

МАРИНА СИМИЋ

Факултет политичких наука Универзитета у Београду

marina.simic@fpn.bg.ac.rs

МИЛОШ НИЧИЋ

Факултет политичких наука Универзитета у Београду

milos.nicic@fpn.bg.ac.rs

Од алијенације до ироније: критичке студије филма и киничка субверзија у домаћем филму*

Циљ овог рада је двојак. С једне стране, у њему се разматра однос политичке теорије и студија филма и преиспитују основе за настанак критичких студија филма и њихову савремену трансформацију. Са друге стране, у раду се разматра употреба киничке субверзије и ироничне апропријације за разумевање друштвене стварности и политике у филмовима југословенског црног таласа и савременом српском филму. Нове форме популарне апропријације филмског наслеђа показују начине на који су се и филм и критичке студије филма одвојиле од алитесеровски инспирисане друштвене критике, према савременим идејама киничке апропријације и ироније као друштвене критике.

Кључне речи: политичност филма, иронија, киничка субверзија, црни талас, Желимир Жилник

* Истраживање је спроведено уз подршку Фонда за науку Републике Србије, број пројекта 7747152, *Cultural Transfer Europe-Serbia from the 19th to the 21st century – CTES* и Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, на основу Уговора о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години, број: 451-03-68/2022-14, од 17. 01. 2022. године.

From Alienation to Irony: Critical Film Studies and Kynical Subversion in Serbian Film

In this paper, we will discuss two issues. First, the relation between political theory and film studies is discussed as the basis for the emergence of critical film studies and its contemporary transformation. Second, we consider the kynical subversion and ironic appropriation as a set of frameworks for understanding the social reality and politics in the Yugoslav Black Wave cinema as well as in the movies of the contemporary Serbian cinematography. New forms of popular appropriations of cinematographic heritage show the ways through which both the very movies and critical film studies have disassociated themselves from Althusserian social critique and embraced contemporary ideas of kynical appropriation and irony as forms of social critique.

Key words: film and politics, irony, kynical subversion, Yugoslav Black Wave, Želimir Žilnik

ПОЛИТИЧНОСТ ФИЛМА

Академске студије филма у Европи и свету развиле су се шездесетих и седамдесетих година прошлог века у оквиру критичке теорије, посебно се ослањајући на марксистички теоријски оквир и радове Луја Алтисера (Rushton 2013, 33). Тај критички програм студија филма имао је своје упориште у најзначајнијим филмовима тог времена – филмовима Бергмана, Годара, или Милоша Формана, али и у новим револуционарним филмовима у Латинској Америци, што је учинило да веза између политике и филма буде од централне важности и за уметнике и за њихове интерпретаторе. Неопходно деловање оних који се баве критичким студијама филма јесте да укажу да се на тај начин приказује/репродукује идеологија и да укажу на начине путем којих се на то приказивање или саму идеологију може утицати. Неки од тих покушаја биће активности настале у правцу стварања такозваних антифилмова или трећих филмова, који не само да треба да утичу на филм, већ и на сам свет, што указује на истинску заснованост ових студија на марксистичким визијама трансформације света.

Пратећи ову линију аргументације, последице праксе гледања филмова, виђене у овом кључу, воде директно у производњу гледа-

лаца као субјекта идеологије, што је свакако на алтисеров(ск)ом трагу да идеологија интерпелира индивидуе у субјекте. Пракса гледања филмског материјала је кључна за овај процес, јер гледалац стиче утисак да је „господар онога што је видео“, а самим тим да је субјекат виђеног. Оно што је заправо на делу није господарење виђеним, већ илузија тог процеса, јер се путем деловања поменутих филмских механизма гледалац наводи да мисли да је господар виђеног, а заправо бива „утамничен филмском машином којој је изложен“ (Rushton 2013, 8). Оно што бивање субјектом у овом случају заиста значи јесте да, иако гледалац мисли да је независна индивидуа, он бива начињен субјектом који је подвргнут истим тежњама и жељама као и други; односно он постаје субјекат капиталистичког друштва, чијег је само један део стварање комерцијалних филмова који настављају овакав ток.

Бег од „лажне субјективности“ и интерпелације представљаће једну од централних тема критичких студија филма од њеног настанка до данас, преузимајући теоријске обресе карактеристичне за времена у којима су настајала. Упркос томе, иницијална инспирација биће лоцирана у Брехтовом концепту отуђења (*Verfremdungseffekt*), који подразумева технике свесног дистанцирања публике у односу на перформанс који се посматра, омогућавајући на тај начин стварање неопходног јаза који штити од постајања субјектом идеологије – уколико је гледалац дистанциран од себе, али и од онога што се на сцени/платну приказује, неће постати субјектом онога што гледа, а самим тим ни идеологије која се иза тога налази. Позиционирање у односу на могућност удаљавања представљаће лакмус папир који ће одвајати „добре“ од „лоших“ филмова у овој фази критичких студија филма, где би лоши филмови били они који нуде тоталну транспарентност између приказаног и гледаоца, те тиме нужно производе гледаоце у субјекте (идеологије), а ти су најчешће филмови холивудске продукције. Добри филмови су они који нуде могућност за стварање тог јаза посредством ефекта удаљавања и постизањем поменутог дистанцирања (в. Rushton 2011; 2013).

Критику субјективности пратила је уједно и критика критике субјективности, која је са подозрењем гледала на покушаје да се из отуђених, али и стално мобилних, неусидрених и променљивих субјеката оцрта некакав корпус револуционарних потенцијала (Carroll 1982). Излазећи из оквира савремене политичке теорије, проблем субјективности наставио је да окупира студије филма, нарочито у погледу искуства који гледаоци имају приликом гледања филма. На

том трагу, значајне увиде пружа Пипин (Pirpin 2011) који се усредсређује на перцепције активности филмских ликова које гледаоци имају приликом гледања филма, посебно холивудских остварења. Наиме, Пипин сматра да је питање субјективности централно место у већини филмова који су доступни гледаоцима – питање зашто актери филма делају на начин на који то чине и зашто праве одлуке које праве. Другим речима, гледаоци покушавају да разумеју личне (субјективне) потезе и мотивације, да разумеју њихову субјективност. Пипин (Pirpin 2011) то чини анализирајући филм *Девојка из Шанијаја* Орсона Велса (1948) у којем протагониста доживљава низ непријатних догађаја и ламентира над преварама које су га задесиле и муком која га је због тога снашла. Усредсређујући се на наратив који протагониста (Мајкл) представља гледаоцима, Пипин закључује да је незавидно стање у којем се Мајкл нашао последица његовог одбијања да активно учествује у дешавањима која га се тичу и препуштања току ствар. Другим речима, Мајкл се одрекао своје субјективности тако што ју је предао другима на управљање и тако завршио обмањен и преварен. У даљој елаборацији, то значи да се одбијање субјективности одвија, између осталог, путем одбијања да су догађаји које су се десили, уједно и они који су били прижељкивани или намеравањима, што у крајњој инстанци упућује да они који на одређени начин одбијају статус субјекта, одбијају и моћ деловања која са њом иде, а самим тим и полагање права на свет (Rushton 2013, 13–14). Бивање субјектом би Мајклу дало прилику да се не нађе у незавидној ситуацији у којој се на крају нашао.

