

# Журнал о животу филмског редитеља

Портрет „човека коме се чини да би свему што ради требало придодати још мало експлозивног пуњења“

У југословенску кинематографију Желимир Жилник ушао је кроз један кадар филма „Осмех 61“ Душана Макавејева. Нешто касније, као кин-о-аматер, снимио је делце под називом „Борба црнаца у тунелу“. Читав његов каснији живот као да је био већ одређен овим чињеницама.

Код Макавејева, у „Осмеху 61“, Жилника запажамо на самом крају филма, у групи акцијаца која, потпуно прекривена прашином, бодро корача ка камери и пева; Жилник је онај који се највише дере. Ништа боље од те слицице, набијене енергијом и ентузијазмом, не објашњава Жилников карактер аквисте из прве постскојевске генерације, човека коме се чини да би свему што ради требало придодати још мало експлозивног пуњења како би се достигли (и надмашили) претходници, они из срећног поколења које је осетило ау-тентични укус револуције.

Што се, пак, тиче „Борбе црнаца у тунелу“ овај је филм, на неком аматерском фестивалу, најпросто излудео нашег најистакнутијег филмског теоретичара Душана Стојановића (да ли је био огорчен или одушевљен — не зна се): стварчица почиње тако што камера улази у тунел, а онда, до краја, на платну царује апсолутни мрак у коме се, по претпоставци, макљају два црнопута фајтера. У тај тунел се Жилник релативно брзо вратио и из њега следећи пут изашао такође релативно брзо: после само тринаест година.

## ПОВРАТАК БЛУДНОГ СИНА

Али, зашто исписујемо две редове? Зашто баш сада?

Лист који читате пренео је, пре неколико недеља, два мишљења о Желимиру Жилнику, оба њему у прилог. Једно од њих, преузето из новосадског „Дневника“, исписано је пером човека који је својевремено био можда најгласнији у политичкој осуди Жилниковог деловања. Може се претпоставити да је, једне ноћи, док смо ми мирно спавали, дошло до измене става према Жилнику, па то брзо јављено оном чије је ново мишљење овај лист пренео пре неколико недеља. Пуј-пике, не важи. Била би то, наравно, сасвим лоша, потпуно неоснована комбинација. Сам Жилник то потврђује: у једном интервјуу (јер, убрзо су почели поново да га интервјуишу) он понавља своје оцене

о стању у југословенској, посебно војвођанској, кинематографији због којих је толико дуго био ван активне филмске службе. Све је, заправо, много једноставније: шта је било — било је, и остаје, али се Желимир Жилник више не може игнорисати.

Ради се, очито, о класичном примеру „реhabилитације“ путем друштвено корисног рада. Тиме се, уз остало, хоће рећи да су такозване документарне телевизијске драме „Болест и оздрављење Буде Бракуса“, „Вера и Ержика“ и — пре петнаестак дана — „Драгољуб и Богдан“ прибавиле Желимиру Жилнику статус иноватора какав се једва чачкао у ова тешка економска времена. Све што Жилник ради кошта три кинте. А то што ради за три кинте озбиљно доводи у питање неке, чинило се, неприкосновене чињенице.

Пре свега, доводи у сумњу мутне пројекте чија цена премашује све наше знање из рачунице. С друге стране, опет, Жилникова новија остварења у сфери „покретних слика“ из темеља дрмају ону теорију по којој се документарна телевизијска драма рачуна као посебан род ако је заснована на документима, на хартији; обично је крајњи резултат тога било помно истраживање да ли је прииц Павле чачкао нос. Оно што Жилник чини јесте нешто посве друго: документ којим он барата је проста, на изглед банална, чињеница свакодневице, која, усаглашена са минималним бројем драматуршких условности, доказује крајњу драматичност обичног живота чији су protagonisti „ordinary people“ (што би рекао Роберт Редфорд). Најзад, овај стваралачки став незгодно денунцира готово једну читаву, врло стабилану сферу филмске естетике и, више од тога, значајну сферу кинематографске праксе, обе везане за оно што обично називамо „документарним филмом“. Јер, Жилников метод открива, посредно, удео режије у оном што на платну делује као „аутентични“ запис. Ваља закључити како су Жилникове драме заправо документарни филмови који не прикривају неизбежну функцију режије: декларисују се поштено као „fiction“, ови филмови настају на веровању да је промишљени избор из живота једноставнији пут до утиска који се, иначе, постиже компликованом употребом уобичајене компасерије традиционалног „играног“ филма. Показује се да је то геровање, у Жилниковом случају, сасвим оправдано. То не значи да се узек обавезно с њим морамо слагати.

