

Aleksandar S. Janković¹
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

BISTRENJE ZAOSTAVŠTINE (digitalizacija srpskih filmskih klasika „VIP/A1 Kinoteka” 2017–2020)²

791.6:004.9(497.11)“2017/2020”
COBISS.SR-ID 68078089

Apstrakt

Verovatno najvažniji aspekt prvog kvartala XXI veka je digitalizacija svih aspekata ljudskih života. Od zdravstvenog do obrazovnog sistema, od TV serija do filmova. U poslednjih pet godina pojavilo se nekoliko zavidno očišćenih i digitalizovanih TV filmova i serija nekadašnje RTB (Slom, Odlazak ratnika, povratak maršala i dr.), međutim posebni nacionalni značaj postigla je Kinoteka (uz VIP, sada A1 mobajl) projektom digitalizacije prvih nekoliko filmova sa nedavno objavljene liste „najboljih”, koje su birali mnogobrojni filmski radnici, istoričari i teoretičari filmova. Kao i svaka lista „najboljih” i ova je ambivalentna i eluzivna, međutim odražava nacionalni Zeitgeist i Weltschmerz u isto vreme. Digitalna restauracija idejno se ne razlikuje mnogo od restauracije slikarskih platna, međutim, neka ključna dela srpske kinematografije reditelja koji su delali uglavnom sedamdesetih i osamdesetih (uz neke izuzetke) povratile su, ali i pridobila neočekivani sjaj. Karanović, Marković, Paskaljević, Šijan, Pavlović... nisu nikada bili relevantniji nego danas. Ovaj rad bavi se ponovnim iščitavanjem velike zaostavštine u digitalnom dobu.

Ključne reči

digitalizacija, zaostavština, srpski film, kinoteka, reinterpretacija

Prvi DVD, kao format koji je brzo postao dominantan, pojavio se 1996. filmom *Twister* (1996) Žana de Bonda (Jean de Bond). Dvadesetogodišnja dominacija VHS kasete lagano se gasila u zapadnom svetu, dok je procvat ekstenzije MP3 nepune tri godine kasnije kroz aplikaciju NAPSTER započeo

1 bonvivan@gmail.com

2 Rad je nastao kao rezultat finansiranja naučnoistraživačke delatnosti Fakulteta, prema ugovoru sklopljenom sa Ministarstvom prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

ozbiljnu tranziciju i u muzičkom svetu. *Pipačka kultura* je u prve dve decenije XXI veka skoro i nestala. Posedovanje empirijskih artefakata kao što je fotografija, blu rej ili dvd film,³ CD ili vinil postalo je deo snobovskih serklova. Striming servisi muzike⁴ i filmova poništavaju ritual odlaska u bioskop, televizori su sve veći i dostupniji, a u novonastalim uslovima takozvane nove realnosti možda nije upitna sudbina filma, ali bioskopa jeste.

Istorija filma prepravlja slike, otuđuje teme i tehnike i proceduje ih u kontekst našeg kolektivnog sećanja. Filmska sećanja su inspirisana (inter) tekstualnošću medijske stilizacije. Fredrik Džejmson je otišao predaleko u tezi da stil premešta u 'realnu' povest. (Grainge 2003: 120)

Digitalizacija je postala politička i socijalna paradigma programa vlade Republike Srbije i s tim u vezi naši životi su počeli dramatično da se menjaju, i to ne uvek na bolje. U svetu striming servisa filmova i TV serija, reditelji veterani, ali i mlađi dobijaju nešto što nikada nisu imali u istoriji esnafa (ili se to događalo neverovatno retko) – potpunu kreativnu slobodu. U tom smislu, film kao jedina umetnost stvorena u demokratskom svetu i jedina umetnost koja je toliko zavisna od tehnoloških inovacija, projektom Jugoslovenske kinoteke i kompanije VIP (sada A1) dobija novi, potvrđeni i unapređeni izgled, bar kada su srpski klasici u pitanju. Posle više decenija državnog monopola nad produkcijom filmova i pionirskih privatnih inicijativa, ova telekompanija pojavljuje se kao neka vrsta mecene za očuvanje baštine. Ovaj eksperiment nam dokazuje sintagmu „čitavog života ste gledali film na pogrešan način”.