Значај Пипиновог аргумента за везе између политичке теорије и студија филма је вишеструка. На првом месту, прави се значајан одмак од раних покушаја да се политички филм веже искључиво за питања идеологије и структуралистичке визије марксизма; долази до својеврсног изласка из алтисеровске сенке политичких модерних и нуди се значајно проширење у односу на технике дистанцирања, које су сматране за стубове како политичког филма, тако и његовог теоријског промишљања. На другом месту, начињен је значајан помак у односу на то који филмови чине корпус политичког филма. Инсистирањем да се у холивудским блокбастерима проналазе значајни елементи политичке теорије, али и нуди могућност за активизам, Пипин одступа од уврежених позиција да се револуционарни потенцијал може пронаћи искључиво у холивудским антиподима, већ само у поменутих тзв. „добрим“ филмовима. Холивуд је подједнако поље које може генерисати или приказати моћ

деловања, као што то могу филмови сматрани контра или трећим филмовима.

Излазак из алтисеровског шињела у критичким студијама филма јесте трајао дуго, али је понудио значајне нове увиде у везе политичке теорије и филма. Оно што јесте био заједнички именитељ тог дугог периода јесте одбијање инхерентног уживања у гледању филма, односно став да је у основи политичког филма управо уживање нешто што треба заобићи (в. Wollen 1985). Покушај повезивања политичког филма са темом уживања у филму окупирао је значајан део аутора критичких студија филма, којима алтисеровска визија забаве, која нуди слику нечег бољег у шта се може побећи, није ништа друго него баријера за остваривање отуђења и дистанцирања, једноставно више није била прихватљива. На првом месту, Дајер (Dyer 1992) уводи у истраживачки фокус појам уживања који холивудски филмови нуде и иако кроз такво осећање филмови неће понудити одговор на питање шта утопија јесте, успеће да одговоре на питање како бисмо се осећали живећи утопију (“what utopia would feel like”) (Dyer 1992, 18). Оно што ови филмови нуде јесте нешто што недостаје у свакодневним животима гледалаца, а то није интелектуално значење које ће водити ка стварању бољег места за живот, већ осећај таквог живота (Dyer 1992, 25). Тако холивудска индустрија изражава праве потребе своје публике, на првом месту – потребе за другачијим и бољим друштвеним поретком (Rushton 2013, 68).

Везе између капитализма и уживања, а са значајним утицајем на критичке студије филма, развијао је Славој Жижек. За њега само постојање филмског уживања није довољан предуслов за настанак политичког филма; оно што јесте неопходно је *jouissance*¹, појам који преузима од Жака Лакана. Разлика између уживања и *jouissance*, бележи Жижек (Žižek 2002) користећи се едиповском аналогијом, види се у односу на оквир „онога што је дозвољено” – уживање се налази у домену дозвољеног, а *jouissance* изван тог домена. Заправо, *jouissance* настаје управо зато што се уживање налази у домену забрањеног. Исти случај је и са филмом – не можемо говорити о политичком филму, уколико нас остварење оставља на нивоу уживања, које ну-

¹ Појам *jouissance* се у домаћој академској литератури задржава у оригиналу (Јевремовић 2000, 54) или преводи различитим терминима – Ђорђевић (2009) наводи „уживање, блаженство“, Ковачевић (2010) „тотално уживање“, а Антониа Бановић и Доротеа-Дора Хелд у преводу Бадјуовог есеја о срећи (Badiou 2016) наводе „наслада“.

ди капиталистички систем забаве (или било који други систем који функционише по принципима културне индустрије), који перпетуира постојеће стање ствари. Тек када то уживање у себе укључи и „претњу вешалима“ (Žižek, 2002 [1991], 239)², филм може бити политички (види Rushton 2013: 68) и говорити о утопији коју је помињао Дајер (Dyer 1992), а која ће бити важна за разумевање киничке дистанце, о којој говоримо у наставку текста.

ПОЛИТИЧНОСТ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ И СРПСКОГ ФИЛМА: ЦРНИ ТАЛАС И ЊЕГОВ НЕМЕСИС

Преплитање политичког, друштвеног и социјалног била је главна тема југословенског филма после Другог светског рата. Филмска инфраструктура била је потпуно уништена за време рата и југословенске власти су учиниле велике напоре да у веома кратком року успоставе нову социјалистичку филмску индустрију (в. Goulding 2002). Водећи се Лењиновом идејом о филму као најважнијој уметности,³ један од приоритета у обнови земље било је и успостављање југословенског филма. Основана је Државна филмска агенција која је била одговорна за снимање филмова и оснивање биоскопа, филмских центара и студија, као и за набавку филмова. Брза децентрализација земље, довела је до тога да ово централно тело бива расформирано после неколико година, па су тако основани филмски центри у свакој југословенској републици: Јадран филм, Триглав филм, Авала филм, Босна филм, Вардар филм и Цетиње филм, а локални одбори и општине постали су одговорни за рад локалних биоскопа.

Први југословенски филмови били су документарни: Никола Поповић snимио је 1945. филм *Београд* направљен од архивског материјала из предратног, ратног и послератног периода са појединим снимљеним сценама,⁴ а исте године снимљен је и филм Радоша Но-

² Под претњом вешалима, Жижек подразумева чин прекорачења, трансгресије, који доноси задовољство, односно „вишак“ који произилази из нашег сазнања да наше задовољство укључује узбуђење уласка у забрањени домен – то јест, да наше задовољство укључује извесно незадовољство“ (Žižek 2002 [1991], 239).

³ Лењин је 1925. у Кинодељи објавио текст у којем говори о значају филма за изградњу комунизма и позива на организацију филмске производње и дистрибуције од стране Комесаријата за образовање (Lenin 1922).

