



# RETROSPECTIVA ŽELIMIR ŽILNIK

## ŽELIMIR ŽILNIK RETROSPECTIVE

**Retrospectiva co-organizada pela Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema e o Doclisboa'15 - 13º Festival Internacional de Cinema**

**Textos publicados no catálogo Doclisboa2015**  
*Texts published in Doclisboa2015 catalogue*

# RETROSPECTIVA ŽELIMIR ŽILNIK

## ŽELIMIR ŽILNIK RETROSPECTIVE

### Integral Želimir Žilnik 2015 – uma nova etapa na parceria Cinemateca-Doclisboa

*Full Želimir Žilnik 2015 – A new stage in the Cinemateca-Doclisboa partnership*

José Manuel Costa

#### O cinema como um aperto de mão

*Film as a Handshake*

Boris Nelepo

#### O retrato de um território a partir das suas margens

*The portrait of a territory from its margins*

Joana Ascensão

#### A ingenuidade daqueles privados de direitos

Entrevista de Boris Nelepo a Želimir Žilnik

*The naïveté of the disenfranchised*

Želimir Žilnik interviewed by Boris Nelepo

#### Este festival é um cemitério

*This Festival Is a Cemetery*

Želimir Žilnik, in Report 17th Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, 1971

### Integral Želimir Žilnik 2015 – uma nova etapa na parceria Cinemateca-Doclisboa

Depois de Ivens, Marcel Ophuls, Rouch, Akerman, Cavalier, Van der Keuken, a parceria Cinemateca-Doclisboa mergulha em território entre nós muito menos conhecido, o que quer dizer que cumpre tanto ou mais a sua missão. Avançando também na vertente organizativa – pela primeira vez, uma das retrospectivas do festival decorre toda nas salas da Cinemateca, reforçando-se assim a identidade de uma ligação que se pretende vir ainda a desenvolver –, a integral Želimir Žilnik é a concretização de um dos objectivos naturais, dir-se-ia essenciais, de qualquer festival e de qualquer museu: literalmente, *dar a ver* o que, pese embora a sua evidente influência na respectiva área geográfica e cultural, permaneceu até hoje, aos olhos da nossa própria comunidade, longínquo ou (quase completamente) ignorado. O que pôs em movimento Želimir Žilnik foi um contexto político-social preciso – a Jugoslávia dos anos sessenta –, que ele próprio descreveu como um ambiente inicialmente aberto (esses “anos de paz”, em que “se podia viver, aprender, trabalhar em consonância”...) até que lhe veio a conhecer os limites, num confronto crescente, amargo e, dir-se-ia, *anunciado*, tendo em conta o seu *etos* visceral de independência e impaciência. Mas o que não deixa de ser extraordinário é que, por muito que o seu destino tenha sido traçado localmente, ele não pode senão também ser visto como *mais um* dos elos de uma cadeia de transformação vastíssima que, no preciso momento em que Žilnik arranca (1967), dos EUA ao Japão, passando por França ou pela América Latina, abre uma brecha no que tinha sido o percurso dos cinemas novos, e do movimento documental, desde a viragem da década. Por cima da ruptura do som síncrono e do *direct cinema*, esta era uma outra *ordem de ruptura*, que arriscava a implosão de todas as lógicas narrativas anteriores, senão da lógica narrativa, numa *tabula rasa*, ou numa *terra em transe* (título do filme de Glauber Rocha desse exacto ano de 1967), que era antes de mais social e política mas que não podia deixar de ser, por condição, da *linguagem*. Como tudo isso (re)coloca Žilnik em contexto... Voltando-se, através dele, à longa tradição do documentarismo mais explicitamente comprometido, Želimir Žilnik oferece-nos um contraponto ao cânone mais vulgarizado disso, dando-nos então uma nova pista no progressivo conhecimento desses outros insurrectos do Leste europeu, que nem por terem sido já objecto de intenso trabalho de reavaliação deixam de constituir campo inesgotável de exploração.

José Manuel Costa

### Full Želimir Žilnik 2015 – A new stage in the Cinemateca-Doclisboa partnership

Following Ivens, Marcel Ophuls, Rouch, Akerman, Cavalier and Van der Keuken, the Cinemateca/Doclisboa partnership plunges into a territory much lesser known among us, thus performing its mission as much or even more. Also moving forward as far as organisation is concerned – for the first time, a whole festival retrospective takes place at Cinemateca, thus reinforcing the identity of a bond intended to be developed even further – the full Želimir Žilnik retrospective is the attainment of a natural goal, essential to any festival and museum: literally *showing* what remained distant or (almost completely) ignored by our own community until today, in spite of the obvious influence it has in its geographical and cultural area. Želimir Žilnik was triggered by a particular social and political context – 1960s Yugoslavia – which he himself described as an environment that was initially open (those “years of peace” when one could “live, learn and work in accordance with”...), until he came to know its boundaries, in an increasing, bitter and one would say *announced* confrontation, given its visceral ethos of independence and impatience. No less remarkable is that, however much his destiny was locally outlined, he cannot but be seen as *another* link in a vast transformation chain, which at the very moment when Žilnik begins (1967), opens a breach in what had been the path of the new cinemas and the documentary movement since the turn of the decade, from the US to Japan, France or Latin America. On top of synchronous sound and *direct cinema*, this was a different *kind of rupture*, risking the implosion of all previous narrative logics, if not of narrative logic itself, in a *tabula rasa*, or in an *entranced earth* (the title of Glauber Rocha’s film from 1967) that was first and foremost social and political, yet could not help to concern *language*. How all this puts Žilnik in context... Želimir Žilnik brings us back to the long tradition of more explicitly committed documentaries, and offers us a counterpoint to the more widespread canon, thus providing us with a new clue to the progressive knowledge of these other Eastern European insurgents, who despite having already been the subject of an intense work of re-evaluation, prove to be an inexhaustible field of exploration.

José Manuel Costa

### O cinema como um aperto de mão

No início de Março de 1971, o jovem realizador de cinema Želimir Žilnik, vencedor do Urso de Ouro, em Berlim, com o seu filme de estreia, *Rani radovi* [Early Works], lê um manifesto do palco, intitulado “Este Festival é um Cemitério”, na noite de abertura da sua curta-metragem *Crni film* [Black Film]. Fala da inutilidade do humanismo abstracto, da exploração da pobreza, da alegada bravura e do cinema com consciência social “quase envolvido” que apenas representa “a moda dominante de cinema burguês”. “Recusamos encarar esta súbita preocupação da casta do cinema com as pessoas como mais do que um novo tipo de *bluff*”, declara Žilnik. *Crni film* acaba com uma pergunta: “FILME – ARMA OU MERDA?”