Можда би то било и неопрезно са становишта здравља. Јер, Жилник до своје „естетске теорије“ није дошао преко ноћи или на основу некакве кабинетске спекулације. Оно што представља систем његових новијих драма јесте, у суштини, онај исти принцип на коме су почивали већ први кратки филмови овог аутора — „Журнал о животу омладине на селу, зими“, „Пионери малени, ми смо војска права, сваког дана ничемо ко зелена трава“, „Незапослени људи“, а такође и његова каснија дугометражна остварења „Рани радови“, „Рај“ и, вероватно, незавршени „Слобода или стрип“.

У позадини тог метода леже, без обзира колико то може деловати чудно, економски мотиви, то јест потврда истине да начин продукције битно одређује начин режије (која одређује све остало). Зато је помало неопрезно и произвољно тврдити да Жилник наставља оно што је у нашој филмској пракси развио Душан Макавејев. Све своје филмове, овде и тамо, Макавејев је реализовао у условима класичне продукције, и отуда потичу све његове невоље: начин производње буну се против његових идеја. Делујући у продукционим односима који, у нашим условима, никад до краја ни у били регуларни (мада то у Америци и другде, јесу), Жилник им се прилагођавао и они су били ти који су га терали на иновације. Његова голгота почиње истог часа када средина у којој је деловао остварује своју тежњу ка „етаблираној“, „државној“ кинематографији. А да је то средина у тој амбицији успела доказује се и тиме што је, по већ описаном принципу, Макавејев ту, одмах затим, доживео невеселе дане.

## ПУТ ГАСТАРБАЈТЕРА

Закони новинарског посла захтевају да се, за трчугак, напусти досадашњи ток приче о Желимиру Жилнику. Заграда коју отварамо залази у област тзв. склских тема. Верујемо да је то, ипак, само предубеђење. Уосталом, све се и овако зна.

Дакле, после успеха који су постигли његови „документарни филмови“, успеха крунисаног освајањем Гран прија на фестивалу у Оберхаузену, Жилник са пар десетина милиона динара креће у реализацију свог играног првенца „Рани радови“. Филм постаје „славан“ знатно брже него што се то могло очекивати. Разлог је прост: директно из монтаже стиже у одаје београдског Окружног суда, оптужен да се у њему „експре-

сивним начином, путем говора слике и музике“ приказују доживљаји три младића и једне девојке у којима је посебно место дато третману „пуном заједљивости и алузија са изразито негативном карактеризацијом политичких питања, међународних односа у Југославији, аграрне политике, запослених и незапослених, става према догађајима у Чехословачкој од августа прошле године, улоге Савеза комуниста у друштву“ и тако даље, плус то што „својим и-зричитим извргавањем руглу, ироничним прилазом па и директним неистинитим образложењем“ додирује „проблеме људи у породици, народу, у интимним односима између младих, живота на селу и у граду, односа према постојећим и несумњивим људским правима и сл“.

Претежак арсенал оптужби за само један филм. Суд ослобађа „Ране радове“ и они, у микут до дванаест,



ОСМЕХ 61—82: ЖЕЛИМИР ЖИЛНИК

стижу на филмски фестивал у Берлину где, донекле неочекивано, освајају „Златног медведа“, једини интернационални Гран при који је, за своје игране филмове, заслужила југословенска кинематографија. Кампања против филма и Жилника сада се наставља под паролем „Кома треба Златни медвед“. (Пошто је потписник био један од — крајње споредних — учесника у стварању тог филма, њему се чини неукусним да се бави даљим описивањем овог случаја — што, наравно, не значи да о томе није својевремено рекао своју реч. Он се зато задовољава једино тиме да приложи уверавање председника берлинског жирија, покојног директора филмског одељења њујоршког Музеја модерне уметности и славног



dvjema okolnostima: ponajprije afirmaciji koju je Žilnik stekao svojim dokumentarnim dramama i emisijama u protekle dvije – tri godine snimljenim za novosadsku i beogradsku televiziju, a drugo, zbog toga što je njegove nekad »kontroverzne« filmove danas lako strpati u miran zapečak povijesti domaćeg filma, budući da više nipošto ne izazivaju onako žestoke emocije kao prije desetak godina.