⁴ Никола Поповић је две године касније snимио играни партизански филм *Живјеће овај народ* (1947), за који је сценарио написао Бранко Ђопић.

ваковића *Кораци слободе*⁵. Паралелно се развојем документарног филма, развијао се и играни филм, који је у почетку био „партизански“, мада са разноврсним темама и приступима, без обзира на заједнички оквир. Шездесетих година прошлог века са стабилизацијом економских и политичких прилика, развијају се два паралелна правца југословенског филма: партизански спектакли и црни талас. Партизански ратни спектакли су посебна врста ратних филмова који описују партизанску борбу, важне догађаје из рата и тзв. непријатељске офанзиве.⁶ Ови филмови добијали су велике буџете⁷ и у раду на њима су били ангажовани познати страни глумци и други уметници, као што су Јул Бринер, Сергеј Бондарчук, Орсон Велс, Силвија Кошчина, Харди Кригер, Бернхард Херман и Пабло Пикасо.

Паралелно са овом струјом постојала је и у уметничка и политичка опозиција главној линији југословенског филма. Аутори црног таласа, као што су Душан Макавејев, Живојин Павловић, Александар Петровић, Желимир Жилник, Мића Поповић правили су филмове који су преиспитивали и успехе социјалистичке револуције и успехе југословенске слављенички оријентисане кинематографије (Lazarević Radak 2016).⁸ Важно је нагласити да је критика идеологије већина аутора црног таласа долазила из саме идеологије, јер идеологија – схваћена као прогресивна лева мисао – није учинила оно што је требало да учини за реланост – да је трансформише. Другим речима, остала је управо то – идеологија, или се, што је још горе, од прогресивне идеје претворила у идеологију која онемогућава сваку критику система и доминантних друштвених веровања.

⁵ Радош Новаковић је посебно значајан за историју југословенске кинематографије. Снимио је један од првих непартизанских филмова 1948. године – *Софка*, и режирао још неколико значајних филмова укључујући филм *Крвави пут* (1955) у сарадњи са норвешким редитељем Корем Бергстремом (Kåre Bergstrøm). Бата Живојиновић је своју прву улогу одиграо у Новаковићевом филму *Песма са Кумбаре* (1955).

⁶ Такви су филмови *Козара* (1962) Вељка Булајића, *Десанци на Дрвар* (1963) Фадила Хаџића, *Бишка на Неретви* (1969) Вељко Булајића, *Сушјеска* (1973) Стипа Делића, *Ужичка Република* (1974) Живорада Митровић, *Имански марш* (1983) Здравка Шотре.

⁷ Обично се сматра да су најскупљи југословенски филмови били *Бишка на Неретви* и *Сушјеска*.

⁸ Ови филмови имали су и међународног успеха. Жилимир Жилник је за *Ране радове* (1969) добио Златног медведа за најбољи филм на Филмском фестивалу у Берлину, а Живојин Павловић је за *Буђење ђацова* (1967) добио Сребрног медведа за режију на истом фестивалу.

Аутори црног таласа су се на различите начине носили са овим проблемом. Неки од њих су политици и политичности прилазили на директан начин (нпр. Душан Макавејев у *WR Мистерије оріанизма* или Лазар Стојановић у *Пластичном Исусу*), а код неких су теме биле једноставно „стварност“ (нпр. *Каг будем мршав и бео*, Живојина Павловића). Међутим, без обзира на њихове разлике, сви ови аутори трагали су за новим филмским изразом који је требало да укине, а не да произведе алијенацију гледалаца.

Овакво разумевање политичног потенцијала филма у складу је са доминантним идејама у студијама филма тог времена, делећи интелектуални и активистички простор са теоријама политичког модернизма тог времена. Југославенски критички филм имао је за циљ демистификацију идеолошких основа филма и успостављање филма ван доминанте културне индустрије свог (у овом случају) социјалистичког, али и сваког другог времена. Али са једном важном напоменом – за већину аутора црног таласа разбијање оквира доминанте културне индустрије значило је потрагу за адекватним политичким одговором на савремени друштвени тренутак, који се чинио као корупција истинских вредности прогресивне леве мисли. Југословенски партизански филм, као свака културна индустрија (па и она холивудска), узурпирао је домаћу филмску сцену и онемогућио оно што су критички аутори разумели као производњу истинских филмских остварења.⁹

Питање начина на који се авангардни филмски израз могао повезати са перцепцијом гледалаца био је важно питање критичке теорије. Брехтово разумевање уметности заснива се на идеји да формални квалитети филма треба да омогуће дистанцирање гледалаца од онога што гледају, те да се тако може створити окружење у којем филм може бити политичан и у којем је политички ангажман могућ. На сличан начин, Леви истиче значај улоге гледаоца и наводи да „прави смисао филма“ и уметничког дела у опште није унапред уграђен „у његову текстуалну потку“ (Levi 2009, 52), већ да производњу значења треба тражити у „процесу динамичног укључивања сваког гледаоца понаособ у филмски систем“ (Levi 2009, 52). На тај начин, субјективност сваког гледаоца омогућила би укључивање сваког од њих у филмски (или било који други уметнички систем), одузевши

⁹ Овде не улазимо у питање начина финансирања филмских остварења, јер су филмови црног таласа, као и сви други, били финансирани из државног буџета. Међутим, као и у свакој културној индустрији доминирала су неавангардна остварења.

уметничком тексту статус „неприкосновеног носиоца објективног смисла“, који му омогућава да успостави вишак контроле на гледаоцем (Levi 2009, 52).

При томе је потребно имати на уму да је уметност увек медијација нашег историјског искуства, док је, са друге стране, наше искуство увек посредовано различитим друштвеним и културним институцијама. Зато је промена уметничког израза начин да се изрази и формира ново искуство (в. Jameson 1971). Овакве, нове уметничке форме које су ослобођење гледалаца виделе у ослобођењу уметничке форме, захтевале су „једног ослобођеног гледаоца“ (Levi 2009), који се на то ослобођење мора натерати самом филмском техником.