Cerca de quarenta anos mais tarde, esta formulação mordaz apenas se tornou mais aguda. Verdadeira bomba ao retardador, *Crni film* despoletou outrora uma onda de choque que agora nos chega. O cinema de autor de hoje, mais do que nunca, assemelha-se a uma máquina capitalista auto-suficiente, à medida que cresce o número de festivais internacionais, cada um oferecendo financiamento a aspirantes a cineastas. Daí o excesso de produção de filmes – sobretudo “com consciência social”, sobretudo documentários – que ninguém fora desse mercado especializado acaba por ver. Com o público a diminuir, diminui também a hipotética influência do cinema sobre o mundo real, enquanto que a figura do artista – aquele que descobre cada vez mais pessoas miseráveis, para sofrerem no ecrã com uma crescente eloquência cinematográfica – continua a implorar uma reavaliação crítica. Com que se preocupa o artista de hoje? Pode falar-se de cinema político actualmente? Como se define o mundo pelo fluxo regular de filmes em exibição no circuito de festivais, contudo mal se aventurando para além do pequeno gueto? Raramente se colocam estas questões, pois elas minam o *status quo*.

Se o festival é um cemitério, *Crni film* é a sepultura de Žilnik enquanto realizador. Significa isso, porém, que o manifesto marcou o momento em que ele se afastou do seu percurso criativo? De modo algum. Em vez disso, avaliou a sua posição no mundo e continuou a fazer o que vinha fazendo, tendo agora descartado todas as ilusões. Aquilo a que se agarrou, no entanto, foram os princípios definidos no manifesto. Eis um cineasta que teve de se reinventar e ao seu método, de forma contínua e, por vezes, dolorosa, resistindo, pelo caminho, às tentações do compromisso e encarando de frente as muitas limitações sociais, económicas e políticas do seu tempo. É fácil repartir a *obra* de Žilnik por períodos de tempo, todos eles inextricavelmente ligados ao país de cuja História fez a crónica.

Žilnik #1 é um jovem intelectual, cinéfilo, comunista e autor de uma obra-prima modernista, *Rani radovi*. Poderíamos ter sabido mais acerca dele se a sua segunda longa-metragem, *Sloboda ili strip* [Freedom or Cartoons], não tivesse sido descartada de forma tão violenta pelo governo. Uma vez suprimida a Vaga Negra jugoslava, Žilnik #2 vai para a Alemanha Ocidental cheio de confiança, sendo aí recebido como refugiado político e mascote de festival. Todavia, em vez de tirar partido do seu capital simbólico e criar uma *persona* de dissidente perseguido, opta por submeter o novo ambiente ao seu microscópio distintivo de ironia, provocação e fervor, concentrando-se, em particular, nas actividades da Fração do Exército Vermelho. A sociedade democrática reage rapidamente com a deportação e a censura. Žilnik #3 conquista para si um nicho na televisão, nos anos 1980, ganhando subitamente liberdade artística e abrindo o caminho para o docudrama, o género com que, até hoje, se sente mais confortável. Alcançando agora um público muito mais alargado, que o meio permite, aceita o desafio formal de ter de produzir fórmulas aceitáveis. Este é o seu período mais prolífico e, ainda assim, menos estudado: de 1977 a 1990, faz 11 filmes para a televisão, duas longas-metragens, uma mini-série e diversas curtas-metragens.

No entanto, enquanto Žilnik estava atarefado a abarcar a vida do início dos anos 1980, na Jugoslávia, na sua visão panorâmica, o perigo iminente pairou sobre a Titolândia até que a tragédia finalmente irrompeu, no início dos anos 1990. O protagonista de *Stara mašina* [Oldtimer] (1989) profetiza, “A guerra ainda não começou, mas é melhor estar preparado”. Foi, precisamente, a televisão que permitiu a Žilnik empacotar as suas reacções viscerais à convulsão política em novos filmes, sem perder tempo. O seu melodrama etnográfico, *Bruklin – Gusinje* [Brooklyn – Gusinje] (1988), encomendado pela TV Belgrado, situa-se numa pequena aldeia, no Montenegro, na fronteira entre a Jugoslávia e Albânia. Concomitante à

ascensão do sentimento anti-albanês entre os sérvios, deveria mitigar o ódio crescente. Em *Stara mašina*, Žilnik capta a subida ao poder de Milošević, ao mesmo tempo que reinventa o género do *road movie*, de modo que qualquer movimento doravante significa deterioração e falsidade, emparelhando viajantes ao acaso e separando-os de forma igualmente arbitrária. Possibilitado apenas por ser feito num terra à beira da desintegração, o género será revisitado dez anos mais tarde, em *Kud olovi ovaj brod* [Wanderlust].

Em 1992, num país já devastado pela guerra, Želimir Žilnik demitiu-se da TV Novi Sad. Com o cinema gravemente subfinanciado, Žilnik, que vinha experimentando novos formatos desde os anos 1980, tornou-se num dos primeiros realizadores no mundo a abandonar o 16 e o 35 mm. Nos anos 1990, faz a transição para o vídeo; nos anos 2000, passa para o digital. A sua parceria criativa com o operador de câmara Miodrag Milošević data desde os anos 1980, quando colaboraram em *Tako se kalio čelik* [The Way Steel was tempered] (1988). Continuam a fazer filmes com orçamentos ultra pequenos juntos, por vezes por um par de milhares de euros cada.

O realizador e crítico de cinema francês Jean-Claude Biette sugeriu uma hierarquia peculiar de fazedores de cinema, encabeçada pelo *cinéaste* – uma categoria de realizadores cuja produção não apenas é consistentemente boa, mas também coere num todo inteligível. Žilnik pertence certamente a esse patamar, uma vez que o verdadeiro alcance do seu trabalho só pode ser apreciado quando se viu vários dos seus filmes, sendo que cada um lança clarifica os antecessores.

Estamos no ano 2015. A Hungria ergue uma vedação de arame farpado ao longo da sua fronteira com a Sérvia, para manter os estrangeiros indesejados longe da Fortaleza Europa. Que filmes contemporâneos se relacionam verdadeiramente com o que está a acontecer no mundo? No início do ano, Žilnik fez *Destinacija\_Serbistan* [Logbook\_Serbistan], sobre imigrantes e refugiados da Síria e de África. Em vez de aguardar por um convite para um festival prestigiado, toma providências para que passe na televisão assim que fica pronto, de modo a evitar que a retórica da direita se espalhe. De seguida, visita centros de imigração por todo o país, pondo em prática precisamente o que prepara nesse manifesto longínquo.

