, irony, mockery), but never at the expense of the protagonist, and thus his films always have something of a tragicomedy.

Despite the fact that films portray the protagonists in a complex and unusually direct manner, they always honour their dignity. The drama is a blend of fiction and biography, and this fusion conveys the main protagonist's state of mind in a unique way. Mixing documentary and fictional scenes, in which the actors are either themselves or simply playing themselves, adds a new dimension to their personalities, a new key to who they are. In going beyond the classic documentary method (such as incorporating an interview), the filmmaker is able to convey the protagonists' idiosyncratic behaviour and views on life in a more intimate manner.

According to Petar Jončić, the narrative structure and addressing of social issues in the form of interviews held with many protagonists have replaced the standard biographies of ordinary people, a shift that effectively contradicts earlier documentaries dealing with social issues.

Classic film language – with its focus on camera movement, rhythm, composition - is pushed into the background here to provide more space in the foreground for the protagonists' dialogue and spontaneous drama.

That is propelled forward in the course of the action that develops the protagonists react more spontaneously; their points of view are refreshingly unconventional and reflect many aspects of their environment. *The Illness and Recovery of Buda Brakus* (1980) acquires something of a scientific-historical film through the subjective interpretation of events on the part of its main protagonist, a WWI veteran, who puts Serbian history into a new context. Žilnik has a Serbian historical subject in his short documentary *Uprising in Jazak* in which some older people remember the communist resistance movement in their village. But in this film his representation of history attains a completely new character: The villagers relive their war experiences in front of the camera. Their expressive way of conveying the communist interpretation of war contributes to a new social and individual awareness. Even those who went through these times did not manage to provide a statement that differed from the official and illusory one. The film also speaks about the distinctive folk creation of the post-war myth of the partisan resistance movement. Here the filmmaker shows how ideology not only influences its subjects but can also in part be created by the subjects themselves. Žilnik's drama *Brooklyn-Gusinje* explores ethnological aspects. The story is set in Montenegro in a Montenegrin-Albanian village, and the main protagonist, a Serb woman, becomes a "mediator" as she familiarises herself with Albanian tradition and culture. A direct contemporary political context is also present in the film *Oldtimer*, 1989, in which a Slovenian rocker DJ communicates with participants in the first wave of nationalist Serb protests.

Žilnik identifies the specific links between ideology and individual lives – an individual's destiny collides with the system head on and, in doing

so, reveals its dysfunctional character and its ludicrous notions that often have destructive consequences: the farcical aspects of the Yugoslav socialist legal system – in *Vera and Eržika*; the difficulties faced by children of foreign workers in the Yugoslav educational system – in *The Second Generation*; the involvement of the authorities in nationalist demonstrations – in *Oldtimer*. On other occasions Žilnik will present a topic that is directly in contrast with the current social situation. In a time when hatred and prejudice were being deliberately sown against Albanians (1987), the film *Brooklyn-Gusinje*, exposes their status in Yugoslav society yet also points out the contributions of Albanian culture and spiritual identity – in order to contradict stereotypical images.

Whilst in the first phase of his socially engaged documentaries Žilnik's criticism does not explore areas beyond the individual features of the system, now, in the eruption of the system's paradoxes, Žilnik portrays the system as unsustainable and self-destructive. He depicts the transition from a communist to nationalist system of values by showing a degenerate and humongous bureaucratic apparatus as a backdrop for change.

### asking questions

Even in his documentary dramas, Žilnik does not renounce on his characteristic essayist methods. *Oldtimer* is a potpourri of reporting, road movie and travelogue. In the last third of each of the two films *Oldtimer* and *Brooklyn-Gusinje* it is as if the gravity of the subject matter presented were abruptly turned on its head; the course of action up to that point is suddenly evaluated and criticised. And both films end unexpectedly.

Both films end when their protagonists decide to leave the country where a normal life for them has become impossible. The protagonist of *Oldtimer*, a rocker from Ljubljana takes off to Greece on a motorbike. "The war has

not started yet, but it is better to be prepared.” His character reflects the anarchistic liberalism of the 1980's in Yugoslavia and also the irreversible end of an epoch. This distancing approach seems to have replaced the previous mosaic-like quality the filmmaker employed to attain a certain detachment from the topic and it also seems to reflect the filmmaker's need to demystify film as a medium. It is as if Žilnik were saying: I can depict life in Montenegro as it is, everyday life, the close-knit community of the Albanians and their culture, their relations with the Serbs... I can even show a believable Serbian-Albanian love story. I can show anti-Albanian demonstrations, blatant hate speeches, the blind euphoria of clan rituals, malicious campaigns against other nations... all of which seems to point to the beginning of a war, the decomposition of a country. But I choose to leave my protagonists live their own stories.

### ideology as an integral part of life

The final period of Žilnik's documentary dramas is in connection with his activity in the war turmoil of the 1990's. In 1992, when a nationalistic trend began to set in, Žilnik resigned the position of editor-in-chief of the "arts&culture" department of Novi Sad Television, set up his own production company in Budapest (Spring 1993) and began shooting films as foreign co-productions and collaborated with oppositional media in Serbia (the broadcaster B92), primarily in video. Žilnik returned to his roots, to a certain extent, with a documentary short that reflected his experience in shooting documentary dramas. In *Tito among the Serbs for the Second Time* (1994) he brings Tito back among the people in the streets of Belgrade to have him see how his people are now living without him as the head of the country. Tito's double wanders around Belgrade and procures remarkable reactions. Groups of people gather speak to him, feeling the need to formulate their destinies. In this film Žilnik allots most of the space to people's statements, showing a cross-

section of Serbian society and its attitude toward the past and the current governments. The picture he creates is complex. He presents a diversity of attitudes and moods, often punctuating the dominant story with comical scenes and also moments of tragedy (talks with refugees from Bosnia or soldiers who returned from the front). Tito's character functions primarily as a catalyst, leaving more space to people to express themselves (some of them appear more than once). A surreal encounter is suddenly established with the people's past: the period of Serbia's sharpest inflation (1993), the biggest economic crisis, the consequences of a war in which Serbia never participated officially, at the time of a nationalistic discourse and evaluating the communist past with Tito as its leader. What emerges is the ideological confusion in which the people find themselves, through their cohabitation with ideology, their familiarity with nationalistic rhetoric and the conspiracy theory of the "others" endorsed by the media and accepted by the people automatically ("Europe and America are the guiltiest in the war; Serbia has no responsibility for the war"); but the people appearing in the film can also rationally review their own situation ("This war will never end, those who started it are still in power... we fight over whose hill it is... by the time we determine that, nobody will be alive... we are taking what doesn't belong to us"). Maybe that is why no one is even surprised by Tito rising from the dead. People live in their surreal idealistic world. One woman says: "I cried when you died, and then I felt remorse because of it, and now I'd vote for you again, only under a pseudonym". Žilnik shows us people who have grown accustomed to their lack of freedom, to the leader, to swift and zealous conversions to other ideologies and events, without ever finding time to comprehend and digest their own attitudes toward it all. "And then, once the leader is gone, we malign him. The past disappears, is never rationally appraised. It becomes a big black hole, a taboo, a gap in our identity. And taboos lead to repression and the savagery in Bosnia."<sup>13</sup>

Following a selected referential axis, Žilnik delivers strong results: he examines the values of Tito's regime ("brotherhood and unity"), and at the same time in people's confessions, Tito's regime is seen as a problem (we lived on foreign loans, your bureaucracy still rules, but we lived well), liberating in this way the very viewpoint of the future. "From the reactions of the people with whom the Tito double speaks, we understand that Titoism is still not exhausted, neither politically nor emotionally, so it still participates in structuring the Yugoslav reality. When we speak of FR Yugoslavia, then we cannot simply speak of a chameleon transformation to nationalist populism or about the replacement of a communist leader by a nationalist one (Josip Broz by Slobodan Milošević); it portrays a much more complex situation, an ideological confusion, the kind of ideological and semantic legacy that leads to the increase in social tension and upheaval."<sup>14</sup> In this work by Žilnik one can identify a direct link between people and ideology that has subconsciously determined the view of their reality and themselves.