- 3 *Retorika koju danas najčešće čujemo o promenama televizije obeležena je njenom (re)evalvacijom 'od programa za masovnu publiku do onih koji se obraćaju ukusu sve manjih grupa' (Lotz 2018: 4). Iako usko profilisane, one su značajno velike kada ih sagledamo u globalizovanom auditorijumu. Klasičnu televiziju i linearno emitovanje Rejmond Vilijams (Raymond Williams) opisuje kao koncept toka, u kome gledalac televizijski program doživljava kao jedinstveni tekst koji sabira sve sadržaje (igrane, dokumentarne, informativno-političke, ekonomsko-propagandne) (Williams 1974, Kackman 2011). Njega je zamenio fragmentarni model od 'pojave daljinskog upravljača za šetanje' po kanalima' (Johnson 2018: 4), zatim VHS kasete, DVD i Blu-ray disko-va, sistema za odloženo gledanje programa (video-rekorder, Tivo, Sony Replay), sve do današnje internet redistribucije, koja pruža neograničen pristup serijama i filmovima omiljenih autora, žanrova, franšiza. U novoj eri, označenoj kao 'televizija za post-televizijsku generaciju' (Olek 2013: 129) i 'transmedijalna televizija' (Evans 2011, Pearson i Smith 2015), kompleksnom navigacijom biramo da li ćemo serije Dobra žena i Igra prestola pratiti u premijernom emitovanju na ekranu kod kuće, kupiti poslednju epizodu za gledanje na putu do posla, besplatno preuzeti od neautorizovanog torent izvora ili pristupiti starim sezonama na portalu za koji smo preplaćeni. Ova široka dostupnost formira nove obrasce za globalne blokbastere, u kojima je odličan sadržaj esencijalan, a dobra distribucija od vitalne važnosti. (Milovanović 2019: 102)*
- 4 Deezer, Spotify, Soundcloud

Recepcija filma i televizije odavno nije zatvorena u njihovim ekranima, već je participativna i okrenuta ka tekstualnoj produkciji. 'U svetu digitalne povezanosti' (Gambarto 2015: 81) briše se opozicija medijskog teksta i konzumenta (gledaoca, čitaoca, igrača ili slušaoca) i objedinjuje u participativnu praksu prozumeru (producer + consumer = prosumer) (Tofler 1980). Brojne novomedijske analize koje se učvršćuju na opozicijama analogno/digitalno, pasivno/aktivno kritikovane su kao anahrone, jer su i ranije u istoriji razvijane ideje o participativnoj ulozi publike, naročito u poststrukturalističkim razmišljanjima Rolana Barta (Roland Barthes) o 'smrti autora' (Barthes 1967) i aktivnoj ulozi gledaoca koje je Stjuart Hol (Stuart Hall) razmatrao kroz procese kodiranja i dekodiranja (Hall 1973). (Milovanović 2019: 53)

U ambivalentnoj i kontroverznoj epohi kablovske televizije, u osvedočenom obožavanju domaćeg filma, već godinama i decenijama gledamo filmske verzije ogrezle u patini stotine puštanja, nejasne tonske slike i godine proizvodnje. Kako su devedesete urušile JUS standarde, kao da smo genetski pripremljeni da uživamo u ofucanom kvalitetu svega, od hrane, odeće i obuće preko zadovoljstava koje nam pruža film i televizija do sopstvenih života. Zato je VIP/A1 Kinoteka, digitalnom restauracijom, i kasnije prikazivanjem na RTS-u, skoro pa ispod radara, podigla nivo konzumacije domaćeg filma nekoliko lestvica na gore. Kako je pre pet godina ustanovljena i lista 100 najboljih srpskih filmova na inicijativu Jugoslovenske kinoteke po izboru filmskih radnika, istoričara, kritičara i teoretičara, trebalo je samo pratiti spisak. Do kraja 2020. godine, digitalizovano je sedamnaest filmova, reprezentativan uzorak domaće kinematografije, koji je samo vrh ledenog brega. Kolektivno nesvesno prosečnog srpskog konzumenta domaćeg filma uglavnom seže do kraja sedamdesetih, sa nekim standardima koji se ponavljaju.