Такво разумевање филма и гледалаца упућује на чињеницу да је истина у филмским остварењима, она која се јавља након приступања техници симптоматског читања, једино доступна ограниченом броју експерата који су у позицији да поседују ресурсе за информисано читање. Такво виђење праксе гледање филмова подваја публику на две групе. Ону способну да проникне у лаж филмске истине и дела у складу са тим и на ону коју чине „маса“, која није у стању да критички гледа ни холивудске, ни партизанске филмове, нити да пажњу задржи на контрафилму и другим облицима филма естетски и текстуално заснованих на техникама отуђења. Задатак је филмских критичара да подуче масе како да развију могућност информисаног гледања и да путем ослобађања од идеолошке мрене, остваре пуне могућности политичког филма (Rushton 2013, 87). Овакво виђење не само да је засновано на елитистичкој и хијерарској скали, јер претпоставља немогућност већине гледалаца да доноси сопствене валидне судове, већ је осуђено на вероватну пропаст – публику која је наклоњена холивудској продукцији једноставно није могуће приволети политичком филму – „или на такве пројекције неће отићи или ће са њих због досаде изаћи“ (Metz 1979, 22). На овај начин, Мец (Metz 1979) прихвата да постоје две групе гледалаца, али на њих не ставља вредносне ознаке, већ констатује да се различити филмови допадају различитој публици и да једни нису бољи од других. Проблем политичког филма за Меца је проблем величине публике; уколико радикални, контрафилм или политички филм карактерише веома мали број оних који заправо одгледају та остварења, тешко да онда ти филмови могу бити радикални или политички – „без публике филм није радикалан“ (Metz 1979, 29).

У Југославији је постао велики број аматерских филмских клубова и фестивала и многи аутори црног таласа почели су свој рад као аматери.¹⁰ Филмски аматеризам био је део културне политике, која је заједно са слоганом „фабрике радницима“, имала намеру и да уметност учини широко доступном. Али не тако што ће производити популарну уметност, већ тако што ће високу уметност учинити доступном свима. Домети ове културне политике су упитни, али је један корпус филмова црног таласа, као и оних мање авангардних, после њих, који је на ироничан начин приступао социјалистичком искуству, постао важан део заједничког искуства, поставши тако део „културног архива“¹¹ из којег се црпу знања и о садашњости и о прошлости.

КИНИЧКА СУБВЕРЗИЈА У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ И СРПСКОМ ФИЛМУ

Неки од филмова црног таласа били су директно политични бавећи се не само социјалистичком реал-политиком, већ и самом марксистичком теоријом (и праксом).¹² Најпознатији филмови те врсте су *W.R. Мисџерија оранизма*, Душана Макавејева, документарно-играни колаж у којем се разматра питање револуције, марксизма и секса, југословенске политике према Совјетском Савезу, али и рад марксистичког психоаналитичара Вилхелма Рајха, чијим делом ће се бавити и савремени теоретичари културе и филозофи, као Делез

¹⁰ И фестивали „професионалних“ филмова били су изузетно посећени. Сусрет филмских истраживача ГЕФФ 69 у Загребу, одржан 1970, за тему је имао „Сексуалност као покушај досезања новог хуманизма“ и изазвао је велико интересовање публике, али и критичара (GEFF 69 1970). Филм Душана Макавејева са идентичном темом *W. R. Мисџерија оранизма* изашао је 1971. године.

¹¹ Џејмс (James 1998), следећи Фукову идеју архива, културни архив разуме као неку врсту „културног депоа у којем се увек свесно и артикулисано чувају заједничка знања и идеје који образују морални компас и дељења знања неке групе. Концепт културног архива доживео је бројне употребе и апропријације у постколонијалној теорији и студијама културе, од којих је вероватно најпознатија она Саидова (Said 2002), која културни архив тумачи као скуп наратива, историја и путописа који обликују колонијално знање о другима.

¹² Други филмови су се такође бавили апоријама социјализма, излажући нпр. „његову тржишну страну“ и лажна обећања класне једнакости (нпр. *Кад бугем мршав и бео* Живојина Павловића, снимљен 1967). Али нас овде занимају филмови који директно разматрају теоријска питања научног марксизма на којима почива реално постојећи социјализам, као и они који су директно реферирали на дискрепанцију између теоријских и политичких идеја и реалности.

и Гатари у првом тому *Кайиџализма и шизофреније – Анти-Едип*.¹³ Сличну тему обрађује и филм Желимира Жилника, који се бави реалним социјализмом у Југославији и његовим поређењем са канонским текстовима марксизма. Филм *Рани радови* је алегоријска прича на више нивоа – *Рани радови* су наслов Марксовог дела под истом насловом, а радња филма прати групу од три младића и једне девојке – Југославе, који су учествовали у студентским протестима јуна 1968. у Београду, те инспирисани Марксовим *Раним радовима* одлазе у војвођанску (дословце) блатнаву провинцију да „буде класну свест“ и убеде људе да се еманципују и живе живот вредан живљења. Њихови напори наилазе на неуспех, свуда сусрећу само примитивизам и беду. Доведени до крајњих снага, бивају ухапшени, а младићи одлучују да своју фрустрацију искале на главној јунакињи – Југослави, убијају је, завијају њено тело у партијску заставу и спаљују. Филм се завршава сликама дима са ломаче и речима Сен Жиста¹⁴, „они који револуцију изведу тек до пола, само копају себи гроб“.

Ови филмови на директан начин присвајају марксистичку теорију, претварајући је у уметнички критички коментар.¹⁵ Тај коментар није једноставна догматска критика, већ оставља простор за иронични одмак у којем се марксистичка теорија успоставља као идеал, који представља пандан идеалној ратној прошлости приказаној у партизанским филмовима, према којима се филмови црног таласа односе на критички начин, као према било којој културној индустрији (социјалистичкој или капиталистичкој, свеједно). Ови филмови омогућавају да се и политици и филмској критичкој теорији, која почива на марксистичким оквирима, приђе посредством идеје двоструког

¹³ Делез и Гатари сматрају Рајха оснивачем материјалистичке психијатрије и материјалистичке психоанализе, који је први успешно објаснио „жељу потчињених за фашизмом“ (Delez & Gatari 1990, 25). Рајх је боље од Маркузеа увидео проблем „односа жеље и друштвеног поља“ (односно „друштвене“ и „револуционарне“ машине, како ће их Делез и Гатари називати касније), тако што је показао „како потискивање зависи од репресије“ (Delez & Gatari 1990, 96). „Постављајући проблем у терминима жеље, он је први одбио објашњење једног суморног марксизма који је сувише хитао да каже да су масе биле преварене, мистификоване...“ (Delez & Gatari 1990, 96–97). Његову теорију Делез и Гатари допуниће и у *Анти-Едипу* и у другом тому *Капитализма и шизофреније*.

¹⁴ Луј Антоан де Сен-Жист био је истакнути присталица јакобинаца, политички теоретичар и учесник Француске буржоаске револуције. Погубљен на гиљотини у току Термидорске реакције 1794. године.