### criticising the system

Žilnik's criticism of the system is the topic of his first feature film *Early Works*, 1969, which was probably his most recognised success (winning the Golden Bear at the Berlin Film Festival). The film is partially autobiographical: when he was young Žilnik was an active member in the Communist Party. It tells the story of three revolutionaries led by a young woman, who are determined to spread the notions of the communist revolution in Serbian villages. The protagonists undergo various political experiences, they work in a factory, they educate farmers, they examine the pleasures of free love; they are subjected to political propaganda, war and, in the end, death. It ends in the men killing the woman (the anarchistic core) and then they return to their petty bourgeois lives. The film is an ideal recapitulation of the leftist movements in the 1960's

incorporating the roots of authentic Marxism – the screenplay was based on quotations from Marx's *Early Works* (Marx was credited as co-author of the screenplay). Political dogmatism is seen from a reverse angle, showing a representation of real life which it is not capable of changing. Žilnik has put Marx's lines in the mouths of his protagonists in the form of dialogue, in order to "convey the bizarre revolutionary illusionism typical of the student upheavals of 1968."<sup>15</sup> The film is above all a story about a certain state of helplessness on the part of revolutionaries to change society and themselves. "The film tries to demystify the religious myths of socialism", says Žilnik. The entire structure of the film is a collage of spontaneously initiated and terminated episodes, sometimes there are fictional episodes, sometimes documentary sequences and even simple visual provocations. The narrative is not a smooth, intact entity but is instead riddled with digressions and other narrative planes. "Slogans are translated into actions and – as observed by Hrvoje Turković – the preoccupation with rhetoric is ultimately the consequence of the filmmaker's interest in ideology and the like... He uses manifestations and fragments taken from the 'lower levels' of society - censored political slogans, witty verses, decasyllables, forbidden jokes, pent-up desires... and he juxtaposes them with the officially established canons of the 'higher levels', i.e. with the official ideology, culture."<sup>16</sup> The film is an improvisation on politics, morality, social reality that constitute the framework of the film: politics is the protagonists' chief interest and sphere for their ambitions; political symbols are their everyday insignia; sex is a social and political act. An improvisation on the "serious" foundations in communist ideology influences the visual aspects of the film. By filming exteriors in total shots, placing objects and actors in the distance – in some scenes, characters are "generalized" and become mere symbols. "One has the impression that only one basic personality can confront Marx's ideas and reality in the village."<sup>18</sup> Apart from a basic scepticism regarding revolutionary ideology, the film also offers some criticism of the Yugoslav interpretation

of communism. A scene, in which the protagonists play soldiers, marching and shooting at one another, is a reference to the popularisation of militarism under Tito's regime in the genre of partisan war films, clearly evincing Žilnik's criticism of the system.

*Marble Ass* (1995) conveys Žilnik's criticism of the militant attitude and patriarchal features of Milošević's system in the 1990's. These recurrent motifs reflect a cross-section of an analytical view in Žilnik's work. They document what is recurrent in the systems and what problems they generate.

Žilnik returned to his direct criticism of ideology at the end of the 1980's in a feature film, *The Way Steel was Tempered* (1988). It was as if this sort of criticism is being repeated twenty years after *Early Works* – this time showing interest in the state of socialist society in its second breaking point. In a satirical comedy set in the proletarian environment of a steel factory, with professional actors playing the leading roles, Žilnik comments on the twilight of socialism. He pokes fun at the worn-out symbols of socialism which still function in real life... symbols that still have, although in another way, a greater value than real life. The protagonist is asked to pose as a model for a social-realist sculpture, a new icon of social-realist art, but when he accepts this offer, foreign customers buy off the old machinery of the factory he works in. The socialist symbols in the film become the symbols of a surreal life at the end of socialism. Life is detached from reality, devoid of a system of values that could offer it a foundation. The very values of communism have become ludicrous here: they all steal, have fun, live off the system like parasites whatever way they like, whilst building a parallel life abroad. The film is a parody of a non-functioning society where the decay of a system of values is widely accepted as the norm. Žilnik simultaneously exposes the immoral behaviour of the workers and their bosses who differ from one another only

in the stake of power they still have. He portrays the absurdly intractable functioning of society and the unruly disintegration of socialism which foreshadowed the disintegration of the country in 1990's.

*Marble Ass* (1995) depicts the catastrophe of the 1990's through the milieu on the fringes of society in Belgrade. The protagonists are real characters, the transvestites Merlin and Sanela, who, in the desolate atmosphere of war, destruction, and omnipotent violence, comfort their customers with physical love and by accentuating the features of their female identities. Confronted with the reappearance of Džoni, who has just returned from the frontlines and is incapable of acting other than in a militant and violent way, Sanela and Merlin are the embodiment of an alternative to the war machinery. The film shows a degenerate war environment as a consequence of the hypertrophy of the macho world which turns men into killing machines. Žilnik questions the standard interpretations of male and female worlds by featuring transvestites as apostles of love, while the behaviour of Džoni's girlfriend (also on leave from battle) reflects the machinery of violence. The film is an apocalyptic vision of Serbian society in the 1990's, "the most radical metaphor of the country's disintegration"<sup>19</sup> Žilnik sees the fringes of society not only as the reflection of its disintegration but also as a realm of hope for its restoration. Not only do Merlin and Sanela not want to have anything in common with the "male" depressed world, they actively confront it. Not accepted by the society, Sanela and Merlin seem far more normal than the society that has cast them to the fringes. The film also condemns patriarchal Serbian society where "otherness" is considered to be a threat. With his transvestite characters, Žilnik again defends the right to be "different", one of the central topics of his work. "Žilnik shows us how transvestites and homosexuals parade with a faux female glamour, similar to the iconography of the new singing stars on the stage, which have, as a result of the popularity of state television, become symbols



of the time. In *Marble Ass* the spiritual deficiency in a society where kitsch and militarism prevail, is conveyed by the phenomenon of physical surrealism (transvestites) and the body cult (Sanela marries a body-builder), because the economic crisis in the country allowed all forms of social degeneration (weapon bearing, drug addiction, robbery, murders) to be generally accepted."<sup>20</sup> The film is set in an unconventional milieu to make the criticism of the system more visible. Žilnik chose transvestites as the protagonists of his film at the time when social heroes were seen as warriors and patriots. "Summer 1994. The Balkans' butcher-house operates at full capacity speed. In order for it to function, it must be 'lubricated' by State propaganda machinery, a huge outlet for stereotypes. The 'authentic Serb' adorns his chest with bullets and his mouth with a knife. He is also a macho, drinking himself to death, trumpet music around him. Violating girls behind bar counters. Try to recollect the heroes and the stories of the hit movies at that time, and the millions of dollars the State invested in them! And the co-producers from the West were also there, ready for such projects. The news on TV unfolds in a cabaret atmosphere dominated by weekend warriors... Today, ten years later, everyone is finally aware of the fact, that what happened in the realms of media and culture was a fool's paradise instrument wielded and funded through transactions of huge amounts of money, through the plundering of property, households and homes. The state and party elite and commanders of the paramilitary became all the more brazen by the black market and the trade of arms and human lives. The war was a black cloud enveloping the emanation and production process of a new post-Yugoslav ruling class."<sup>21</sup>

#### the theme of migration as a metaphor of existence

There is a recurrent motif of migration and travel in Žilnik's work. The motif of immigrant workers is already present in his films made in the era

of socialist Yugoslavia - when millions of citizens went abroad to work and ended up contributing to the development of society. Žilnik sees migratory labour not so much as an economic occurrence but as a cultural and social phenomenon. This view is represented in a large number of his films from the beginning of his oeuvre until the end of 1980's (as in the film *The Women are Coming*, 1972, in which he portrays women workers and their specific problems). Also during his stay in Germany where he moved when the *black wave* faced repression in the 1970's, Žilnik committed himself to the issues facing foreign workers (in 1974 he made two documentaries – *Inventur* and *Antrag*). Upon his return to Yugoslavia, in the film *The Second Generation* (1984), he tells the story of a child whose parents are off working in Germany and who has been sent back to be educated in his "original" environment. The protagonist, culturally and linguistically alienated, his identity split between the two nations, finds it hard to be part of society. He does not feel at home anywhere. First he flees back to Germany, where he finds no solution, and then he returns and tries to make friends with other children who have also lived abroad. He is unable to adapt to the school system that is rooted in Marxist principles, and he is in constant conflict with the law. Žilnik ends Vladimir Sinko's true story on a fictional note: in the film the boy ultimately finds refuge in the police academy, his only safe haven being at the core of the system. Žilnik points to the existential essence of the problem: the inability to find one's own identity. What is revealed here is a radical separation between ideology and real life. Žilnik is intrigued by a specific moment of existence which seems to be frozen in time as if it were stagnating without any solution in sight. This theme continues to be explored in Žilnik's latest films, such as *Fortress Europe* (2000) about illegal immigrants from Eastern Europe whom the West refuses to accept. The documentary *Kenedi Goes Back Home* (2003) tells of Roma people who flee from the war in the Balkans to Germany in the 1990's and who, ten years later, are forced against their will to return to Serbia. Žilnik shows

immigrants' lives in relation to the prevailing ideology shaped today by the borders between rich and poor and by the often racist selection process that determines which emigrants will be accepted into Western Europe. In presenting the dilemmas and identifying the crises these people face, he appeals for a solution.

Žilnik does not deny that he is on the side of his heroes (they are given the limelight), but at the same time he never shows them as people who should be pitied. He does not seek to be objective; he observes ideology only through its effects on people, thus questioning its legitimacy. He introduces his protagonists in a simple manner and then follows them as they seek solutions to their problems. Žilnik frequently composes collective scenes (such as the gatherings of refugees in Belgrade and Budapest) in which a variety of viewpoints are expressed. In *Fortress Europe* a Russian refugee, whose daughter and wife left for Italy, shares his situation with Serbian refugees. Based on their own experiences they advise him not to return, that his life must continue along the road he is on, that he must stay with his daughter and secure a better future for her. Žilnik shows Serbs living in Hungary who fled the bombardments: "There we were: after having opposed a regime for ten years, we suddenly found ourselves put in a situation to fight for it; the only option left to us was simply to leave". The scenes conveying these exchanges of experiences, hardships and words of advice convey valuable moments of human bonding and togetherness.