Takvo »spremanje u ladice umjetnosti« možda je poraz za filmaša koji želi zaoštriti odnos prema društvu, neprekidno preispitivati temeljne zasade morala i funkcioniranje zajednice, no Žilnik je, sudeći po njegovoj cjelokupnoj djelatnosti, znatno više od nezadovoljnika koji traži status izgnanika. Osjetljivost na aktualne, krizne trenutke sredine u kojoj živi čak je manje zanimljiv sastojak Žilnikove poetike, znatno slojevitije nego što to daju naslutiti procjene njegovih zagovornika i protivnika.

Žilnikovi prvi filmovi, »Žurnal o seoskoj omladini, zimi« (1967) i »Nezaposleni ljudi« (1968), crno-bijeli kratki dokumentarci sadrže gotovo sve što će poslije postati njegov autorski zaštitni znak. »Žurnal...« je promatrački zapis o seoskim veselicama u kojemu pratimo seosku svadbu i koncert mjesne rock-grupe (taj sraz tradicionalnih običaja i preuzete urbane kulture znatno je ambivalentnije predodčen nego u kasnijoj »Maloj seoskoj priredbi« Krste Papića), no Žilnik se kloni bilo kakvih poigravanja s građenjem uvoda, zapleta i završnice svog dokumentarca. Njegovi kadrovi impresivne su zabilješke s mjesta zbivanja, nanizane i onda prekinute iznenadno, kao što su i počeli. Ta nesklonost uobičajenog dramaturgiji dokumentarca očit je znak tadašnje Žilnikove »modernosti«, no posrijedi nije nikakav pokušaj isforsirane originalnosti, budući da je Žilnik u svim kasnijim ostvarenjima zadržao skepticizam prema tečnoj naraciji (što je kadšto bila vrlina, a kadšto mana njegovih filmova, ovisno o zanimljivosti polazne pretpostavke). I »Nezaposleni ljudi« zasnovani su na sličnom principu, no u tom filmu Žilnik iskazuje zadivljujući talent za provociranje ljudi da se spontano, bez okolišanja i nesprenosti, izlože objektivu njegove kamere. »Nezaposleni ljudi« bez ikakva stida bilježi sva redateljeva režiranja slučajnih naturščika; nezaposleni zatim drsko pričaju o svojim nevoljama. Taj dar za sporazumijevanje s ljudima koji nemaju pojma o ponašanju pred kamerom i o filmskoj glumi, Žilnik će poslije vješto upotrijebiti u svojim dokumentarnim dramama, dajući tako vlastitim sklonostima prema autentičnosti smisleno uobličavanje.

U »Ranim radovima«, svom najpoznatijem i najviše osporavanom ostvarenju, redatelj potvrđuje sve nesklonosti prema uobičajenim zakonitostima igranog filma. Među glumcima su uglavnom početnici i naturščici (najnezgrapnije se doima Slobodan Aligrudić koji jedini ima pravi glumački zadatak), a cio je film pokušaj da se raznim igrama i dosjetkama pred kamerom

dočara stanje duha omladine jedne socijalističke zemlje 1968. godine. »Rani radovi« imaju ponešto zajedničkog s briljantnom »Kineskinjom« Jean-Luc Godarda (1967), budući da na sličan način, pomalo defetistički i ironično, prate bunt mladih koji nikad ne uspijeva biti nešto drugo osim privatne zabave. No dok Godard skladno uklapa parolaštvo svojih protagonista u suvislu filmsku cjelinu, Žilnikovi likovi (zapravo simboli određenih tipova društvenih slojeva) ponekad odražavaju i ponešto autorove konfuzije koji ne zna bi li i on trebao biti dio tadašnjih društvenih preokreta. Film je izvrstan dok četvoro protagonista izvikuju provokativne slogane, jure po šumama, bacaju Molotovljeve koktele i provode svoju uzaludnu revoluciju, no titlovi à la Godard nisu filmu bili osobito korisni, jer smanjuju priliku za žestoke montažne rezove i promjene scena koji inače čine Žilnikove filmove tako dopadljivo sirovim i neizrađenim. Po odustajanju od narativnih konvencija, odricanju glumačke artikuliranosti i inzistiranju na fizičkim radnjama u kadru, »Rani radovi« zasigurno su jedan od najzanimljivijih filmova tog razdoblja, čak i u svjetskim okvirima (nagrada u Berlinu nije samo priznanje pomodnosti teme). Stanovita nekonzistentnost spušta, međutim, procjenu za neku stepenicu niže.