Žilnik é uma figura chave de resistência cinematográfica que se apresenta em todas as formas e feitios. A sua resistência pode ser intelectual, visto permanecer um artista de esquerda sem nunca recorrer ao dogmatismo ou à estética (põe-se com violência às ideias aceites de “cinema de qualidade”), ou simplesmente uma questão de princípio que o proíbe de procurar financiamento estatal. Numa exoneração, pelo menos parcial, do tropo comprometido do “artista marxista”, Žilnik faz sempre o que diz. Misto de cronista, documentarista e activista, alimenta poucas fantasias acerca do clima político actual, o que o pode, ocasionalmente, fazer tender para o cepticismo e o pessimismo. Não obstante, à medida que a sua crença num sistema justo, seja comunista ou liberal diminui, aumenta a força de uma nova crença – e de um novo interesse – no indivíduo. Žilnik é tão humanista (a palavra perdeu, entretanto, a maior parte do seu esplendor pelo uso excessivo) quanto um humorista fortalecendo o seu entusiasmo pela vida com um sentido de humor inimitável.

Uma vez, Paul Celan escreveu, numa carta: “Não vejo diferença entre um aperto de mão e um poema”. O que é um aperto de mão e será possível fazer um filme que também possa ser um aperto de mão? Esse é o gesto mais simples de solidariedade humana. *Destinacija\_Serbistan*, bem como todo o projecto de Žilnik enquanto realizador, são monumentos a esse gesto.

Boris Nelepo

## Film as a Handshake

In early March of 1971, young film director Želimir Žilnik, winner of the Berlin Golden Bear for his debut *Rani radovi* [Early Works], reads from the stage a manifesto entitled “This Festival is a Cemetery”, on the opening night of his short *Crni film* [Black Film]. He talks about the worthlessness of abstract humanism, exploitation of poverty, alleged bravery, and the “quasi-involved”, socially conscious filmmaking, which just represents “the ruling fashion of bourgeois cinema”.

“We refuse to regard this sudden concern of the film caste with the people as anything other than a new kind of bluff”, Žilnik states. *Crni film* ends with a question: “FILM – WEAPON OR SHIT?”

This trenchant turn of phrase has only gained in acuity some forty-odd years later. A veritable delay-action bomb, *Crni film* once set off a shockwave, which is now rolling in on us. The auteur cinema of today, more than ever, looks like a self-sustaining capitalist machine as international festivals grow in number, each offering financial support for aspiring filmmakers. Hence the overproduction of movies – especially “socially conscious” ones, especially documentaries – that no one ends up seeing outside that specialty market. As audiences dwindle so does the hypothetical influence of cinema over the real world, while the figure of the artist – one who finds more and more miserable people to suffer on screen with increasing cinematic eloquence – still begs for a critical re-evaluation. What is the artist of today preoccupied with? Is there such a thing nowadays as political filmmaking? How is the world defined by the steady flow of movies playing the festival circuit, yet barely venturing beyond the small ghetto? These questions are seldom asked, for they undermine the status quo.

If the festival is a cemetery, *Crni film* is Žilnik’s grave as a director. Does it mean, though, that the manifesto marked the point where he strayed from his creative path? Not at all. Instead, he took stock of his own position in the world, and kept on doing what he had been doing, all illusions now discarded. What he stuck to, however, were the principles laid out in the manifesto. This is a filmmaker who had to reinvent himself and his method continuously and sometimes painfully, resisting along the way the temptations of compromise and facing head-on the many social, economic, and political limitations of his time. Žilnik’s *oeuvre* is easy to break down into time periods, each inextricably linked to the country whose history he has chronicled.

Žilnik #1 is a young intellectual, cinephile, communist, and author of a modernist masterpiece, *Rani radovi*. We could’ve found out more about him if his second feature, *Sloboda ili strip* [Freedom or Cartoons], hadn’t been so violently scrapped by the government. Once the Yugoslav Black Wave is suppressed, to West Germany comes waltzing in Žilnik #2, welcomed there as a political refugee and festival pet. However, instead of cashing in his symbolic capital and creating a persecuted dissident persona, he chooses to put the new environment under his trademark microscope of irony, provocation, and fervour, focusing especially on the activities of RAF. The democratic society is quick to react with deportation and censorship. Žilnik #3 carves out a niche for himself on TV in the 1980s, suddenly gaining artistic freedom and blazing the trail for docudrama, the genre he’s most comfortable with to this day. Reaching now a much broader audience afforded by the medium, he accepts the formal challenge of having to produce palatable formulations. This period is his most prolific, and yet least studied: from 1977 to 1990, he makes 11 TV movies, two features, a mini-series, and a number of shorts.

However, while Žilnik was busy encompassing the early-80s life in Yugoslavia in his panoramic vision, the imminent danger loomed large over Titoland until the tragedy finally erupted in the early 90s. The protagonist of *Stara mašina* [Oldtimer] (1989) prophesies, “The war has not started yet, but it is better to be prepared”. It was precisely TV that allowed Žilnik to package his gut reactions to political upheaval into new movies with no time wasted. His ethnographic melodrama *Bruklin – Gusinje* [Brooklyn – Gusinje] (1988), commissioned by Belgrade TV, is set in a small village in Montenegro at the Yugoslav-Albanian border. Concurrent with the upswing of anti-Albanian sentiment among the Serbs, it was supposed to mitigate the growing hatred. In *Stara mašina*, Žilnik captures Milošević’s rise to power while reinventing the road movie genre so that any movement in it henceforth equals deterioration and falsehood, pairing fellow travellers at random and splitting them up just as arbitrarily. Made possible only in a land on the brink of disintegration, the genre will be revisited ten years later in *Kud olovi ovaj brod* [Wanderlust].

In 1992, already in a war-torn country, Želimir Žilnik resigned from Novi Sad TV. With filmmaking severely underfunded, Žilnik, who had been experimenting with new formats since the 80s, became one of the first directors in the world to give up on 16 and 35 mm. In the 90s he transitions to video; in the 2000s, he goes digital. His creative partnership with cameraman Miodrag Milošević dates all the way back to the 80s, when they collaborated on *Tako se kalio čelik* [The Way Steel was tempered] (1988). They still make ultra-low-budget films together, sometimes for a couple of thousand Euros apiece.

French director and film critic Jean-Claude Biette suggested a peculiar hierarchy of filmmakers, topped with the *cinéaste* – a category of directors whose output is not just consistently good, but also coheres into an intelligible whole. Žilnik certainly belongs on that rung, for the true scope of his project is only appreciable once you've seen several of his movies, each subsequent one shedding a new light on its predecessors.

The year is 2015. Hungary builds a barbed-wire fence along its Serbian border to keep the unwelcome strangers away from Fortress Europe. What contemporary movies are truly related to what's going on in the world? Earlier this year, Žilnik made *Destinacija\_Serbistan* [Logbook\_Serbistan] about immigrants and refugees from Syria and Africa. Instead of waiting for an invitation to a prestigious festival, he makes arrangements to have it play on TV as soon as it's finished, in order to prevent the spreading of right-wing rhetoric. Then he tours immigration centres across the country, practicing exactly what he preached in that far-off manifesto.