Žilnik's films are strong because they all ultimately convey the power of human perseverance. The straightforward and compelling presence of the protagonists is not merely owing to the fact that they are played by authentic people, but also to Žilnik's distinctive approach. He may show them at difficult moments in their lives in which they face social predicaments, but he always emphasises the positive features of their

existence – by depicting their values, their connection to their families, their communities and their traditions. Foreign workers, immigrants, Roma... they are people on the road, seeking to rediscover their lives that somehow got derailed by the system. Their existences have become metaphors for the quests and the destinies of those who have had to start their lives over from scratch.

This text was first published as: PREJDOVÁ, D.: Angažovaný film podle Želimira Žilnika. In: DO III revue pro dokumentární film, č.3/2005, ed.: Slováková, A., p. 231-245.

**Dominika Prejdová** (1979) is currently making postgraduate studies at the Institute of General History, Faculty of Philosophy and Arts, Charles University, Prague. She has MA in Film Studies, Faculty of Philosophy and Arts, Charles University, Prague with thesis focused on the film representations of national conflicts in the former Yugoslavia. Since 2000 she has co-operated with several Czech journals, where her essays and reviews dealing mostly with cinema issues have been published. In 2003-2007 she was working for Prague International Film Festival Febiofest as a programme co-ordinator. Since July 2008 she has been working for Czech film distribution company Artcam centered on arthouse movies.

želimir žilnik's kenedi  
trilogy: solidarity  
outside the walls of  
fortress europe

Jurij Meden

While Europe is proudly and brashly expanding in line with its sterile, politically correct guidelines on the grounds of an artificial (indeed phoney) and paradoxical concept of “European identity”, invisible and impenetrable walls are shooting up along its borders, spreading like a cancer throughout regions beyond the fortress. Just as invisible as those walls are the numerous stories of the peoples left “outside”. Thanks to Želimir Žilnik, a rare breed of a filmmaker who (still) believes that cinema can (also) act as a weapon of social intervention, certain dark corners of Europe’s backyard are being exposed, certain otherwise invisible stories are being made visible, and, in the case of Želimir Žilnik, rendered palpable... and even piercing.

His trilogy of films chronicling four years of the life of a certain Kenedi Hasani – an uprooted Rom, a kind, witty, resourceful and almost pathologically optimistic street rat, a true cosmopolitan – represents an example of a political cinema par excellence and a key contribution to the socially engaged cinema of the Balkans in the last decade. No less importantly, it also seems to represent a pinnacle of Žilnik’s recent oeuvre that adheres to that established (and so often ignored) paradigm that only by being precise and local can one strive to achieve a universal meaning. It is precisely by remaining focused on the destinies of “ordinary” people, the people who would have otherwise remained voiceless and invisible,

that Žilnik is granted the most comprehensive right to question and criticize the wider politics that create such unfortunate destinies.

The wider context lurking behind the personal story here: ruthless deportations of war refugees from civilized Europe and a new instance of immobility imposed on the residents of the recently established Balkan states. The stories of the humiliated, the impoverished, the silenced are told by Žilnik strictly from the perspective of those affected. Žilnik had already tackled (and attacked) similar political anomalies in his film *The Fortress Europe* of 2001, in which numerous interwoven tragic stories of “illegal aliens” served to shed light on a systematic and politically endorsed xenophobia that constitutes the very building bricks of that fortress. This time he digs even deeper and focuses on a single and singular character, Kenedi Hasani, whose person gradually – but all the more forcefully – transcends from the real to the symbolic, from the “navel” on which the director casts his initial gaze (the source of some unjustified criticism of the three films) to a rousing reminder of the aching body of politics that has produced his environment.

This festering body that has created the circumstances triggering Kenedi Hasani’s struggle for a better tomorrow and the awe-inspiring vitality of the protagonist himself would suffice on their own – in the sense of their political and emotional potential – to compose an intriguing and gripping story under the guidance of almost any socially engaged chronicler with a camera. Žilnik, of course, would not be Žilnik – the *enfant terrible* of Yugoslav cinema for already forty years with an undiminished intensity – had he not upgraded extended Kenedi’s odyssey in yet another masterpiece of his unique and compelling directorial vision.

What – on a formal level – stands out at first glance, is Žilnik’s distinctive blend of documentary and fictional elements to create an indivisible entity

that adheres only to the axioms of authenticity and honesty, signalling along the way the absurdity of drawing strict relentless lines between these two modes of cinematographic expression, while the only thing that should count is the intention behind the expression itself.

Thus *Kenedi Goes Back Home* was, ostensibly, shot *in medias res*, in the form of an entirely factual travelogue, in which all the people encountered appear (or least represent) as themselves only. *Kenedi, Lost and Found*, the only short film in the trilogy, is an entirely straightforward documentary narrative. And, *Kenedi is Getting Married* presents itself as an almost pure work of fiction, which of course is probably not entirely true, since at least parts of the story are or allegedly are meticulous reconstructions of Kenedi's actual experiences. But even as such, this film hardly passes for a fabrication; after all, its main protagonist is as real as they come, moreover, the story is driven by a loose, cathartic narrative structure, in which apparent reconstructions of the character's recent past, continue to progress, steadily or at times brusquely, into what seems to be an open-ended present, in the here and now, where the real Kenedi is simply interacting with real persons around him in real time.

For a cinema to exist as a delicate and seldom seen genre, where the suspension of disbelief is questioned alongside other notable issues provided by the narrative, it may call for the involvement of not only authentic non-actors but also talented performers. And it should be mentioned that Kenedi, apart from possessing a rich personal history and an alluring character, also has an extraordinary talent for acting, or more precisely, a talent for improvisation. Žilnik himself alludes to the fact that most of Kenedi's dialogues and monologues are a matter of pure improvisation, which, considering his staggering vitality, sometimes threatens to devour the film from within, and yet seem to be the only possible truth. Some native German speakers have complained, most

likely rightfully, that the acting of the Austrian protagonists in *Kenedi is Getting Married* is painfully stiff and stilted. Yet it would be equally fair to presume that almost any actor placed next to Kenedi would turn into a block of wood. Simply because this prodigy belongs in that noble league of hyperactive, hyper naturalistic, intuitive, rough-mannered, bigger-than-life actors... akin to the likes of Peter Falk, Ben Gazzara, Seymour Cassel, the breed that hails from the stables of John Cassavetes who is probably the only other genius fit to direct Kenedi Hasani.

All the social relevance, political wrath, representational complexity and verbal excess of the trilogy is packed within a visual minimalism – another staple of Žilnik's – resembling nothing but cheapness from afar, whereas what we are really witnessing is an economy of expression that only the sharpest and humblest of eyes is capable of perceiving. This visual strategy serves, amongst other things, to admonish us of the necessity of form to organically develop from content. Moreover it harshly condemns the affable, polished (they used to call them "bourgeois") cinematic forms that sadly prevail in the contemporary "socially engaged" cinema of the Balkans - forms which equate the film experience with the placation of one's conscience (one needn't look very hard to find this apologetic, mind-numbing aesthetic that is now flooding the Balkans).

In contrast, Želimir Žilnik is not in the function of comforting his audiences. His images are there primarily to bite and to scrutinize. His visuals are ugly, raw and mobile, devoid of any extraneous music and stuck together by abrupt cuts which swiftly propel the film forward in time; all in pitch-perfect tune with the foul reality and uncertain future that Žilnik's protagonists are forced to face. For the trilogy to be able to schlep onward through the Euro-mud encompassing it, only Kenedi's resourcefulness and passionate will to continue (and even enjoy the process) in spite of the worst possible conditions are to "blame". These two attributes – inventiveness and

stubbornness – are also at the core of Žilnik's creativity. Kenedi Hasani can thus be seen as Želimir Žilnik's alter-ego of sorts and *The Kenedi Trilogy* possibly as Žilnik's most intimate cinematic achievement.

Which brings us to another remarkable and rare characteristic of our author's signature; his uncompromising respect for his subjects which rhymes – in its intensity – only with an equally uncompromising criticism of their unfortunate environments – in this case the European bureaucracy and the cesspit it has produced.

Kenedi's indestructible lust for life renders him a perhaps more comic than tragic hero, and especially *Kenedi is Getting Married* functions perfectly as a black, occasionally even slapstick comedy. But Žilnik is not laughing at Kenedi, he is laughing with him. He is expressing genuine solidarity with this living metaphor of a painful absence of clear social identities and economic stability - something that apparently does not affect "developed" Europe, or, if it does, it deals with these "problems" purely on an abstract level and strictly in the light of its own economic interests, reducing human stories to numbers, stereotypes and market opportunities.

Žilnik, on the contrary, approaches social problems in a simple, concrete and humane manner, which is after all the only working recipe for solving anything; conditioned, of course, by the spirit of solidarity and no other interest serving as motivation. This ability to familiarise and become one with the most marginal and diverse of environments has been Žilnik's trump card since the very beginning of his career as a filmmaker. Consequently his films fulfil Chris Marker's legendary utopia that true films about the workers will have to be made by the workers themselves, just as films about penguins will become conclusive only when penguins learn how to use a camera. Žilnik is not afraid to travel to the South Pole in a T-shirt

and join the penguins; on top of that, his films not only convey this ability, but share with us the inspiring experience and knowledge gained from taking on these challenges.

**Jurij Meden**, born in 1977. Film critic and curator. Editor-in-chief of KINO! magazine (<http://www.e-kino.si/>). Based in Ljubljana.