¹⁵ Постоји још оваквих филмова у домаћој кинематографији, један од најбољих примера је филм Слободана Шијана *Како сам сисџемајски уништен од иги-оша* (1983).

присвајања и ироничне дистанце које ови филмови производе у односу на друштвену стварност, уметност и критику.

Иронија, или пак иронично присвајање неког дела или идеала из замишљене тачке прошлости, отвара простор, пукотину која управо омогућава спознају њиховог значаја у садашњости. Ову врсту ироничног присвајања филозофи Питер Слотердијк (Sloterdijk 2008) и Славој Жижек (Žižek 2009) називају кинизмом, и чини се да је можемо посматрати као нову врсту политичности. С тога је потребно објаснити разлику између ироније, цинизма и кинизма.

Иронија се обично схвата као стилска фигура, али и као специфичан начин јавног деловања на начин на који „ироничне особе“ описује Серен Кјеркегор. „Иронист“, каже Кјеркегор „нема позитивну представу конкретног начина живота који живот не би свео на просту непосредност (искуства)“ (Cross 1998, 133, в. Kierkegaard 1997). Кјеркегоров иронични субјект не говори у односу на неку постојећу реалност коју иронија рефлектује, већ „стално упућује на нешто неухватљиво, али шта је то иронични субјект не зна“ (наведено према: Cross 1998, 138). Слично томе, за Жижека (Žižek 2009) cinizam – као начин интерпретације идеологије, представља технику критике у којој се наглашава дистанца између идеолошке маске и социјалне реалности, а да се при томе та дистанца јавно не изражава (Žižek 2009, 25). Стога је за Жижека цинизам „парадокс просвећене лажне свести“, што значи да цинични субјект разуме лажне претензије одређене идеологије, али их јавно не признаје (Žižek 2009, 26). Жижек (Žižek 1992) наводи да је Кантова етика отворила могућност за идеолошки расцеп – циничну дистанцу између приватног и јавног, која омогућава да моћ и савремени облици владања опстају без обзира на што их је лако раскринкрати и што се у њихов ауторитет не верује. Жижек то језгровито описује на следећи начин: „ми знамо да ауторитет није истинит („we know there is no truth in authority“), али настављамо да играмо његову игру како не бисмо угрозили уобичајено стање ствари (Žižek 1992, x). У два различита модерничка система – капитализму и социјализму – овај расцеп читовао се на различит начин, али је почивао на истим принципима. У реално постојећем социјализму расцеп је био између јавних ритуала потчињавања и приватне циничне дистанце, док је на Западу „цинизам био на неки начин дуплиран: јавно се правимо да смо слободни, приватно се потчињавамо“ (Žižek 1992, x). У социјализму, различити јавни ритуали потчињавања: првомајске параде, штафета младости, прослава 25. маја и многи слични локални ритуали остављали су

простор за приватно гунђање и иронију („не можете ви мене толико мало да платите, колико мало ја могу да радим“¹⁶) који су наизглед подривали систем. У капитализму јавни простор за изражавање не-слагања не само да постоји, него се на њему инсистира (*Speaker's Corner* у Хајд парку у Лондону, по угледу на који су отворена слична јавна места диљем света од Канаде до Сингапура, обавезно „критичко мишљење“ у немачким школама итд.) и тако постаје део система који би требало да подрије, јер се приватно поредак ствари не нарушава. У оба случаја смо жртве режима управо када мислимо да смо га преварили: цинична дистанца је празна, наше истинско место је у ритуалу потчињавања (Žižek 1992).

Следећи ове идеје можемо направити разлику између сарказма и некритичке ироније са једне стране и киничке ироније са друге стране. Иронија и сарказам (као и носталгија) познате су тактике стварања критичког одмака, али и уживања у сопственој критици (и систему који ту критику омогућава).¹⁷ С друге стране, кинизам је „популарно, плебејско одбацивање званичне културе средствима ироније и сарказма“ (Žižek 2009, 26). Другим речима, кинизам омогућава да се идеологија раскринка, док цинизам омогућава претварање раскринкавања у део система. Као што објашњава Хиги „цинизам је веровање да не постоји нада да ће се нешто променити, да је истина мртва“, док је кинизам „не-нихилистичка форма цинизма“, која се заснива на претпоставци да истина постоји и да је вредна спашавања од политичких и медијских манипулација“ (Higgle 2014, 183).¹⁸ У том смислу кинизам користи „шале, профаности, ниподаштавање и исмевање“ у морално регулаторне сврхе (Слотердијк, наведено према: Higgle 2014, 185). Киничка субверзија почива на јасној вези између истине, веровања и јавног говора – сваки говор мора бити истинит и почивати на веровањима говорника (Higgle 2014). Ова пракса, која је антици била позната као парезија (Higgle 2014, 188), нужно је ри-

¹⁶ Наведена реченица се готово на идентичан начин појављује у филму Срђана Карановића *Јагоде у грлу* (1985).

¹⁷ Следећи де Сертоову (de Certeau 1988) дистинкцију између стратегија и тактика, под стратегијама подразумевамо структуре и генерално институције у алитер-сервском смислу те речи, а под тактикама подразумевамо деловање субјекта у окружењу одређеном стратегијама.

¹⁸ Разумевање разлике између кинизма и цинизма није једнообразно код свих аутора, у овом раду следићемо употребу коју је предложила Ребека Хиги (Higgle 2014), као кинизам користи у његовом савременом значењу као „позитивни цинизам“, који своје корене вуче из античке Киничке школе.

зична, јер је парезиста у обавези да говори истину без обзира на последице. Циљ киничке субверзије јесте да се оголи лажни морал и шокира публика (најбољи антички пример је понашање Дигоена) и, по правилу, кинички парезиста је онај који има мање моћи од оних чији лажне вредности раскринкава. Киничка интервенција тиче се пре свега истине, а не моралних смерница за бољи и праведнији живот (Higgle 2014).