Žilnik is a key figure of cinematic resistance, which comes in all shapes and sizes. His resistance may be intellectual, since he remains a leftist artist without ever resorting to dogmatism, or aesthetic (he violently opposes the accepted notions of "quality filmmaking"), or simply a matter of principle that forbids him from seeking government funding. In an at least partial exoneration of the compromised "Marxist artist" trope, Žilnik always puts his money where his mouth is. A chronicler cum documentarian cum activist, he harbours few fantasies about the current political climate, which might tilt him, on occasion, toward scepticism and pessimism. However, as his faith in a just system, whether communist or liberal, wanes, a new faith – and a new interest – in the individual increases in power. Žilnik is as much a humanist (the word has by now lost most of its lustre through overuse) as a comedian fortifying his zest for life with an inimitable sense of humour.

Once Paul Celan wrote in a letter: "I see no difference between a handshake and a poem". What is a handshake, and is it possible to make a film that could be also a handshake? This is the simplest act of human solidarity, to which *Destinacija\_Serbistan*, as well as Žilnik's entire directorial project, stand as monuments.

Boris Nelepo



## O retrato de um território a partir das suas margens

"O real deve ser ficcionado para ser pensado"

Jacques Rancière, La Fable Cinématographique

Esta é a maior retrospectiva dedicada a Želimir Žilnik, cineasta sérvio nascido em 1942, autor de uma filmografia com mais de cinquenta títulos que atravessam os diferentes géneros e cinquenta anos de história e que acompanham de perto a evolução política e social de um território e a sua permanente reconfiguração, interrogando as muitas transformações ocorridas não apenas na ex-Jugoslávia, como na própria Europa. É, assim, uma oportunidade única para descobrir a obra de um cineasta muito pouco conhecido no nosso país, através de um programa que se pretende o mais completo possível, organizado numa parceria entre o Doclisboa e a Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Datando a sua primeira curta-metragem documental de 1967, Želimir Žilnik afirmou-se rapidamente como um dos principais nomes do "Cinema Novo Jugoslavo", designado pejorativamente pela crítica oficial como "Black Wave" ou "Vaga Negra", expressão que agrupava cineastas que, rompendo com as habituais lógicas de produção, aliavam a inventividade estética a uma visão crítica da sociedade, avessa aos desejos do poder político, entre os quais figuravam também Dušan Makavejev ou Karpo Godina. Respondendo a quente a essa designação, Želimir Žilnik, com a ironia e o humor que lhe são característicos, realizaria em 1971 *Crni film* [Black Film], o singularíssimo "filme negro" em que aborda a questão dos sem-abrigo de Novi Sad (cidade onde ainda hoje vive o realizador) e a falta de resposta na Jugoslávia Socialista, documentário que se revelaria um verdadeiro manifesto do seu cinema. Não obstante as suas especificidades, a "Black Wave" não surgia como um movimento isolado, mas em plena sintonia com os "Cinemas Novos" que, nos anos sessenta, emergiam em força por todo o mundo, aliando rupturas narrativas a cisões de ordem política e social e concebendo o cinema como uma aventura formal e um instrumento de intervenção política. Como escreveria Antoine de Baecque, em *Histoire et Cinéma*, "Esta geração turbulenta, contestatária, politizada, apropria-se do cinema ao mesmo tempo que do mundo."

Inspirado pelas manifestações estudantis de 1968, Žilnik realizaria *Rani radovi* [Early Works] (1969), a sua primeira longa-metragem, que conquistaria um Urso de Ouro no Festival de Berlim e que, próxima do cinema militante de Jean-Luc Godard e do Grupo Dziga Vertov, associava as ideias de Karl Marx ao burlesco dos irmãos Marx e a uma abordagem *brechtiana* do cinema. O espírito independente e subversivo de *Rani radovi* acabaria com a carreira de Žilnik enquanto realizador aceite pelo regime do presidente Josip Broz Tito, forçando-o a abandonar o país durante alguns anos, mas lançaria também as bases de um método singular, que passou a enformar a maior parte dos seus filmes até hoje e que conheceu um grande impulso com a sua intensa produção para a televisão jugoslava, ao longo da década de oitenta.

Um método assente na combinação de documentário e ficção, que subjaz a "ficções documentais" que o próprio Žilnik classificará como "docuficções" ou "docudramas", que partem de situações quotidianas e da biografia de pessoas concretas, na sua maioria não-actores que são convidados a reencenar e ficcionar as suas próprias experiências para a câmara. "Porque deveremos esconder que o facto de observar afecta o observado? (...) Porque não deveremos documentar estas tentativas das pessoas em afectar a sua imagem pública e a imagem do mundo em que vivem quando filmamos um documentário?", pergunta o realizador numa entrevista, sendo que o seu cinema conduz muito mais longe esta questão.

Assim, se desde os primeiros trabalhos é clara a opção por um cinema documental assente numa proximidade com o real daqueles que são filmados, de onde nasce uma evidente força poética, também é clara a vontade da sua permanente transfiguração pela ficção. O resultado são filmes que assentam nessa peculiar interpenetração entre a lógica dos factos e as lógicas da ficção, narrativas abertas, fragmentadas e improvisadas que, convocando vários géneros, resultam de rodagens rápidas e de orçamentos muito reduzidos.

Denunciando as contradições da antiga Jugoslávia comunista (*Pioniri maleni* [Little Pioneers] ou *Nezaposleni ljudi* [The Unemployed], ambos de 1968), o nacionalismo crescente

associado à política de Milošević e aos movimentos que conduzirão à desintegração do país (*Stara mašina* [Oldtimer], 1989, ou *Do jaja* [Throwing off the Yolks of Bondage], 1996), os problemas da transição para uma economia de mercado (*Tako se kalio čelik* [The Way Steel was tempered], 1988 ou *Stara škola kapitalizma* [The Old School of Capitalism], 2009), os traumas das guerras dos anos noventa nos Balcãs (*Marble Ass*, 1995) ou as consequências do redesenho das fronteiras europeias e a violência associada às migrações, Žilnik trabalha em permanência sobre a história de um país e de uma paisagem mais vasta em constante mutação, sucessivamente recriada pela inventividade estética de uma obra assente em múltiplas histórias singulares.