# the paradigm of fragility of the workers' issue in (post-) socialist yugoslavia

“Elementary School of Capitalism” - On Želimir Žilnik's Latest Film Actions

Branka Ćurčić

Želimir Žilnik's long-term preoccupation with marginal social groups has culminated in his latest film about the protests of the workers-shareholders in the Zrenjanin factories, “Šinvoz” and “BEK”. Furthermore, the director's continuing discourse on the issue of meaning and being, giving a “voice” to various marginal groups through a documentary approach, have met with yet another obstacle: the absolute “silence” of the workers as political protagonists in contemporary Serbian society, where there is moreover the consensus that the attempts to defend the basic workers' rights and the attempts to (self-)organise are something alien, an unheard-of notion. Not even the most remote echoes of the *idea* of workers' self-management from the Yugoslav socialist era are something to be discussed today, and this potential political and emancipative heritage is being relativized together with the overall (totalitarian) history of this area, which has resulted in the institutionalising (and not so much an invasion) of neoliberal capitalism and a complete economisation of the society as an ultimate value. Still, it is necessary to analyse the concept of socialist self-management in greater detail, because, actually the marginal subjectivities on the margins of a society of the time can be interpreted as a symptom of contradiction of the socialist self-management

and its transitional processes (1). How “marginal” were the workers in the socialist Yugoslavia?

## the zrenjanin case

Up to now, the process of privatisation (as the only viable option toward attaining a degree of “normality”) in Serbia, under the wing of the corrupt mechanism state-private entrepreneurs-private property has only exhibited its blind faith in the necessity of “catching up” with the West and the “values” of neoliberal capitalism. In that sense, the most acute problems are the absolute rule of privatisation in the process of property transformation, the open denial of shares owned by workers and the denial of the role of the public good (2), and the drastic limiting of the workers' rights to their share in production and to work as such. A further step has been taken in ensuring that no form of self-management with property belonging to the workers (as shareholders) can have any positive effect on Serbian society today. On the contrary, the idea of such an enterprise is considered abnormal, unrealistic; it is seen as refraining from the given direction of “normalisation” of the society and its “logical” historical development. (Intentional) bankruptcies of factories, unprotected workers and their mass layoffs have become the most outstanding contemporary Serbian reality. Years of struggle against the alliance of the authorities and the primacy of private property, first engaged by the workers of “Jugoremedija” and then by workers in the factory “Šinvoz” and BEK in Zrenjanin, has led to organising workers aiming to annul court decisions on privatisation and attempts to establish independent bodies that will renew the production in the factories and establish the principles of their management. Although they were often called *Stalinists* and although they were constantly given the attributes of criminals in their attempts, the workers of these factories in Zrenjanin created a double excess in contemporary Serbian reality: they dared

to self-organise, demanding their right to work and they have created an interruption in the “smooth” process of absolute privatisation “as the ultimate realisation of freedom”. Still, activities of this marginalised social group have their dark side, as well. In a number of cases they resulted in death and suicide due to additional pressures workers had to face.

Do the marginalised layers of post-communist societies, which, according to the words of Želimir Žilnik, represent the core and the majority of those populations, actually speak of their permanent “marginal position” as a symptom of ambiguity of the workers’ self-management of the socialist era?

#### **the idea and reality of yugoslav socialist self-management**

After the rejection of Stalin’s politics in 1948, an “alternative” model of socialist development was established in Yugoslavia, coined “socialist self-management”. In that sense “the Yugoslav transition toward communism failed” (3), or was “cancelled”, although one of the ideas was that self-management economically and socially represented a basis for the “extinction of the state” as a transitional phase toward the communist society (4). The official ideology of socialist self-management proclaimed a “rejection” of both Stalinism and calculated socialism on the one hand and of capitalism on the other. However, such an official ideology ultimately incorporated both ideologies: it was built on a conflict between work and capital, i.e. between the workers’ self-management and capital and ownership that have been turned into public property (as well as the market economy in traces). The contradiction inherent in Yugoslav self-management was also evidenced in the ratio between the party and workers’ control – while the workers’ control existed on lower levels of the production process, it was to a great extent

subordinated by the decisions of the ruling party. The contradiction belies the gap between proclaimed and attained socialism. More often than not, through various forms of artistic and social criticism (the unrest of '68), what was demanded was the “harmonisation of the normative – democratic and self-managerial – and the factual order, based on the monopoly of the authority of the only legal political party (5). Although the workers’ councils were sovereign, they still represented a “lower” degree of sovereignty than the party did. A certain “freedom” of the workers’ councils was seen in the equal participation in the workers’ councils where discussions were held on the principles of direct democracy regarding the distribution of profit amongst the workers, further planning and investing of the means. One could say that the sovereignty of the workers’ councils was “fragmented” in the sense that it was taking part in very limited fields of decision-making. The areas in which the workers had no sovereignty focused solely on technical issues, on technology in the working process, where “experts” in specific fields were given responsibilities. The bureaucratisation of the system attained completion with technocracy.

In 1965, a more liberal market economy began to develop in former Yugoslavia through a series economic reforms. In the years that followed a complete process of liberalisation of the country took place, with the reorganisation of the Union of Communists, state security and the radical reduction of federal centralism. With these economic reforms, a greater autonomy was attained which was seen as a greater independence in the process of production, investments, and the distribution of income, leading to market relations within the socialist society. “The basic organisation of united work” had the freedom to realise monetary income and to run business in an entrepreneurial way, even in a “corporate” manner... Utilisation of the means for production publicly owned had to undergo a complex mediation of different (self-managerial) interests and social

obligation... Although the state was still the biggest entrepreneur, the extensive and all-encompassing system of the mass social and political organisations ensured the involvement of most people who were in a way the shareholders of that public enterprise (6). In many of these elements one can see the similarity of socialist self-management with some of the political and economic features of contemporary neoliberal capitalism.

The antagonism that was seen in different degrees of decision-making resulted in the so-called "pseudo-participation" of workers in the given process. Often, such an event is called a "psychological and consultative participation" (L. Tomasetta), where the role of the worker in the process of preparing the decisions can be substantial, but very limited when these decisions are actually made and realised. That was the way to "humanise" the working process. "So, 'council work', in fact, is more an issue of the technological and psychological manipulation of the 'human factor' than giving any rights to workers..." (7). The foreman does not impose decisions but creates a framework for discussion with workers, which does not result in true participation but in creating the *sensation* of participation.

The thing that is common for the conditions of work in socialist self-management and contemporary neoliberal capitalism is the absence of the "monologue" character of labour. Namely, in the times of self-management socialism, a sensation of participation in decision-making was created through discussions with workers, i.e. pseudo-participation (a form of *instrumentalised* participation). The contradiction in this situation became a norm of a post-Fordist production. The production means in post-Fordism consists of communication techniques and procedures. Cooperation is accentuated to a great extent as a necessary means of post-Fordist production, where the workers are expected to, apart from realising their given tasks, incorporate improvements and intensify

interpersonal cooperation based on communication. Joint work and communication and linguistic communication become essential, even when it is about production in, for example, the automobile industry. "The "monologue" character of labour disappears: the relationship with others is something basic and not merely a supplement" (8). The vertical hierarchy and instrumentalisation of communication in the production process of self-management socialism was "levelled" and made horizontal (yet it is still powerfully instrumentalised) by post-Fordist principles of production. Informality and attempts at improvising communication have become key features in the general running of production today.

## strike

In labour theories from the beginning of the previous century, a strike is seen as a way to mobilise the revolutionary powers of the proletariat engendering in them the noblest, deepest and most moving sentiments that they possess. (Georges Sorel). A general strike assembles workers and through the attained proximity it provides the maximum intensity – one acquires that intuition that speech cannot give in the clearest possible way. It is seen as a necessary, not isolated and long-term political act. The strike of the workers in socialist Yugoslavia was often seen as a symptom of the imperfection of self-management, simultaneously, at the same time it was seen as its accelerator and potential solution to contradictions that existed in society. It was considered as a political act that arises as an opposition toward one structure in one's own organisation. Also, a strike is seen as a consequence of market economy in socialist society, which treated the labour force like merchandise and contributed to the solidifying of the value of the workforce like any other merchandise. Above all, a strike is a symptom of contradiction of self-management, because the prevailing official politics could never tolerate it as a method of realising the interest through resolving contradictions,



because in that case that very politics would be obliged to take the responsibility upon itself for all the consequences that would emerge from such an attitude. For this reason, among others, a strike was often characterised as illegal, under the pretence that its character was not institutional. Maybe this is one of the reasons why after the first strike in Trbovlje in 1958, the “father” of the workers' self-management, Edvard Kardelj, said that tanks should be sent against workers <sup>9</sup>.

Today, the cited workers' strikes in Serbia are taking place as a result of dissatisfaction and refusal to accept the neoliberal social development which is solely directed towards privatisation of a public good, to the free market and the undefined and reduced role of the state in such processes. Even following the positive example set by the “Jugoremedija” factory in Zrenjanin and a currently successful workers' protest, in an atmosphere in which the state lost the role of a mediator of social conflict and public opinion became fragmented, the terms of workmanship and workers' protest today will have to be redefined and the models of future self-organisation that are not uniformed will have to be found.