Филмови црног таласа које смо помињали, излажу проблем савременог тренутка, указујући на то да политички идеали не одговарају стварности, при чему се не преиспитује стварност као таква него идеал са којом се пореди. То значи да су ови филмови политични не само по својој теми, него и на једном ширем плану. Следећи Спитулникову идеју да су „медији и уметност као медији, као сфера имагинарног, замајац културе, начин замишљања и представљања друштвеног“ (Spitulnik 1993, 295), о друштвеном контексту филма можемо говорити разумевајући сфере значења које филм производи у простору између продукције и гледалаца. То значи да о односу производње и потрошње филма, о вези између интенционалних значења неког дела и његове интерпретације мислимо као о континууму, као о повезаним процесима културне продукције. Овакво разумевање посебно је важно за филм у савременом свету. С једне стране постоји свесни културни и сваки други активизам, у којем културни материјал бива употребљен као део ширег процеса оснаживања потлачених и производње „трећег простора“, који су били актуелни у покрету „Кинематографије Трећег света“ (*Third Cinema*) шездесетих и седамдесетих година прошлог века и чије варијанте постоје и данас.¹⁹ С друге стране, можемо говорити о мање стратешки свесним процесима у којима филмски или визуелни садржаји бивају инкорпорирани у различите социјалне светове некад филмске, а некад просто визуелне. Такве апропријације у којима делови филма постају популарни јутјуб клипови или део популарне културе нису само постмодерни пастиш или резултат постмодерног разумевања уметности као самореализације, насталих са променама који су донели нови медији, већ постају део заједничког културног искуства.

¹⁹ Трећа кинематографија, или Кинематографија Трећег света је уметнички покрет из Латинске и Јужне Америке који је био активан 1960-их и 1970-их година, радећи на стварању радикалне алтернативе холивудској продукцији (филму „Првог света“).

Филмска прошлост која описује партизанску прошлост постала је део савремене популарне културе, што је отворило пут за њено даље присвајање и у свакодневици и у уметности. То је нека врста двоструког (и ироничног) присвајања „политичког“, које срећемо у савременим домаћим филмовима, који имају референце на партизанске филмове и њихова општа места, али и глумце које су у њима играли и постали хероји једног доба. Тако у филму Срђана Кољевића *Сиви камион црвене боје*, главни јунак бива ухваћен у сукобе различитих (пара)војних формација у Босни и Херцеговини које као ратне шифре користе лозинке из познатог филма *Валтџер брани Сарајево*, Хајрудина Крвавца, а у филму Срђана Драгојевића, *Лейла села лејо Јоре* Бата Живојиновић глуми себе као глумца из партизанских филмова. Ова врсте присвајања прошлости и њених идеала одговара амбивалентности савременог тренутка у којем је тешко позиционирати се изван „социо-политичког поретка који је предмет хумористичке критике“ (Petrović 2018, 206), што отвара простор за присвајање прошлости на начин који је у исто време и хумористички и киничан. Филмско присвајање прошлости, баш као и присвајање популарних филмских секвенци у свакодневном животу омогућава замишљање одређеног моралног поретка на који се не реферира директно. У том смислу, у многим постсоцијалистичким друштвима постоји извесна, ма како неодређена, тачка поређења – идеала чије постојање имплицитно признаје и који одређује савремено присвајање прошлости (Simić 2014).²⁰ Нпр. клип из Жилниковог кратког филма *Журнал о омладини на селу, зими* (1967) – „нашикам се и правим хаос“ или реплике из Шијанових филмова или филмова и драма Душана Ковачевића, на позитивно ироничан начин, посредством сентенци и реплика објашњавају домаћу „ситуацију“ (о „ситуацији“ в. Simić 2014). Посебно нам се овде чини занимљив *Балкански шџијун*, снимљен према драми Душана Ковачевића, у режији Душана Ковачевића и Божидара Николића, јер указује на оно што се ће заиста убрзо догодити у Југославији – распад земље и убрзана приватизација друштвене својине, где ће „мали приватници“ бити прво лице новог капитализма (Velisavljević 2017). Могли бисмо стога рећи да за Илију Чворовића

²⁰ За анализу самореферентне глорификујуће ироније српских протеста против НАТО бомбардовања Србије, види Jansen 2000, а за идеју „неодређене ироније“ и проблема које људи имају да се позиционирају у морално амбивалентној ситуацији у Србији крајем прошлог века, види Živković 2007.

важи она иронична изрека „можда сам ја параноичан, али то не значи да ме не прате“. Тако је овај филм двоструко ироничан – према систему који критикује и према главном протагонисти, али и према себи самом.

Важно је истаћи да и када се ради о политичности која се приказује на директан начин, у овим филмовима политичност и прошлост приказани су на начин који омогућава одмак. Тај одмак отвара простор за културну интимност (Herzfeld 2004), која није нужно директно политична,²¹ док недостатак таквог одмака онемогућава идентификацију гледалаца и саботира популарност филма у савременом тренутку. Тако, Жилников филм, *Тишо йо груји џуџ међу Србима* (1994) није доживео популарну апропријацију на начин на који је то случај са неким другим савременим филмовима. Овај филм представља директни перформанс прошлости, његово ускрснуће која не оставља никакав простор за додатно иронично присвајање. Он говори директно, у парадоксалном и празном простору живе прошлости. С друге стране, филмови у којима иронични одмак постоји, чине да се социјалистичка прошлост појављује као враћање потиснутог (Džejmson 2008), као неуралгична тачка савремене имагинације, у којој прошлост о којој се не говори, која бива искључена, избија на површину. Та прошлост, говори о садашњости и антиципира будућност. У томе лежи популарност оних филмова који отварајући простор за иронију омогућавају да филм постане део заједничког искуства захваљујући „културном архиву“ (James 1988) – клипове и реплике које користимо да објаснимо нешто себи самима о сопственој историји и националној судбини. Филмови, као приче у неким другим временима, јесу морална порука, она порука којој се не може прићи директно, али која нам открива нешто важно и о животу уопште и савременом тренутку.

Журнал Желимира Жилника описује младе људе у војвођанским селима око Новог Сада у „њиховом слободном времену – у винским подрумима, на игранкама, по сеоским улицама, у кафанамa“ (Želimir Žilnik, nd) где учесници певају ласцивне песме, опијају се и

²¹ Следећи Мајкла Херцфелда (Herzfeld 2004) културну интимност можемо разумети као артикулацију противречности и тензија које се јављају при практиковању осећања припадања земљи, нацији, држави. Културна интимност, најешће подразумева исмевање и критику сопствене државе (или нације), на основу којих држава (или нација), „као блиска и позната, као оно што можемо исмевати и критиковати, опстаје“ (Simić 2017, 127).