E se Želimir Žilnik se concentra em grande parte em personagens excluídas e marginalizadas dentro e fora dos seus países de origem, entre estas os migrantes têm um papel importante. Já o tinham, num conjunto de filmes que realizou, na Alemanha, entre 1973 e 1976, e continuarão a tê-lo em trabalhos como o emblemático *Tvrđava Evropa* [Fortress Europe] (2000), a importante trilogia centrada na figura de Kenedi Hasani, que acompanha a sua deslocação geográfica ao longo de vários anos, ou o recentíssimo *Destinacija\_Serbistan* [Logbook\_Serbistan] (2015), longa-metragem que aborda a realidade dos refugiados que atravessam a Sérvia em direcção a outros destinos na Europa, bem como a proliferação de campos e a polémica fortificação de fronteiras. Meio de aprendizagem e de conhecimento, o cinema é também, para Žilnik, uma “forma de intervenção no espaço público”, capaz de reagir com velocidade às circunstâncias e aos acontecimentos do seu tempo. É em todos estes sentidos que podemos dizer que o “cinema negro” de Žilnik, enquanto aquele que se “apercebe da escuridão do seu tempo como algo que não cessa de o interpelar”, é um “cinema do contemporâneo” (Giorgio Agamben), um cinema em plena sintonia com as sombras do presente mas que, longe de se limitar a procurar o seu reflexo, não cessa de introduzir fracturas na realidade filmada.

Joana Ascensão

### The portrait of a territory from its margins

“Reality must be fictionalised in order to be thought”

Jacques Rancière, *La Fable Cinématographique*

This is the largest retrospective dedicated to Želimir Žilnik, Serbian filmmaker born in 1942, author of more than fifty titles that cross different genres and span over fifty years of history, closely following the political and social evolution of a territory and its permanent reconfiguration, questioning the many transformations taking place not only in the former Yugoslavia, but also in Europe itself. It is, therefore, a unique opportunity to discover the work of a filmmaker very little known in our country, through a programme intended to be as complete as possible, organised in a partnership between Doclisboa and Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. Having directed his first documentary short film back in 1967, Želimir Žilnik quickly established himself as one of the leading names of the “Yugoslavian New Cinema”, pejoratively referred to as “Black Wave” by the official critics. This expression grouped together filmmakers who, breaking with the usual production logics, combined aesthetic inventiveness and a critical view of society, averse to the wishes of political power, among which were also Dušan Makavejev and Karpo Godina. Responding right away to this designation, Želimir Žilnik, with his characteristic irony and humour, would direct *Crni film* [Black Film] in 1971, the rather peculiar “black film” wherein he addresses the issue of homelessness in Novi Sad (the city where the director still dwells in) and the lack of a response to the problem from Socialist Yugoslavia. This documentary would prove a true manifesto of his filmmaking. In spite of its peculiarities, the “Black Wave” did not emerge as an isolated movement. It was fully in line with the “New Cinemas” looming all around the world in the sixties, combining narrative disruptions and political and social schisms, and devising film as a formal adventure and an instrument of political intervention. Like Antoine Baecque would write in *Histoire et Cinéma*, “This turbulent, protesting and politicised generation takes over film and the world at the same time.” Inspired by the student demonstrations of 1968, Žilnik would direct *Rani radovi* [Early Works]

(1969), his first feature film, which would win a Golden Bear at the Berlin Festival. Close to the militant cinema of Jean-Luc Godard and to the Dziga Vertov Group, the film associated the ideas of Karl Marx to the burlesque of the Marx brothers and a Brechtian approach to cinema. The independent and subversive spirit of *Rani radovi* would end Žilnik’s career as a filmmaker accepted by President Josip Broz Tito’s regime, forcing him to leave the country for a few years. But it would also lay the foundation for a unique method that would shape the majority of his films to date, and that had considerable impetus with his intense production for Yugoslavian television throughout the eighties.

A method based on the combination of documentary and fiction, underlying the “documentary fictions” that Žilnik himself would classify as “docufictions” or “docudramas”, which start from everyday situations and from the biography of real people, mostly non-actors invited to re-enact and to fictionalise their own experiences to the camera. “Why should we hide the fact that observing affects the observed? (...) Why shouldn’t we document these attempts of people to affect their public image and the image of the world they live in, when we shoot a documentary?”, asks the director in an interview – and his filmmaking takes this issue much further.

Thus, if the option for a documentary cinema based on proximity with the reality of those who are filmed – from which stems an obvious poetic strength – is clear from his early works, the desire to continuously transfigure it resorting to fiction is also clear. The result are films based on that peculiar interpenetration between the logic of facts and the logic of fiction, open, fragmented and improvised narratives, which, calling several genres, are the result of quick shootings and very low budgets.

Denouncing the contradictions in the former communist Yugoslavia (*Pioniri maleni* [Little Pioneers] or *Nezaposleni ljudi* [The Unemployed], both from 1968), the rising nationalism associated to Milošević’s policies and to the movements that will lead to the disintegration of the country (*Stara mašina* [Oldtimer], 1989, or *Do jaja* [Throwing off the Yolks of Bondage], 1996), the problems of the transition to a market economy (*Tako if kalio Čelik* [The Way Steel was tempered], 1988 or *Stara škola kapitalizma* [The Old School of Capitalism], 2009), the trauma of the wars in the Balkans during the nineties (*Marble Ass*, 1995) or the consequences of redrawing the European borders and the violence associated with migration, Žilnik works permanently on the history of a country and of a wider landscape in constant mutation, time and again recreated by the aesthetic inventiveness of a work based on numerous, unique stories.

Želimir Žilnik largely focus on excluded and marginalised characters inside and outside their home countries. Among these, migrants play an important role. They already did in a number of films made in Germany between 1973 and 1976, and will continue to do so in works such as the emblematic *Tvrđava Evropa* [Fortress Europe] (2000), the significant trilogy centred on the figure of Kenedi Hasani that follows his geographical displacement over several years, or in the very recent *Destinacija\_Serbistan* [Logbook\_Serbistan] (2015), a feature film addressing the reality of refugees crossing Serbia towards other destinations in Europe, the proliferation of refugee camps and the controversial border fortification.

A means of learning and knowledge, cinema is also a “form of intervention in the public space” to Žilnik, able to quickly respond to the circumstances and events of its time. It is in all these senses that we can say that Žilnik’s “black cinema”, as the one that “notices the darkness of its time as something that does not cease to question it”, is a “contemporary cinema” (Giorgio Agamben), a cinema fully in line with the shadows of the present, but that far from sticking to seeking its own reflection, never ceases to introduce fractures in the filmed reality.