### **the antagonism of the workers' self-management in Žilnik's films**

Many of Žilnik films have been dedicated to the position of workers engaged in socialist self-management, for the most part through the individual stories of workers, their (un)employment, the emergence of Yugoslavs as a foreign workforce in western countries, the lumpenproletariat, the detection of social inequalities and antagonisms and representation of marginalised and endangered “bottom strata of society”. Žilnik himself says that he uses his documentary-featured approach to simply note “how the working people survive”. Still, Žilnik's films detect the symptoms of contradiction of self-management socialism... whether it be his film

“Vera and Eržika” about textile workers in former Yugoslavia; the films “The Unemployed”, “The Way Steel Was Tempered” or his latest film on the workers' struggle in the Zrenjanin factories, all dealing directly with workers, or... “Black Film”, “Inventur”, the TV series “Hot Paychecks” and his Kenedi Trilogy, in which Žilnik talks about the contradictions of self-management socialism and of the working process today. With these films he performs a double service: as a “documentarist” and envoy of workers' issues, but also as a rigorous critic of the ambivalent trends in (post)Yugoslav society, which have left the deepest effects on marginalised subjects. He believes that social events are not biological facts, they incorporate antagonistic social interests, which does not mean that he makes any social antagonism relative through his work, but that the conflicting ambiance is actually the “natural” ambiance of his work.

The sequences of Želimir Žilnik's latest and unfinished work on the protests of workers in Zrenjanin factories “Šinvoz” and “BEK” have been screened only once in Zrenjanin to an audience of workers and other spectators and have moreover been used as a basis for further discussion on the self-reflections and problems facing the participants of the protest. “With summary statements made by workers, surrounded by the bleak scenes of ghoulishly vacant, cold factories and offices, their faces can only be seen in close-up, along with those who do not speak, and yet each and every one of them conveys the powerfully dramatic simultaneous existence of an individual and of an entire group. In a simple, coarse language they speak of their reasons for their mutiny and decision to defend their factories, the basis of the existence of their families and foremost their workers' and shareholders' rights (10). And this is exactly where Žilnik proposes his own reasons to make a new film, and which “spring from his empathy with the un-subjugated victims of the 'transition' into capitalism, which is, as it goes to show, less human than the former era when he himself was exposed to different forms of repression” (11). In the sense of repression

that goes deeper into past, Žilnik believes that the campaign against films made in the early 70s was one of major most extensive and well-planned ideological operations in Yugoslavia after the war. The contradiction of the ideology also permeated the campaign, resorting to the argument that self-management in cinematography was being neglected and that the market orientation of the Yugoslav cinematography had become its own goal. Therefore, the basic underlying concept of socialist self-management was used for the criticism of unwanted phenomena. Once again the contradictions of that period have in the time of neoliberal capitalism in Serbia been multiply “flattened”, the ambivalent layers are “glued together” into the only possible yellow brick road toward the “elevated” normalisation as ultimate freedom.

### the last “transition”

The transition process is seen as fateful in post-socialist countries. Following the fall of the totalitarian regimes in Eastern Europe, post-socialist countries have not entered directly into the world of developed capitalism and Western democracy but have first had to be submerged in the process of transition until they reach final state deemed as normalcy, i.e. a universal norm of a historical development in general (12). According to Boris Buden, the process of transition is seen as a process of normalisation. Further on, Buden believes that this process also embraces a logic according to which things, before they become better – normal, capitalist, democratic etc., first have to become worse in comparison to the previous situation, concretely with the status of actual socialism.

Apart from the myth or narrative regarding such a transition, this area is dominated by some others and Buden describes them as follows: “A developed capitalist West presented a historical basis of neoliberal

hegemony; it was a geographic cultural location where it is seen in its authentic and undeveloped form, while in the East (in post-communist Europe, for example), this hegemony is allegedly still trying to settle in, to throw the old to the junk pile of world history and replace it with the new. The neoliberal hegemony does not operate by the previous forms of colonial power, conquering the wild; the primary territories are still not integrated into a historical period. One could say that the West itself represents nothing but a historical ruin – debris of the state of well-being, ideological and political Keynesianism, a collective solidarity typical of industrial modernism, social democracies, struggles among the institutions of working class, its unions and political movements etc. Is not Eastern Europe today, quite the contrary, a place where the neoliberal idea finds its “authentic”, its “natural” political environment: waves of privatisation on the level of a tsunami, where that which belonged to the people becomes owned by a few new tycoons literally overnight and without a significant resistance? In fact, the East is a place where one finds a blind faith in the basic principles of neoliberal ideology, in the almightiness of the private initiative, the self-regulating power of the market, in the “deregulation” elixir, to cut a long story short, to an uninhibited market economy as a final realisation of freedom. It is exactly here, where its victims are enthusiastically exposed to it, that neoliberalism is really at home”. (13) He also adds that “the difference between the West and the (post-communist) East today is not the difference between a highly developed neoliberal capitalism and a still not developed, still not neoliberal post-socialism, but between the influential neoliberalism and its outside. This difference has been completely integrated into neoliberal hegemony. A so-called unequal development is the *modus operandi* of this hegemony (14). What is more, Buden says that the “East” and Eastern Europe are actually a construction of the European Union, attached to an ideology that appears as a cornerstone, indicating the still-existing divisions between the West and the East, and “grading” the “East” as unsatisfactory, compelling it to develop further to catch up with the West.

**instead of a conclusion...**

The contradiction indicates a lack of agreement between certain events or actions and, within that lack, there is a potential for practices of divergence and separation, which occur during the establishment of such agreements and which evince the greatest potential for their change even before they come to being. The contradiction that was built into the foundations of Yugoslav socialist self-management left cracks, fissures and niches in which it was possible to practice divergence. Today, in this place and time, neoliberalism has been “existing as a parasite in the existing infrastructures... between the existing models, utilising and deepening the existing differences” (15) and with its totality it completely fills in and takes up the entire space. With that, the re-articulation of the interest affecting the general population (or the workers), in opposition to the dominant interests of the few, becomes more difficult but all the more necessary to define, so as to create a possible reserve from the “blind faith in the principles of neoliberal ideology.”

References:

- 1 Gal Kirn, When I Will be White and Pale, Pages Magazine, 2008
- 2 Zagorka Golubović, Destiny of the Working Class in Present Serbia (Sudbina radničke klase u današnjoj Srbiji), Republika, Numbers. 424 – 425, 2008. Belgrade
- 3 Ibid
- 4 Dušan Grlja, Self-management as an economical and political system, from the catalogue “Case of the Student Cultural Centre”(Samoupravljanje kao ekonomski i

- politički sistem, iz kataloga “Slučaj Studentskog kulturnog centra 1970-ih godina”), Kolektiv Prelom, 2008
- 5 Nebojša Popov, “Belgrade June” 1968 (“Beogradski jun” 1968. godine.) Republika, Belgrade, Numbrs. 424 – 425, 2008
- 6 Dušan Grlja, Self-management as an economical and political system, from the catalogue “Case of the Student Cultural Centre” (Samoupravljanje kao ekonomski i politički sistem, iz kataloga “Slučaj Studentskog kulturnog centra 1970-ih godina”),Kolektiv Prelom, 2008
- 7 Rudi Supek, Participation, workers’ control and self-management (Participacija, radnička kontrola i samoupravljanje), Naprijed, Zagreb, 1974
- 8 Paolo Virno, Grammar of the Multitude (Gramatika mnoštva), Jesenjski i Turk, Zagreb, 2004
- 9 From the DVD material on Želimira Žilnik’s work, “For an Idea – Against the Situation”, kuda.org, Playground Production, Novi Sad, 2009
- 10 Slavko Golić, Workers Testing Their and Others’ Power (Radnici iskušavaju svoju i tuđu moć), Republika, Belgrade, Numbers 426 – 427, 2008
- 11 Ibid
- 12 Boris Buden, Post-Yugoslav State of Criticism of Institutions: Introduction, ON Criticism as a Countercultural Interpretation (Postjugoslovensko stanje kritike institucija: Uvod, O kritici kao kontrakulturnom prevođenju), <http://eipcp.net/transversal/0208/buden/sr>
- 13 Boris Buden, Commentary to Branka Ćurčić’s text: Autonomous Spaces of Deregulation and Criticism: Is Cooperation with Neoliberal Art Institutions Possible? (Komentar na tekst Branke Ćurčić: Autonomni prostori deregulacije i kritike: Da li je saradnja sa neoliberalnim umetničkim institucijama moguća?), <http://eipcp.net/transversal/0407/buden2/sr>
- 14 Ibid
- 15 Petar Milat, The Least and the Most – general notes, Operation: City Handbook for Life in a Neoliberal Reality (Najmanje i najviše – uvodne napomene, Operacija: Grad, Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti), Multimedijalni institut, Platforma 9.81, itd., Zagreb, 2008

**Branka Ćurčić** is program editor in the New Media Centre\_kuda.org ([www.kuda.org](http://www.kuda.org)) from Novi Sad, Serbia, since 2002. She graduated Fine Art and Theory of Art and Media (MA) in Novi Sad and Belgrade. In the Center\_kuda.org, she is the editor of publishing project ([kuda.read](http://kuda.read)) and she participates in organizing lectures, conferences, workshops and exhibitions. She also takes part in several international research projects and writes for several magazines. Ćurčić is interested in critical approaches to new media culture, new relations in contemporary culture and labor, contemporary art practices and social realm.