Žilnikovi potonji njemački filmovi gotovo su konceptualne igrarije. U uvjetima skućenog budžeta, gdje se snimalo na brzinu i bez suvišnih repeticijskih (odnos iskorištene filmske vrpce i završenog filma često je bio 1:1), Žilnik dokazuje vlastitu dosjetljivost i čistoću postupka. U jednom dokumentarcu stanari neke zgrade, uglavnom gastarbajteri, spuštaju se stepenicama do kamere i izgovore poneku riječ o sebi i svojoj situaciji u Njemačkoj. Kamera je fiksirana, i u nekoliko kadrova pred nama promiče povorka ljudi koji bez osobitih emocija, kao pred šalterom, izlažu svoje dojmove. U drugom dokumentarcu naš gastarbajter nespretnim njemačkim, prije povratka u domovinu, nabraja što sve ima u kovčegu, praveći inventar svoga boravka u inozemstvu. Najbolji iz tog ciklusa, film »Pod zaštitom države«, traje desetak minuta. Snimljen je sav u jednom jedinom kadru, u kojemu mladi Nijemac priča što mu radi stanodavac koji ga želi izbaciti na ulicu. Pri tom hoda po zgradi i pokazuje kako gazda izrabljuje gastarbajtere smještajući ih u podrum. Žilnikova angažiranost u svim tim filmovima ne podliježe patetici na kakvu su nas navikli jugoslavenski filmovi o gastarbajterima, svjedočeći o rijetkoj pojavi u nas, naime o umjetniku koji želi biti djelatnik u ukazivanju na društvene probleme i pri tom ne osiromašiti vlastita estetička polazišta.

Televizijske dokumentarne drame pribavile su Žilniku u Jugoslaviji posve zasluženu visoku reputaciju. U programu je prikazana jedino drama »Vera i Eržika« (uz dva odlična televizijska dokumentarca), no zahvaljujući nedavnom emitiranju na TV zasigurno nisu toliko uzmanjkali »Bolest i ozdravljenje Bu-

de Brakusa« i »Dragoljub i Bogdan«. Te tri drame najbolji su i najkonzistentniji djelić dosadašnjeg, izuzetno plodnog Žilnikova rada. Pravljeni s diskretnim podsjećanjem na postupke Harryja Watta i na njegove igrane dokumentarce, Žilnikove drame uzimaju u središte zanimljive pojedince iz naroda, i oni pred nama rekonstruiraju zategnute situacije u kojima se nalaze. Svaka drama postavlja intrigantan problem koji drži gledaoca, unatoč tome što Žilnik ne odustaje od linearne dramaturgije, naprosto nižući scene sa svojim briljantnim »glumcima«. Ta dramska neuglačanost pridonosi autentičnosti filma, no, na drugoj strani, Žilnik popušta i njegova kamera postaje sve estetiziranija, bilježeći atraktivne prostore u kojima se zatiču protagonisti i ponekad ih uklapajući u skladne vizualne cjeline. Te su drame ponekad provokativne, kao »Dragoljub i Bogdan«, ponekad naprosto zapis o izuzetnom čovjeku, kao »Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa«, no u njima se sretno sklapaju Žilnikov redateljski postupak i zanimanje za ljude koji imaju izuzetno bogat život, neopterećen vlastitom anonimnošću. Treba poželjeti jedino da se ubrzo priredi retrospektiva koja će obuhvatiti sve Žilnikove filmove, drame i emisije (snimio ih je tridesetak), budući da to jedan od najzanimljivijih i najproduktivnijih jugoslavenskih filmaša sigurno zavređuje.