Joana Ascensão

## A ingenuidade daqueles privados de direitos

**Com as suas duas mãos, construiu uma casa que se tornou numa espécie de estúdio de cinema e que também figurou em alguns dos seus filmes, como *Kenedi se ženi* [Kenedi is getting married] e *Destinacija\_Serbistan* [Logbook\_Serbistan].**

Comecei a construir essa casa, quando já tinha feito muitos filmes. Não tinha casa, na altura, por isso achei que construir uma e fazer um filme tinham muito em comum. Definir o objectivo é como escolher o género. Angariar dinheiro. Encontrar colaboradores. O trabalho de coordenação é tão necessário para construir uma casa como para produzir longas-metragens. O processo, na verdade, é ainda mais fácil. Está completamente enraizado nos nossos genes: as pessoas vêm-no fazendo há milhares de anos. No entanto, de alguma forma, um filme é uma aventura maior e mais arriscada. Construímos a casa com materiais reciclados. Os tijolos e as vigas tinham 100, 200 anos. Foi como trabalhar num filme de baixo orçamento. Quando se fala em escolher um protagonista, num documentário ou numa ficção, fala-se de escolher uma pessoa que vive e fala à frente da câmara em vez de ti. Para fazer essa escolha, é necessária intuição, paciência e sorte (provavelmente, o mesmo que um garimpeiro). Se se encontrar estreados não profissionais e se se aceitar o seu talento e magnetismo, o passo seguinte é confiar-lhes uma tarefa totalmente impossível: criar um novo naco de vida autêntica perante a câmara e a equipa, com emoções e relacionamentos. Não posso contar com a experiência e truques técnicos, porque eles não os têm. Representam apenas com o coração, com a sua motivação para mostrar aquilo que abrasa os humanos: a autoconfiança – Vou mostrar-vos quem sou! O ecrã é um local acalorado e pode incendiar-se a qualquer momento. Se atentar nos nomes de cerca de 20 dos papéis mais convincentes em vários filmes, metade são actores excelentes e famosos, com longas carreiras. A outra metade são não profissionais com grande talento.

**Continuemos a falar sobre a dimensão material dos seus filmes. Quase todos os seus personagens estão afeiçoados a coisas, a maior parte das quais pertenciam aos pais: pense-se na mota, em *Stara mašina* [Oldtimer], no uniforme policial, em *Crno i belo* [Black and White], ou no uniforme do exército austro-húngaro, em *Kud plovi ovaj brod* [Wanderlust]. Vemos aqui uma espécie de propriedade física da história, o seu fardo tangível.**

Usa-se os termos instabilidade, descontinuidade, étnico e outras confusões para descrever os Balcãs. Isso não é completamente infundado. Na Jugoslávia, desde que comecei a fazer filmes, houve, pelo menos, cinco mudanças de política cultural e “climas”. Quando a minha geração começou, era uma época de protestos, mas também de esperança. *Rani radovi* [Early Works] foi filmado no Outono de 1968, enquanto se desenrolava o drama do socialismo de estado, eliminando a tentativa de Dubček de um “socialismo de rosto humano” com uma ofensiva de tanques, em Praga. Foi uma época de discussão intensa em metade dos países à face da Terra sobre se era de todo possível estabelecer o socialismo, de acordo com os princípios de Marx, antes da industrialização com um proletariado reduzido. Nos anos 1970, fui um *gastarbeiter* [trabalhador convidado], na Alemanha. Nos anos 1980, “começámos as reformas”. Fiz algumas sagas para a TV Novi Sad e a TV Belgrade com a minha equipa. Ao mesmo tempo, começaram a sentir-se mudanças sísmicas em direcção à dissolução do socialismo e do estado. Respondemos a essa tendência com a obra futurista *Lijepa žene prolaze kroz grad* [Pretty Women walking through the City], rodada no Verão de 1985. É uma história de Belgrado, no ano 2041, após guerras étnicas, que viriam realmente a ter lugar nos anos 1990. Quando o filme foi mostrado, em Pula, arremessaram-me os mesmos elogios que tive no início da minha carreira: o que é que tu tens, pá? Que imaginação doentia! Para regressar à realidade, fizemos uma comédia: *Tako se kalio čelik* [The Way Steel was tempered], sobre o desgaste do trabalho exemplar, na fábrica local Pobeda. Ao mesmo tempo, mesmo à frente dos nossos narizes, começou a desenhar-se um cenário bem mais perigoso: em Novi Sad, no Verão de 1988, foi desencadeada a chamada revolução antiburocrática. Retórica nacional-socialista, lemas e ameaças de golpe de cerca de 10 000 participantes, trazidos em autocarros e camiões do estado. Este “evento popular” foi concebido pelo aparelho da

polícia partidária de Milošević. Da mesma forma, rodámos uma longa-metragem sobre isso, chamada *Stara mašina*. Foi uma altura em que experimentámos o subgénero do *road movie*. Talvez nos possamos referir a ele como um “filme feito apanhando os acontecimentos e os participantes pelo caminho”. Os anos 1990 já foram palco de retórica inflamada e armas de fogo automáticas exaltadas. Pessoas e casas citadinas a crescer de forma irreconhecível. Os filmes *Marble Ass* e *Kud plovi ovaj brod* foram testemunha disso. No início do século XXI, fizemos um inventário do trauma do pós-guerra e dos refugiados e da transição: *Tvrđava Evropa* [Fortress Europe], a trilogia *Kenedi*, *Stara škola kapitalizma* [Stara škola kapitalizma], *Jedna Žena – Jedan Vek* [One Woman – One Century], *Destinacija\_Serbistan*.

**Os personagens de *Stara mašina* dirigem-se à Embaixada Britânica, para pedirem um trabalho que os ajude a mudarem-se para a Grã-Bretanha. São, naturalmente, recusados. Se tivesse de indicar uma característica que definisse os seus personagens de um modo geral, diria que todos possuem uma certa ingenuidade – “a ingenuidade daqueles privados de direitos”, por assim dizer. É precisamente essa ingenuidade que o radicalismo de *Crni film* [Black Film], em que tenta encontrar algum alojamento para os sem-abrigo, subscreve.**

É interessante que se refira a isso como “ingenuidade”, mas também é muito verdade. Questões simples muitas vezes articulam um assunto de forma mais rigorosa do que formulações e frases torcidas. Todos sabemos como os senhores tendem a falar dos seus empregados: compreendem-nos, ajudam-nos, compram doces aos seus filhos. Diziam frequentemente: “É como se fosse nossa irmã”. Mas quando este “membro da família” precisa de ajuda concreta e os senhores têm condições para os ajudar, as suas acções podem ser notadas por outros senhores. É então que a barreira de classe surge, inesperadamente, criando distância. O senhor está ocupado. É disso que se trata na cena da Embaixada Britânica. Vejamos como os imigrantes falam dos seus problemas, dos países de onde vêm e da esperança que procuram na Europa ocidental, em *Destinacija\_Serbistan*. É ingénuo e falam de forma simples, mas expressam-no de forma mais rigorosa do que o fariam alguns ministros dos negócios estrangeiros de países africanos e europeus.