Vera and Eržika (1981)

# people from the fringes of society are the spiritus movens of life in the balkans

An Interview with Želimir Žilnik  
conducted by Dominika Prejdová

1. *When people speak of your work they often associate you with the New York School, Godard, Warhol, cinema verité, but I think that Branislav Miltojević is right when he says that you only use their methods in an ironic manner, just as you convey irony in your own approach to film. Is this use of irony at the foundation of your work?*

**Želimir Žilnik:** The authors you just mentioned exemplified the period of the 1960s. The fact that I shared an affinity with their loose structures reflected a choice in stepping outside narratives of individual destinies and “cases” – because we were all living in a society which condoned the “I”-to-“we” transformation. But it goes without saying that a “collective” as a subject with feelings and dreams compels you to wonder, to doubt, to satirise, to be distrustful.

2. *You studied law, and you began working in cinema as an amateur. How important is it that you worked your way through alone? What has meant to your work?*

**Želimir Žilnik:** After grammar school I joined a network of film clubs, which was an important scene at the time for up-and-coming new Yugoslav cinema. The Belgrade Kino Club was the first venue for filmmakers Živojin

Pavlović, Dušan Makavejev, Kokan Rakonjac, and for Lordan Zafranović and Ivan Martinac it was the Split Kino Club, and Karpo Godina and Nasko Kriznar started one in Ljubljana, etc. Professional cinema was just beginning to embrace auteur cinema a year after it was established in the second half of the 1960s, and the work of many auteurs were shown at Kino Clubs. I had chosen to study law because they didn't have a sociology department at the time in Novi Sad, but this decision proved to be more useful than I could have foreseen. When I left the Party in 1968, having been stigmatised after the indictment against my film *Early Works*, and later in further legal actions against other films (a ban was imposed on Neoplanta Film, following the trial against Bulajić's project *The Grand Transport* – in which I was accused of showing “hostility toward partisan films”, etc.), I was already well-versed in court procedures and law and could defend myself.

3. *What ideas and methods adopted by the Black Wave were important to you?*

**Želimir Žilnik:** In the eight years between 1964 and 1972 more than ten “new, liberated” films were made in Yugoslavia, all of them free from didactics, social realism, and Party propaganda. These films were made in the era of “mature Titoism”, a time when the Yugoslav model was more open, more successful and more communicative than other state models of socialism. Even back then, the “new film” was often a marginal production compared to the partisan spectacles and mega-co-productions with the West filmed in studios of Jadran Film in Zagreb and Avala Film in Belgrade. Also, Aleksandar Petrović, Pavlović, Makavejev, Hladnik, Krsto Papić, Puriša Đorđević and others were quite successful among the critics, both domestic and foreign, and with audiences, as well. So when we think about the film scene of the sixties today, we immediately think of the *Black Wave*. And where did my *Black Film* come from? It

was spurred by the ideological disapproval of anarchic liberalism that these films were subjected to after '68, in the offensive of the agenda of re-Stalinisation embarked upon by the regime which was then shaken to its foundations by the “earthquakes” set off by student unrest against the “red bourgeoisie” in June 1968 and by the occupation of Czechoslovakia, and especially by the elimination of Dubček’s model in August '68.

4. *Black Film seems like a tongue-in-cheek recapitulation of the politically committed documentaries of that time. How do you see this film today?*

**Želimir Žilnik:** I made *Black Film* in the beginning of 1971 when the ideological campaign against the New Wave had reached its peak. With this documentary, which is maybe more of an essay, I wanted to convey my attitude toward the hysterical mystification of film and social criticism. In our present circumstances it is almost impossible to understand the scope and gravity of that ideological campaign. The entire party, state and police, around ten thousand people, were engaged in excluding, persecuting, “criticising” and disabling those people who were stigmatised as “ideological enemies”. Under state socialism, such a form of exorcism was a very important tool of “discipline”. It is interesting to note that in Yugoslavia, which had in any case a more open system, an undefined policy of self-management and free travelling abroad, the Party did not exclude the campaigns and “cleansing” agendas typical of Stalinist models. The destruction of the New Wave and the change of its name to Black Wave is an obvious example of a wide-ranging, effective and self-destructive course of action. The most creative phase of our domestic cinema was brought to a standstill. Directors like Makavejev, Petrović, Pavlović and many others were not given new projects. Because of his film *Plastic Jesus*, Lazar Stojanović was sentenced to two years in prison. They banned all my films that had been made until then: five documentaries and *Early Works*. And my film *Freedom or Cartoons*, which was in the

editing process, was also banned. I remember the social security office sending me a notice that since my films were not shown publicly I was to be stripped off the status of a film-maker - which was the basis for my insurance. So, you see, they were successful administrative measures. When the most interesting, internationally acclaimed auteurs went abroad, their cinema language deteriorated and they practically never again made films of the quality they used to. I was still young then, not yet thirty, and I decided: I'm not going to let those parasites break me.

5. *Regarding your “German period” - what experiences in this new environment changed your relationship to your original environment, above all with regard to the ideology at the foundation of your work? And how has the perception of these films in Germany changed over time?*

**Želimir Žilnik:** I went to Germany on my own will. First of all, there were already several hundred Yugoslav foreign workers there, and new ones were coming. And as I felt like one of them, I made a couple of documentaries about them: *Antrag*, *Hausordnung*, *Abschied*, *Inventur*. Secondly, which is probably more interesting, I was intrigued by the mysterious German phenomenon of self-destruction. This powerful culture, art, economy had managed to destroy itself twice within a space of thirty years. It was being reduced to rubble while the ruling class remained full of self-importance. Is that not similar to the narcissist self-confidence of the high-ranking officers of state socialism while they were digging their own graves? In addition to this, Germany has always had a fascinating intellectual environment: Marxism and fascism found fertile soil in this country, and the “Americanisation of Europe” began in Germany, as well. In the early 1970s, when I went to live there, a group of film authors gathered together: Fassbinder, Herzog, Wenders, Kluge, Reitz, Syberberg... I was shooting and editing under the auspices of the Filmverlag der Autoren, which they had established after the concept of

Yugoslav “film worker’s association precepts of self-management”. There were several quite provocative films that I shot in Munich, among them *Öffentliche Hinrichtung* and *Paradies* in 1975 and 1976 respectively. They were banned by their particular form of censorship known as “Freiwillige Selbstkontrolle”. Because of this I left Germany in the second half of 1976. Today those films are shown in Germany as the first reactions to the “iron curtain” issue that was hitting them at the time, and in connection to their “Rote-Armee-Fraktion”.

*6. You once said that the relationship between an individual's destiny and the society he lives in is most important to you. The protagonists of your films are often people on the fringes of society. Does this juxtaposition of those in established society and those on the fringes of society reflect that basic relationship? What means do you employ to keep the balance between these two poles?*

**Želimir Žilnik:** I construct the drama and narrative in a way to make them accessible to audiences. When I returned from Germany, there was no possibility for me to find support for my projects from the film funds or companies. But I found space in television. At the time there were only two channels, watched by twenty million Yugoslavs. When you make a TV film that will be shown at eight o'clock in the evening and seen by eight million people, you think: I'm going to set up my own story with the heroes of my choosing, but I'll have to tell it so that everyone can understand it - peasants, workers, old people. I consider the thirteen feature television films that I made in the 1980s to be the most consistent part of my cinematic works.

*7. In Early Works you articulate your ideas through a group of peasants, and one can see the absurdity of revolution. In Oldtimer the main protagonist directly involves himself in anti-bureaucratic demonstrations, and one can*

*see the absurdity of nationalism. In The Way Steel Was Tempered one can see the end of socialism through the meaningless symbols of social realism which today reveal the surreal position everyday reality had under it. In these films you highlight the gap between ideology and society, and at the same time you bring ideology into everyday reality, into situations where this relationship becomes clear...*

**Želimir Žilnik:** I learned some of my most important lessons from Medvedkin, De Sica and Glauber Rocha, who placed their protagonists in the middle of “tempestuous historical happenings”.

*8. You speak about current times, the current state of society and human existence within society. You take a position against ideology. Is ideology a necessary evil or, when do you think it becomes evil?*

**Želimir Žilnik:** The prevailing ideology of the time we lived in, was an illusion. That ideology was hiding or justifying social injustices. It was the means used by the ruling class to manipulate and to keep its minions in ignorance.

*9. How would you characterise the nationalist ideology of the 1990s compared to the previous Communist ideology?*

**Želimir Žilnik:** The Yugoslav case has its exceptions. In the early 1970s, as I mentioned, under Tito’s regime re-Stalinisation was instigated after the protests against the “red bourgeoisie” and Dubček’s elimination from the scene. The process of re-Stalinisation was difficult to implement in a developed system of self-management and in a land with open borders. So it primarily focused on the ramifications of the party's ideology, on the other hand it led to confining the republic elites to “their states”. Thus, in the second half of 1980s the system in Yugoslavia became a form of

“regional socialism”. “Confined republic authorities” presented themselves as the defenders of their citizens' interests against the “abuse” of other republics! The basis for the subsequent “open socialism” lies in the feudalisation process of Yugoslavia. And when the entire corpus of the Communist power was shaken in 1990s – nationalism was instated as a replacement for ideology. Propagators of primitive nationalism were, for the most part, the officials of the previous system, from the top of the party or the police. Frustrated intellectuals, most of them former young “avant-garde communists” added oil to the fire. And the power mechanism of that nationalism was in many ways identical to Stalinism: only the issue was not whether you were a good party member, but a good Serb or Croat.