често гротескно понашају.²² Потпуно у супротности са приказима херојске социјалистичке омладине, млади из околине Новог Сада пију, ласцивни су и у сваком смислу пример су непримерене омладине. Жилник свој критички коментар појачава снимком младог ковача, који наводи да „критике на омладину од стране старијих нису тачне. Ја сам омладинац, по занимању сам ковач, радим десет сати. Када дође мој слободно време, субота и недеља, морам негде да изађем, одем у гостиону, нашикам се и правим хаос.” Дистанца према званичним идеалима омладине појачана је и квазиприродношћу младих у кадру, који повремено скреће поглед са камере и чита текст који му је Жилник припремио.²³ Кинична интервенција је због тога двострука: према званичним идеалима омладине и према критици самој, израженој истицањем неполитичности омладине и њихове забаве која не хаје за политику.²⁴

Ако „немогућност младих људи да било шта ураде” схватимо као „радикално неполитички избор”, онда он у свакодневници набијеној политиком над којом млади људи немају никакву контролу, постаје нова форма отпора. Фартинг (Farthing 2010) сматра да је то „одбијање политике нова форма деловања” која политици одузима и радну снагу и коначно доводи у питање њен „монопол на моћ”. То значи да је у једном ироничном обрту, неполитичност радикално политична. С тим у вези, не можемо рећи да је политичност укинута, већ да се политичности мора приступити на један нови начин, који укључује политичност ангажмана данас, коју најбоље показује настанак различитих популарних клипова из филмова који се на ироничан начин односе према социјалистичкој прошлости – „Ја сам другу Титу ишао на сахрану 350 км пешке” или „нашикам се и правим хаос” – који су на различите начине присвојени од стране гледалаца. Генерал Гвозден којег глуми Бата Живојиновић, изговара своју чувену реплику об-

²² Филм доноси и снимак божићних обичаја, који би могао бити позајмљен из било ког класичног етнографског филма.

²³ Овај поступак није неуобичајен за Жилника, који ће се касније посебно остварити као редитељ документарних драма у којима се овај поступак употребљава (ур. Јоңић 2002; Војновић 2015), а од којих је за нашу тему посебно значајна *Школа калнијализма* (2009).

²⁴ Овде се јасно види веза између неполитичности омладине у Жилниковом филму *Журнал* и раније наглашеног проблема субјективности у којем је за перцепцију онога што се гледа важно разумевање личних потеза и мотивација актера са филмског платна. Дистанца према званичним идеалима исказана у лику ковача, омогућава иронично присвајање и политички коментар публике, управо разумевањем његове (ковачеве) субјективности.

раћајући се младим људима, саборцима, који му се смеју, а ову другу реплику изговара непознати млади човек који описује свој живот на социјалистичком селу. У првом случају иронична дистанца упућена је југословенској бољој прошлости, а у другој социјалистичкој садашњости. С једне стране, то је иронични одмак од начина на који је социјалистичка идеологија била репрезентована у партизанским филмовима, а са друге стране од идеала социјалистичке омладине. Онда када су истински политични, као у *Рагним раговима*, они завршавају трагично, али онда када су „неполитични“ као у *Журналу*, завршавају можда гротескно, али ипак весело. Чини да су ти млади у Жилниковом филму управо у својој неполитичности политични. Однос младих људи и политике је сложен и често се проблематизује тако што се млади људи описују или као аполитични носиоци „кризе демократије“ или се славе као носиоци софистицираних нових форми политике, пре свега у домену нових технологија (Farthing 2010). Млади су или пасивни или активни на нови начин. Међутим, као што наводи политичка теоретичарка Рис Фартинг (Farthing 2010), следећи Улриха Бека, ова логика је доста поједностављена, јер нови облици политичности укључују одбијање традиционалне политичке партиципације, нпр. гласања и чланства у партијама и усвајање нових агенди усмерених ка циљевима који су глобални и комплексни и често захтевају индивидуална решења. Ове нове форме политике некада укључују „ангажоване“ политике праксе као што је политички конзумеризам и е-демократија, али и активне праксе неучествовања, који усложњавају уобичајену поделу на учествовање и неучествовање, поготово у савременом постјугословенском контексту (Greenberg 2010). Фартинг сматра да је то „одбијање политике нова форма деловања“ која политици одузима и радну снагу и коначно доводи у питање њен „монопол на моћ“, те да је, као таква, логичан одговор младих људи на савремено друштво ризика (Farthing 2010, 190). То значи да је у једном ироничном обрту, неполитичност радикално политична. С тим у вези, не можемо рећи да је политичност укинута, већ да се политичности мора приступити на један нови начин, који укључује нове форме критике.

ЗАКЉУЧАК

Расправа о настанку и развоју критичких студија филма упућује да се стварање политичког филма догађа у оном тренутку у којем се препознаје и разоткрива „лажни“ карактер комерцијалних филм-

ских остварења, идеологије која се њиме репродукује и механизми којима се то чини. Једина истина која се таквим филмовима може доделити, јесте да су лажни, а њихов покушај да претендују на истинитост само сакрива већу истину, а то је да су лажни. Стога, политички филм настаје у покушају да се зађе изван филма, нарочито оних комерцијалних, забавних и популарних. Такав став заправо значи да холивудски и слични филмови нису довољно добри да буду схваћени озбиљно у погледу политичког филма, ваља их „одбацити као прости кич, или их осудити јер не успевају да прикажу контрадикције и изазову дистанцирање” (Rushton 2013, 84).

Међутим, савремени филм и његова савремена употреба коју су омогућиле нове технологије, одржава тенденцију да се политичности мора приступити на један другачији начин. Одмак од алитсерове критичке теорије ка непартиципативној политичности, важан је и за нове студије филма и за разумевање његове политичности и социјалне употребе. У ту сврху теорије које повезују производњу и употребу филма могу нам помоћи да повежемо културно поље уметности са културним архивом. Теорија Пјера Бурдијеа о пољу културне продукције као систему релација и борби за моћ између агената или институција које су укључене у производњу вредности уметности (у исто време стварајући сопствени културни капитал), посебно је важна за разумевање институционалних места производње уметности. Следећи Бурдијеове идеје, Бери Дорнфелд анализира производњу телевизијских серија као „културно поље” у којем продуценти увек префигурирају (замишљају) публику у свом раду. Ова позиција позива на промишљање и премошћавање теоријске дихотомије између производње и потрошње, између интенционалних значења дела и његове интерпретације, између студија филма и студија публике (Dornfeld 1998, 12–13). О овоме можемо мислити као о континууму, о повезаним процесима културне продукције медија, њиховог кружења као друштвене технологије и медијализованог света самопроизводње. Ово кружење је посебно важно за начине на који се производи и конзумира уметност у савременом свету. Различити неформалне апропријације филмова, који се претварају у сажете поруке и сентенце отварају простор за киничку критику која не мора бити изражена традиционалним језиком филма, већ новим популарним формама.