**Para mim, passou a ter uma enorme importância a forma como os seus personagens entendem os filmes como gestos de solidariedade, apoio e consolo. Num auditório a abarrotar, numa sala de cinema em Berlim, o Arsenal, Pirika vê-se enquanto criança ou Kenedi acarinha o vídeo da reunião da sua família e pede-lhe que envie uma cópia do filme aos familiares.**

As cenas que mencionou ilustram muito bem aquilo em que estou a pensar quando respondo à pergunta: “Para quem é que faz filmes?” A resposta é: para o público, a cujas opiniões nos agarramos. Eles são os participantes, membros da equipa. Se gostarem do filme, sei que passará em festivais e na televisão. Basicamente, este é o princípio que rege os nossos métodos. Tínhamos uma conversa ou lembrávamo-nos de acontecimentos passados da vida de um protagonista ao ver fotografias, material gravado ou cenas de filmes (se eles tivessem participado). Para além dos títulos que acabou de mencionar, isso aconteceu em *Jedna Žena – Jedan Vek*. Depois, na trilogia *Kenedi* e na série televisiva *Vruće plate* [Hot Paychecks]. Dessa forma, sugerimos que o destino de cada ser humano merece respeito.

Entrevista de Boris Nelepo a Želimir Žilnik

## The naïveté of the disenfranchised

**You have, with your own two hands, built a house turned into a kind of film studio, which has also been featured in some of your movies such as *Kenedi se ženi* [Kenedi is getting married] and *Destinacija\_Serbistan* [Logbook\_Serbistan].**

I started building that house when I had already made many films. I didn’t have a house at the time, so I figured building one and making a film had a lot in common. Defining the purpose is

like picking your genre. Raising money. Finding collaborators. Coordinating work is as necessary for building a house as it is for producing feature films. The process, in fact, is even easier. It is completely ingrained in our genes: people have been doing that for thousands of years. Somehow, though, a film is a greater and riskier adventure. We built it from recycled materials. The bricks and beams were 100-200 years old. That was like working on a low-budget film. When we speak about choosing a protagonist in a documentary or fiction film, we speak about choosing a person who lives and speaks in front of the camera in your stead. To make that choice, it is necessary to have intuition, patience, and luck (probably the same as in mining for gold). If you find non-professional first-timers and accept their talent and magnetism, the next step is for them to receive a completely impossible task from you: to create a new piece of authentic life in front of the camera and crew, with emotions and relationships. I cannot rely on experience and technical tricks because they don't have them. They perform only with their hearts, their motivation to show that which is smouldering in humans: self-confidence – I'll show you who I am! The screen is a heated space, and it can burst into flames. If I look at the names of around 20 of the most convincing roles in different films, half of them are excellent and well-known actors with long careers. The other half are non-professionals with great talent.

**Let's keep talking about the material dimension of your movies. Almost all your characters are attached to things, most of which belonged to their fathers: think of the bike in *Stara mašina* [Oldtimer], the police uniform in *Crno i belo* [Black and White], or the Austro-Hungarian army uniform in *Kud plovi ovaj brod* [Wanderlust]. Here we see something of a physicality of History, its tangible burden.**

The terms instability, discontinuity, ethnic and other confusions are used to describe the Balkans. This is not completely unfounded. In Yugoslavia, since I got into filmmaking, there have been at least five shifts in cultural politics and "climates." When my generation started out it was a time of protests, but also of hope. *Rani radovi* [Early Works] was shot in the autumn of 1968 while the drama of state socialism flowed, eliminating Dubcek's attempt at "socialism with a human face" with a tank offensive in Prague. That was a time of intense discussion in half the countries on the face of the earth about whether it was possible to establish socialism, according to Marx's principles, before industrialization with a small proletariat. In the 70s I was a *gastarbeiter* [guest worker] in Germany. In the 80s we "entered reforms". I made a few sagas for TV Novi Sad and TV Belgrade with my crew. At the same time, seismic shifts toward the break-up of socialism and the state were first felt. We responded to that trend with the futuristic piece *Lijepa žene prolaze kroz grad* [Pretty Women walking through the City], which was shot in the summer of 1985. The story is about Belgrade in the year 2041, after ethnic wars, which would actually happen in the 90s. When the film was shown in Pula they stoned me with the same compliments that I got at the beginning of my career: what's wrong with you, man? What a sick imagination! To return to reality, we did a comedy, *Tako se kalio čelik* [The Way Steel was tempered], about the erosion of shock working, in the local factory Pobjeda. At the same time, right in front of our noses, a far more dangerous scenario began to play out: in Novi Sad, in the summer of 1988, the so-called anti-bureaucratic revolution was set in motion. National-socialist rhetoric, slogans, and threats of a coup from some 10,000 participants brought in by state buses and trucks. This "people's event" was designed by Milošević's party-police apparatus. Likewise, we shot a feature-length piece about that, called *Stara mašina*. This was a time when we experienced the road movie subgenre. Maybe we can refer to it as a "movie made by picking up events and participants along the road". The 90s have already been the stage for fiery rhetoric and heated automatic firearms. People, town houses, growing beyond recognition. This was witnessed in the films *Marble Ass* and *Kud plovi ovaj brod*. At the beginning of the 21st century, we did an inventory of the post-war and refugee trauma and transition: *Tvrđava Evropa* [Fortress Europe], the Kenedi trilogy, *Stara škola kapitalizma* [Stara škola kapitalizma], *Jedna žena – Jedan vek* [One Woman – One Century], *Destinacija\_Serbistan*.

**The *Stara mašina* characters come to the British Embassy to ask for a job to help them move to Great Britain. They are, of course, turned away. If I had to find a defining feature for your characters en masse, I'd say they all possess a certain naïveté – "the naïveté of the disenfranchised", so to speak. It is precisely this naïveté that the radicalism of *Crni film* [Black Film], in which you try to find some lodgings for the homeless, underwrites.**

It's interesting that you refer to this as "naïveté" but it is also very true. Simple questions sometimes articulate an issue in a more precise way than twisted formulations and phrases. We all know how the masters tend to talk about their hired help: they understand them, help them, and buy their children candy. They would often say, "She is like a sister to us." But when this "family member" needs real help and the masters can afford to help them, their actions might get noticed by other "masters". This is when the class barrier appears unexpectedly, creating distance. The master is busy. That's what the scene is about at the British embassy. Let's take a look at how the immigrants speak about their issues, about the countries they come from and about the hope they seek in Western Europe in *Destinacija\_Serbistan*. It is naive and they speak in simple ways, but they express it more precisely than some foreign affairs ministers from Africa or European countries would.

**It has come to matter a great deal to me how your characters perceive the movies as gestures of solidarity, support, and comfort. In a crowded auditorium of a Berlin cinema, Arsenal, Pirika looks at herself as a child or Kenedi treasures the videotape of his family gathering and asks you to send his relatives a copy of your film.**

The scenes you mentioned illustrate very well what I am thinking about when answering the question: "For whom do you make movies?". The answer is, for the public whose opinions we cling to. They are the participants, members of the team. If they like the movie, I know it will find its way to festivals and television. Basically, this is the principle according to which we, along with the participants, arrange our methods. We would have a conversation or remember the past events of a protagonist's life by looking for photographs, video footage, or movie scenes – if they have participated. Next to the titles you just mentioned, we had this in the movie *Jedna žena – Jedan vek*. Then, in the Kenedi trilogy and in the TV series *Vruće plate* [Hot Paychecks]. That way, we are suggesting that every human being's destiny is worthy of respect.