*10. The heroes of your films are often victims of ideology, but, if I may simplify things, people who participate in it are not so innocent... I think that living with ideology is clearly evidenced in the film Tito among the Serbs for the Second Time. How do you see the role of ordinary people in Yugoslav society during the last years?*

**Želimir Žilnik:** Ordinary people in the Balkans have lived as second-class citizens since the early 20<sup>th</sup> century because this region has been occupied by Turks, the Austro-Hungarian Empire and Italy. And suddenly all these liberation processes took place. And over one or two generations immense changes took place. Cities developed, along with industry and educational institutions. Between the wars there was a period of “rampant capitalism”; during the Second World War various brutal features of fascism were present with the German order to kill a hundred Serbs for one German soldier; and after the war Communism came with its own repertoire of cruelties, from repossessing peasants' land, concentration camps for Tito's opponents, etc. The improvement of the standard of living or creating jobs for many people in the Balkans

did not bring people personal success at work, discipline or talent. But among power-driven people, behind each dictator who comes to power there are people who simply do not care. And this is, for the most part, a passive support, because the number of the privileged is still small. In the film *Tito among the Serbs for the Second Time*, I wanted to show how much official propaganda and ideology and the media have managed to drive people crazy. And it can be clearly seen in this film. I see the greatest fault of the ruling class in its readiness to pressurise its own people to the point of total wretchedness.

*10. Your recent work, your socially committed documentaries and docudramas, reacted directly to the political situation of the nineties in Yugoslavia. Which period gave you the most opportunities for making films?*

**Želimir Žilnik:** I have always found two forms particularly challenging which can explain why I have often tried to unite them in a single form. Working with a film or teleplay script written in advance, helps one find a certain precision for formulating the action, emotions and relations with the actors; filming a documentary offers one the opportunity to articulate “facets of life” in a new whole. Combining these two forms makes shooting films ten times more effective, more economical and more direct than when you opt for the “clean” job. I think I managed to pull it off in *Marble Ass*, *Fortress Europe*, *Kenedi Goes Back Home*, etc.

*12. Your work joins documentary and fictional elements. How do you determine when to use documentary and when to use feature methods?*

**Želimir Žilnik:** Shooting a documentary has its limitations: you cannot expose someone's intimacy, even when the participant agrees to it, because one must feel some responsibility that he or his family do not suffer because of this. But one shouldn't have any problem shooting what



is a public or a social experience. A fictional structure with talented actors gives you an opportunity to reinterpret emotions.

*13. The spectator of your films can find himself in an unusual situation when he wants to look for emotional identification with a character or with what is going onscreen; he is often obliged to take a critical stance. Yet, I believe that at the same time a spectator can feel strong reactions with regard to the directness of the protagonists and their existential drama. On what level do you seek identification with your audience?*

**Želimir Žilnik:** I am intrigued by the demystification process during the course of shooting and editing a film, which is always something artificially constructed, but film also has a great power to convey on subtle emotions, moods and relationships, just as in conversation or communication amongst people which have a much greater individuality than the things that are said on a theatre stage or in a novel.

*14. Your films often feature “alienating effects” – caricature, boredom, serious talks, unexpected endings and narrative digression. Does this reflect your uncertainty about the possibilities a film can offer? That it can pose questions, express attitudes but not an agreement?*

**Želimir Žilnik:** A film, if it is done well, can seem like a “slice of life”. It is a parallel subject of reality that is being shot. And life, as we know from our daily experience, can suddenly change its flow, can be interrupted, can be terminated.

*15. Ordinary people play a major role in your films. They often come from the fringes of society, and they play themselves. It is interesting how much room you give the people and how they participate in creating the ultimate shape of a film. How you draw them into your films?*

**Želimir Žilnik:** The method I use can be seen as taking a “shortcut” from the usual process of constructing a course of action. Another screenplay writer might boast about how he came up with an “interesting case”, destiny or event. This would inspire him, he’d write a story that would be “close to reality”. Then he would start with working on the production and finances, and in the end he would start shooting. This cycle usually lasts from one to three years. My method is: people or events that interest me are a “ready-made” aspect of the imminent film; so, it usually takes less than six months from the moment I decide on the story of the film until its final realisation.

*16. One of the strongest moments for me are those “collective scenes” in which people express and exchange their attitudes and points of view, often based on their own identification with others. How do these scenes come about?*

**Želimir Žilnik:** It is similar to fiction films in which you devise a conflict among persons or bring in people with different experiences and social backgrounds.

*17. Foreign workers and immigrants are also featured often in your work, not only to convey certain cultural and social phenomena, but they also reflect the existential problems of those who do not want to be in their homelands. What are your other reasons for often featuring the stories of these people?*

**Želimir Žilnik:** Their stories reflect experiences in my life that preoccupy me. At an early age I was rejected and kicked out. I was 24. I started out believing that I was living in an interesting, successful, independent socialist country. Clinging to this belief, I made my first films which were critical and provocative. It never occurred to me then that the entire structure was rotten. And then I sobered up. When I was replaced by many

of my colleagues and viewed as an antagonist. And then, my personal experiences with foreign workers and as a man on the fringes of society, as a direct opponent during the Milošević era – I learned that the essence of life and the reflexes and culture of survival in the Balkans do not lie in the establishment but on the fringes of society. The establishment remains comprised of crooks, ideologists and criminals.

This interview took place on the internet between the 3<sup>rd</sup> and 16<sup>th</sup> of September 2005.

The interview was first published as: PREJDOVÁ, D.: Lidé z okraje společnosti jsou hnací silou života na Balkáně. Rozhovor se Želimirem Žilnikem. In: DO III revue pro dokumentární film, č.3/2005, ed.: Slováková, A., p. 249 - 254.)



# Želimir Žilnik's biography

Želimir Žilnik (born in Niš in 1942; currently living and working in Novi Sad) has written and directed numerous feature and documentary films which have reaped many awards at domestic and international film festivals. Žilnik is renowned as an initiator of the "docudrama" genre. From the very beginning his films have focussed on contemporary issues, featuring social, political and economic assessments of everyday life, starting with: *A Newsreel on Village Youth in Winter* (1967), *Little Pioneers* (1968), *The Unemployed* (1968) and *June Turmoil* (1969), *Black Film* (1971) and *Uprising in Jazak* (1973), among others.

The student demonstrations of 1968 and the turmoil that followed the occupation of Czechoslovakia are at the centre of Žilnik's first feature film *Early Works* (1969) which was awarded the "Golden Bear" at the Berlin Film Festival and four prizes in Pula that same year.

After facing problems with censorship in Yugoslavia while working on his next feature film *Freedom or Cartoons* (filmed in 1972, never finished), Žilnik spent the mid-seventies in Germany, where he independently produced and made seven documentaries and one feature film, *Paradise* (1976). These films were amongst the first ever to concern themselves with the foreign workforce in Germany, and they continue to be shown to this day at various retrospectives and symposiums.

Following his return to Yugoslavia at the end of the seventies, he directed a substantial series of television films and docudramas for TV Belgrade and TV Novi Sad (which include *The Illness and Recovery of Buda Brakus* (1980), *Vera and Erzika* (1981), *Dragoljub and Bogdan: Electricity*

(1982), *The First Trimester of Pavle Hromis* (1983), *Stanimir Descending* (1984), *Good Morning, Belgrade* (1985), *Hot Paychecks* (1987), *Brooklyn – Gusinje* (1988), *Oldtimer* (1989), *Black and White* (1990) and other). These films received many awards at television festivals, both at home and abroad.

By the end of the eighties Žilnik was making films through a cooperative structure of television and cinema production. All these works foreshadowed the growing tensions and looming political and social changes that were to affect the country: *The Second Generation* (1984), *Pretty Women Walking through the City* (1986) and *The Way Steel Was Tempered* (1988).

Turning to independent film and media production in the nineties, he went on to make a series of feature and documentary films centring around the cataclysmic events befalling the Balkans (*Tito among the Serbs for the Second Time* (1994), *Marble Ass* (1995), *Throwing off the Yolks of Bondage* (1996), *Wanderlust* (1998) and other). These films won top awards at domestic festivals (in Herceg Novi, Palić, Novi Sad and Sopot) and were screened at numerous international festivals. In 2005 *Marble Ass* won the prestigious "Teddy Award" at the Berlinale.

The breakdown of the system of values in post-transitional Central and Eastern European countries and the problems facing refugees and immigrants within the new circumstances of an extended Europe became the focus of Žilnik's most recent films *Fortress Europe* (2000; "Victor Award" for Best Film of the Year, Ljubljana), *Kenedi Goes Back Home* (2003; "Zlatna Mimoza Award" in Herceg Novi), *Kenedi, Lost and Found* (2005), *Europe Next Door* (2005; Award for Best Regional Film at the Festival of Belgrade 2006 and ZagrebDox 2007), *Soap in Danube Opera* (2006), *Kenedi is Getting Married* (2007). These films have been screened at over 250 international festivals.