Литература

- Althusser, Louis. 1970. "From Capital to Marx's Philosophy." In *Reading Capital*, eds. Etienne Balibar & Louis Althusser, 11–69. London: New Left Books.
- Badiou, Alain. 2016. *Metafizika stvarne sreće*. Zagreb: Kulturtreger.
- Carroll, Noël. 1982. "Address to the Heathen." *October* 23: 89–163.
- Cross, Andrew. 1998. "Neither Either nor Or: The Perils of Reflexive Irony." In *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, eds. Alastair Hannay & Gordon Daniel Marion, 125–153. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Certeau, Michel. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Delez, Žil & Feliks Gatari. 1990. *Kapitalizam i šizofrenija: Anti-Edip*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Dornfeld, Barry. 1998. *Producing Public Television*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Dyer, Richard. 1992. *Only Entertainment*. London and New York: Routledge.
- Đorđević, Jelena. 2009. *Postkultura*. Beograd: Clio.
- Džejmson, Frederik. 2008. „Postmodernizam: ili kulturna logika kasnog kapitalizma“. U *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, 428–489. Beograd: Službeni glasnik.
- Farthing, Rys. 2010. „The Politics of Youthful Antipolitics: Representing the 'Issue' of Youth Participation in Politics.“ *Journal of Youth Studies* 13 (2): 181–195. GEFF 69. 1970. "GEFF 69 Festival, RANS Moša Pijade, Zagreb; Stari grad, Sisak, 1.4. – 4.4.1970." <https://thisisadominoproject.org/geff-69-1970/> (pristupljeno 20. 6. 2022).
- Goulding, Danile. 2002. *Liberated Cinema: The Yugoslav Exeprince 1945–2001*. Bloomington Indiana: Indiana University Press.
- Greenberg, Jessica. 2010. "There's Nothing Anyone Can do About It": Participation, Apathy, and 'Successful' Democratic Transition in Postsocialist Serbia." *Slavic Review* 69 (1): 41–64.
- Hercfeld, Majkl. 2004. *Kulturna intimnost: socijalna poetika u nacionalnoj državi*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Higgle, Rebecca. 2014. "Kynical Dogs and Cynical Masters: Contemporary Satire, Politics, and Truth-Telling." *Humor* 27 (2): 183–201.
- James, Wendy. 1988. *The Listening Ebony: Moral Knowledge, Religion, and Power among the Uduk of Sudan*. Oxford: Calredon Press.
- Jameson, Fredrick. 1971. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton – New Jercey: Princeton University Press.
- Jansen, Stef. 2000. "Victims, Underdogs and Rebels: Discursive Practices of Resistance in Serbian Protest." *Critique of Anthropology* 20 (4): 393–419.

- Jevremović, Petar. 2000. *Lakan i psihoanaliza*. Beograd: Plato.
- Jončić, Petar. 2002. *Filmski jezik Želimira Žilnika*. Beograd: Studentski kulturni centar.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Concluding Unscientific Postscript to "Philosophical fragments"*. Macon, Ga: Mercer University Press.
- Kovačević, Filip. 2010. *Lakan u Podgorici: ciklus predavanja*. Podgorica: Centar za građansko obrazovanje.
- Lenin, V. I. 1922. "Directives on the Film Business" <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm> (pristupljeno 20. 6. 2022).
- Levi, Pavle. 2009. *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Lazarević Radak, Sanja. 2016. „Jugoslovenski Crni talas i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize“. *Etnoantropološki problemi* 11 (1): 497–518.
- Metz, Christian. 1979. "The Cinematic Apparatus as Institution: An Interview with Christian Metz." *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 3: 7–38.
- Petrović, Tanja. 2018. "Political Parody and the Politics of Ambivalence." *Annual Review of Anthropology* 47: 201–216.
- Pippin, Robert. 2011. "Agency and Fate in Orson Welles's The Lady from Shanghai." *Critical Inquiry* 37: 214–44.
- Rushton, Richard. 2011. *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press.
- Ruhston, Richard. 2013. *The Politics of Hollywood Cinema: Popular Film and Contemporary Political Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Said, Edvard. 2002. *Kultura i imperijalizam*. Beograd: Beogradski krug.
- Simić, Marina. 2014. *Kosmopolitska čežnja: etnografija srpskog postsocijalizma*. Beograd: Centar za studije kulture FPN.
- Simić, Marina. 2017. „Muzealizacija socijalističkog nasleđa: preliminarna antropološka analiza Muzeja istorije Jugoslavije“. *Genero* 21: 117–135.
- Sloterdijk, Peter. 2008. *Kritika ciničnog uma*. Podgorica: CID.
- Spitulnik, Debra. 1993. "Anthropology and the Mass Media." *Annual Review of Anthropology* 22: 293–315.
- Velisavljević, Ivan. 2017. "Against Capitalism from the Stalinist Cellar: The Balkan Spy in the Post-Yugoslav Context." In *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (Post)Socialism and Its Other*, eds. Dijana Jelačam, Maša Kolanović & Danijela Lugarić, 159–172. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Vojnović, Miljan. 2015. „Odnos filmskih i socijalnih uloga u dokudrami na primeru rediteljske metodologije Želimira Žilnika“. *Zbornik radova Akademije umetnosti* 3: 23–35.
- Wollen, Peter. 1985. "Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*. In *Movies and*

Methods Volume II., ed. Bill Nichols, 500–509. Berkeley – Los Angeles, CA – London: University of California Press.

Živković, Marko. 2007. “‘Mile versus Transition’: A Perfect Informant in the Slushy Swamp of Serbian Politics?” *Social Identities* 13 (5): 597–610.

Želimir Žilnik. nd. “Žurnal o omladini na selu, zimi.” <https://www.zilnikzelimir.net/sr/zurnal-o-omladini-na-selu-zimi> (pristupljeno 20. 6. 2022).

Žižek, Slavoj. 1992. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York – London: Routledge.

Žižek, Slavoj. 2002. *For they know not what they do: Enjoyment as a Political Factor*. London: Verso.

Žižek, Slavoj. 2007. “Robespierre, or the ‘Divine Violence’ of Terror.” In *Virtue and Terror*, eds. Jean Ducange, John Howe & Slavoj Žižek, vii–xxxix. London – New York: Verso.

Žižek, Slavoj. 2009. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Примљено / Received: 23. 02. 2022.

Прихваћено / Accepted: 06. 09. 2022.