Želimir Žilnik interviewed by Boris Nelepo





## Este festival é um cemitério

1. Os ataques do ano passado ao filme crítico, que foram organizados e executados do exterior, sofreram uma derrota moral total; hoje, numa situação não muito diferente, toda a gente se precipita para se tornar no protagonista ou representante do chamado filme envolvido, que acaba por ser a moda dominante do nosso cinema tradicionalmente burguês. Estamos atolados em informação sobre a vida das classes mais baixas da nossa sociedade. No entanto, ninguém está pronto para explicar por que vivem dessa maneira, porque isso levaria à pergunta: quem governa a nossa vida? Nesta nova vaga de filmes quase envolvidos, toda a gente se satisfaz com procurar os detalhes insignificantes da vida, sustentando a sua alegada bravura social a um nível formal, com encontrar uma pessoa miserável bastante pitoresca que esteja pronta para sofrer, de forma convincente, à frente da câmara. Recusamos encarar esta súbita preocupação da casta do cinema com as pessoas como mais do que um novo tipo de *bluff*.

2. Esses filmes continuam a alegar estarem relacionados com relatos do terreno, do exterior. Relatos para quem? O nosso documentário dificilmente tem outro público para além deste aqui, no festival. Fazer filmes sobre grupos socialmente desfavorecidos para este público é ignóbil, porque só podem entender estes filmes da mesma forma que entendem entretenimento de boa qualidade. Recusamos continuar a fazer e a apoiar filmes que proporcionam afirmação ideológica a este público: deviam ficar alarmados e assustados, deviam cuspir-lhes em cima. Isso só será possível se se arrastar a classe média recentemente desenvolvida, o seu papel explorador e a sua miséria moral à frente da câmara. Só filmes assim podiam constituir um indicador de liberdade e alcance criativo dos nossos filmes. Procuramos mostrar que aqueles que assumem a “responsabilidade do nosso futuro” não têm nada em comum com o fanatismo quase ideológico dos nossos filmes sociais – em termos de consciência ideológica, há muito que resolveram as coisas para si e guiam-se por princípios de poder, princípios de lucro e princípios de sucesso.

3. A ideia de que há algo parecido com um jovem cinema jugoslavo pode ser considerada mais uma manipulação da situação do nosso cinema. Não há nada disso. Os que se declaram jovens estão, na verdade, na meia-idade. Mas o que é pior é a sua colaboração total com as condições de produção existentes e a sua identificação concordante com o ambiente de onde provêm. Nenhum dos autores dos filmes presentes neste festival estaria disposto a aceitar riscos e responsabilidades para além do que é permitido. Comparado com o jovem cinema internacional, o nosso chamado jovem cinema é absolutamente reaccionário, reproduzindo, simplesmente, as circunstâncias tradicionais da cinematografia não-autónoma da Jugoslávia, que apenas nos é tão familiar dada a sua maldade intrínseca.

4. Se não queremos chafurdar no lodaçal da nossa própria decomposição, que já está a começar a cheirar de forma perigosa, o próximo festival terá de se guiar por princípios completamente diferentes. Exigimos projecções para as pessoas fora deste auditório. Para além dos filmes produzidos por pessoas mais interessadas em manter subsídios sociais para curtas-metragens, em vez de num verdadeiro avanço, exigimos a projecção de produções independentes, pessoais, informais, rodadas em 16mm e 8mm.

5. Este festival é um cemitério: tudo, neste festival, jaz numa sepultura, incluindo – obviamente – os signatários desta declaração.

Este manifesto foi lido em voz alta pelo seu autor, Želimir Žilnik, durante o 18º Festival de Documentários e Curtas-Metragens Jugoslavos, que teve lugar de 2 a 9 de Março de 1971, em Belgrado.

**in Report 17th Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, 1971**

## This Festival Is a Cemetery

1. Last year's attacks on the critical film which were organized and enforced from outside have experienced a complete moral defeat; today, in a situation that is not very different, everybody's rushing to become the protagonist or representative of the so-called involved film which turns out to be the ruling fashion of our traditionally bourgeois cinema. We are swamped with information about the life of the lowest classes of our society, however, nobody is prepared to explain why they live in this fashion because this would provoke the question: who rules our life? In this new wave of quasi-involved films everybody is satisfied with searching for the petty details of life, confirming their alleged social bravery on a formal level, to find a most picturesque miserable person who is prepared to suffer convincingly in front of a camera. We refuse to regard this sudden concern of the film caste with the people as anything other than a new kind of bluff.

2. Those films still claim to relate to reports from the terrain, from the outside. Reports for whom? Our documentary film has hardly got any audience other than this one here at the festival. To make films about socially deprived groups for this audience is despicable because they cannot but perceive these films in the same way they perceive good quality entertainment. We refuse to continue making and supporting films that provide ideological affirmation for this audience: they should be startled, frightened, spat upon. This will only be possible if one drags the newly developed middle class, its exploitative role and its moral misery in front of a camera. Only such films could be an index of freedom and the creative reach of our films. We aim to show that those who bear the “responsibility for our future” have got nothing in common with the quasi-ideological fanaticism of our social films – in terms of ideological consciousness they got things straightened out for themselves a long time ago and are guided by principles of power, principles of profit and principles of success.

3. The suggestion that there is something like a young Yugoslav cinema can be considered yet another manipulation of the situation of our cinema. There is no such cinema. Those who declare themselves young are in fact middle-aged, but what is worse is their total collaboration with the existing conditions of production and their consenting identification with the environment they originate from. None of the film authors present at this festival would be willing to accept risks and responsibilities beyond what is permitted. Compared to the young international film our so-called young cinema is absolutely reactionary; it simply reproduces the traditional circumstances of Yugoslavia's non-autonomous cinematography, only too familiar to us because of their intrinsic evil.

4. If we do not want to wallow in the mire of our own decomposition, which is already starting to smell dangerously, the next festival will have to be guided by completely different principles. We demand screenings for the people outside of this auditorium. In addition to those films that are produced by people who are more interested in sustaining social subsidies for short film rather than in a true breakthrough, we demand the screening of independent, personal, informal productions, shot on 16mm and 8mm.

5. This festival is a cemetery: everything at this festival is lying grave to grave, including – obviously – those signing this declaration.

This manifest was read out loud by its author Želimir Žilnik during the 18th Festival of Yugoslav Documentaries and Short Film, which took place from the 2nd to the 9th of March 1971 in Belgrade.

**in Report 17th Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, 1971**