*Alongside his ceaseless filmmaking and production work, Žilnik has also been active in educational activities. Since 1997 he has been a mentor, teacher and executive producer in many international workshops for students from all over South Eastern Europe (in workshops such as: “Divided God” in 2007/2008, “Petrovaradin Tribe” 2005, “Crossing Borders” in Krsko in the summers of 2003 – 2008, “Vite Impossibili” in Naples 2003, “Document + Fiction” in Skopje 1997 and Zagreb 1998). He has been a visiting speaker at foreign film schools (he gave lectures at Goldsmiths College of University of London, University of Leiden, Kunst-Akademie in Vienna, Stanford University, Central European University in Budapest, School of Arts and Communication at the University of Malmö, University College in London, etc.).*



# volume 1.

## zbirka eseja

### sadržaj

Za ideju – Protiv stanja, Uvod, Branka Ćurčić

Kino-komuna: Film kao prvostepena društveno-politička intervencija, Pavle Levi

Iza skepse gori plamen revolucionara!, (deo prvi: Želimir Žilnik i „postojanje mogućnosti“), Branislav Dimitrijević

Filmska produkcija avangarde bivše Jugoslavije i njeni Rani radovi viđeni kroz biopolitiku i nekropolitiku, Marina Gržinić

Angažovani film prema Želimiru Žilniku, Dominika Prejdova

„Kenedi“ trilogija Želimira Žilnika: Solidarnost izvan zidina tvrđave Evropa, Jurij Meden

Paradigma fragilnosti radničkog pitanja u (post-) socijalističkoj Jugoslaviji, Branka Ćurčić

Ljudi sa margine društva su pokretačka sila života na Balkanu - Razgovor sa Želimirom Žilnikom, Dominika Prejdova

# volume 2.

## dvđ izdanje

### sadržaj

#### press kliping

Značajan deo predstavljene dokumentacije u ovom izdanju predstavlja retka građa iz lične arhive Želimira Žilnika sakupljane tokom godina rada, od 1966. godine do danas. Predstavljanje ove bogate dokumentacije na jednom mestu, koja sadrži preko pet stotina dokumenata i novinskih članaka, omogućuje praćenje „odnosa“ institucija, javnog mnjenja, političkog i kulturalnog establišmenta naspram Žilnikovog stvaralaštva (i šire) u trenutku nastajanja, a takođe dodatno omogućuje i višeznačnu kontekstualizaciju i čitanje filmografije Želimira Žilnika danas.

Press kliping građa je slojevito strukturirana: građa koja predstavlja različite poglede na filmove ovog autora je povezana upravo sa tim specifičnim delima, dok je u ovom poglavlju strukturirana po godinama svog nastanka, što omogućuje nov i drugačiji pristup ovom materijalu. Ipak, ova iscrpna građa sadrži niz dokumenata koji nisu posvećeni specifičnom filmu, već se tiču šireg konteksta u okviru kojeg je Želimir Žilnik stvarao i stvara. Upravo ta građa je podeljena u nekoliko tematskih grupacija i obuhvata sledeću podelu: Intervjui sa Želimirom Žilnikom; „Crni talas“; Doku-drama; Filmska kuća „Neoplanta“; Polemike o cenzuri; Retrospektive filmova; O Žilnikovom radu i širem kontekstu; Žilnik piše; Ostalo.

## fotografije

Preko stotinu fotografija objavljenih u okviru ovog izdanja daju uvid u neke od najupečatljivijih scena iz preko četrdeset filmova Želimira Žilnika. Svodeći filmski medij na svoje pojedine „polazne i singularne“ tačke, većina ovde predstavljenih *frame-ova/fotografija* su svesni čin izbora slike... i dokaz šta je sve vredno gledati. Pored fotografija/*frame-ova* iz Žilnikovih filmova, ovaj deo dokumentacije sadrži i niz fotografija-dokumenata sa snimanja filmova, rekonstruišući podjednako interesantne „sporedne“ radnje, situacije i ambijent sa samih filmskih *set-ova*. Fotografije su, opet, dvostruko strukturane: dodeljene su konkretnim filmovima, a dodatno su razvrstane po godinama produkcije Žilnikovih filmskih ostvarenja, čime se omogućuje alternativan način njihovog iščitavanja.

## inserti

Video dokumentacija Žilnikovog stvaralaštva obuhvata inserte iz gotovo svih filmskih ostvarenja, dajući neophodnu i celishodnu ilustraciju njegovog rada. Pored inserata iz svih filmova koji su dostupni, ova sekcija našeg izdanja sadrži i niz snimaka koji svedoče o metodologiji Žilnikove filmske produkcije. Ilustracija tri različita pristupa snimanju filmova data je na tri primera: *Marble Ass* (1995), *Kud plovi ovaj brod* (1998) i *Kenedi se ženi* (2007). *Marble Ass* je sniman po utvrđenom scenariju, prikazujući mix profesionalnih i neprofesionalnih glumaca i dijaloga koji su delom improvizovani u skladu sa realnim životnim saznanjima interpretatora; zatim *Kud plovi ovaj brod* je zasnovan na scenariju, opet prikazujući interakciju profesionalnih i ne-profesionalnih glumaca na delu; dok je film *Kenedi se ženi* takođe zasnovan na scenariju ali se graniči sa dokumentarnim filmom – uz svesno dopuštenu improvizaciju dijaloga između profesionalnih glumaca i naturščika – filmu se dodaje polu-dokumentaristički kvalitet koji proizilazi iz Žilnikovih nenametljivih pogleda

na realne živote svojih filmskih likova. Sva tri ilustrativna primera su koncipirana tako da prikazuju Žilnikov rad sa glumcima na određenoj sekvenci, a zatim se prikazuje rezultat – insert iz finalne verzije filma koji prikazuje upravu tu sekvencu, te se dobija pregled celokupnog procesa. Ilustracije metodološkog pristupa takođe omogućuju uvid u atmosferu "iza kamere" i nadamo se da istovremeno čine i svojevrsan omaž filmskim ekipama i saradnicima, značajnim za Žilnikovo stvaralaštvo.

# volume 1. reader content

For an Idea – Against the Status Quo, Intro, Branka Ćurčić

Behind Scepticism Lies the Fire of a Revolutionary! (Part One: Želimir Žilnik and the “Existence of Possibility”), Branislav Dimitrijević

Ex-Yugoslav Avant-garde Film Production and Its Early Works Seen Through Biopolitics and Necropolitics, Marina Gržinić

Socially Engaged Cinema According to Želimir Žilnik, Dominika Prejdová

Želimir Žilnik’s Kenedi Trilogy: Solidarity Outside the Walls of Fortress Europe, Jurij Meden

The Paradigm of Fragility of the Workers’ Issue in (post-) Socialist Yugoslavia, Branka Ćurčić

People from the Fringes of Society are the Spiritus Movens of Life in the Balkans – An Interview with Želimir Žilnik, Dominika Prejdová

# volume 2. dvd content

## press clippings

A significant part of the selected documents in this section hails from Želimir Žilnik’s personal archives that he assembled over the years, from 1966 until today. This singular rich compilation, embracing more than five hundred documents and newspaper articles, provides a panoply of “links” connecting the various institutions, public opinion, the political and cultural establishment and Žilnik’s work (and beyond) starting with its conception. Moreover, it makes it possible for us to see Žilnik’s cinema today in an entirely new, multi-faceted context.

The majority of the press clippings have been divided into sections according to the critical interpretations of Žilnik’s films and have been categorized according to the pertinent titles of the films and arranged chronologically - in accordance with the dates of their release - which provides a new perspective on this material. Other press not focusing on any one particular film, but dealing with a wider context of Žilnik’s cinema, have been divided into the following categories : Interviews with Želimir Žilnik; “The Black Wave”; Amateur films; Docudrama; Neoplanta Film Production; Discussions on Censorship; Films Retrospectives; Žilnik’s Work, Seen in a Wider Context; Žilnik Writes; Miscellaneous.

Most of this material here are extracts from magazines and periodicals published in former Yugoslavia, which means that the majority of them

were published in Serbo-Croatian and Slovenian; others were written in the Macedonian language.

### photographs

More than a hundred photographs published within this collection provide insights into some of the most striking images from over the forty films that Žilnik has made to date. By limiting the selection to their representation of “points of departure and singular moments”, many of these images denote “a very deliberate selection”... Apart from the stills from Žilnik’s films, there are also many set and location photographs, conveying interesting aspects of the production, various moods and external incidents. These photographs have been arranged according to the film’s title and year of release and, as such, offer an intriguing impression of the development of Žilnik’s cinema as a whole.

### film excerpts

The video documentation of Žilnik’s work comprises excerpts from most of his films that entail a significant and functional illustration of his work. This section also includes three “making-of” documentations that bear witness to Žilnik’s working methods on three films: *Marble Ass* (1995) loosely adhering to a screenplay, featuring a mixed cast of non-professional and professional actors and dialogue that was chiefly improvised in accordance with some of the interpreters’ real life experiences; *Wanderlust* (1998) adhering to a screenplay, featuring a mixed cast of non-professional and professional actors; *Kenedi is Getting Married* (2007) loosely adhering to a script but bordering on documentary, featuring non-professional actors and totally improvised dialogue – the semi-documentary quality deriving from Žilnik’s unassuming observations of his real-life characters. In all three examples, we first see Žilnik’s work “behind the camera”, in which

he is either setting up a particular scene or working with his actors, then we see the final edited version of the scene that was actually filmed and incorporated in the completed film, all of which gives us some insights into the whole process. We hope that these three documentations, which in also effectively conveying the general working atmosphere on their respective sets, ultimately pay tribute to the many members of Žilnik’s film crews and close associates who have been so important to Žilnik’s oeuvre in its entirety.