Stoga je kolektivno pamćenje nostalgično filmsko sećanje, odnosno generacijski zahvat demitologizirajućeg preispitivanja koje nužno rezultira remitologizacijom. Branjanje postjugoslovenskog povratka nacionalnim identitetima u korist restauracije identiteta Jugoslovena je naglašavanje nemogućnosti opstanka projekta identiteta građana SFRJ, koji ostaje samo na mestima sećanja filma. (Daković 2014: 107)

Tematski okvir je neuhvatljiv: Praška škola, Dušan Kovačević, socijalna dramedijska, crni humor, gubitnički diskurs, neutemeljen romantizam i večita, opet, neutemeljena želja za socijalnom ili božijom pravdom. Kao prvi digitalizovan master pojavio se zvanično-nezvanično najbolji srpski film u posled-

njih trideset godina, *Ko to tamo peva* (1980) Slobodana Šijana po scenariju tadašnjeg vunderkinda sa dramaturgije FDU, Dušana Kovačevića. Potonji je uspeo da stvori galeriju protagonista utemeljenih u nacionalni patos, čija je ćud nepromenljiva od Karađorđa, preko ovog filma do danas. Ovaj film je omiljen iz više razloga, snimljen je kao *no-budget badi muvi*,⁵ današnjim rečnikom DIY. Prkos veterana, utemeljenost malograđanštine, seljačka snalažljivost, sklonost ka izdaji, ignorancija političkog trenutka su ovaploćeni u bravuroznim ulogama Tomića, Nikolića, Vuisića, Stojkovića, Načića. Brehtovsko probijanje četvrtog zida kroz romski vodviljski štih i tragičan kraj koji tek naslućuje istinsku tragediju duboko su utemeljeni u istorijski usud naciona koji je bio prepoznatljiv u nekadašnjoj zajedničkoj državi. U makro i mikro smislu, trijumfalna projekcija ovog filma krajem decembra (limijerovski podešena) 2017-e, metaforički rečeno, kao da je rekom Savom potekla izvorska voda, ustanovila je izvanrednost kao stvarnost kada je percepcija srpskog filma u pitanju.

Kao potpuno sveža i nova pojava u domaćoj dramaturgiji svog vremena, Dušan Kovačević je korene imao možda u skromnom dramskom opusu Ljubomira Simovića ili Momčila Nastasijevića. Međutim, idiosinkratičnost njegovih pozorišnih, filmskih⁶ i televizijskih projekata⁷ obeležila je sedamdesete i osamdesete. Van crnotalasoških⁸ konvencija, Kovačević je žanrovsko utemeljenje našao u crnoj komediji smeštenoj u specifičnim istorijskim okolnostima.

Koliko god je 'Balkanizam' pitanje prostora, isto tako je, kroz savremenu logiku, pitanje i vremena. Ideal Jugoslavije je dalek, primitivan, plemenski

5 No-budget, buddy movie

6 Scenario za *Ko to tamo peva* (1980), *Poseban tretman* (1980), *Balkanski špijun* (korežija) (1984), *Maratonci trče počasni krug* (1982), *Sabirni centar* (1989)

7 *Povratak lopova* (1975), *Dvostruka kafana* (1975), *Zvezdana prašina* (1976), *Čardak ni na nebu ni na zemlji* (1978/79).

8 Crni talas bio je spontana umetnička platforma, a ne organizovani pokret (koji je tendenciozno i oportuno dobio naziv od birokratskih cenzora i Udbe), potreba da se promeni perspektiva sagledavanja svakodnevice i NOB-a bila je paradigmatična i inherentna suštini umetnosti. Pisci poput Antonija Isakovića, Dobrice Ćosića, Slobodana Selenića, Brane Crnčevića, Borislava Pekića, Dragoslava Mihajlovića, Ljubiše Kozomare, Gordana Mihića, a zatim i reditelji Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Jovan Živanović, Mića Popović, Želimir Žilnik, Đorđe Kadrijević, Puriša Đorđević, Bahrudin Čengić, Boro Drašković i drugi bili su (često skrajnuta ili cenzurisana) suprotnost dominaciji socijalističkog elitističkog kiča koji je narodu nudio veličanstvene ratne epopeje ili šarene (holivudske) eskapističke vodviljske komedije, smatrajući realizam ili *verité* za najveće narodne neprijatelje. Postojanje kritike dominantne ideologije u društvu koje za sebe tvrdi da je kvintesencija slobode mišljenja i delanja cinični je i naivni egzemplar pamfletske ideala lažne jednakosti.

i osujećeno nerazvijen u odnosu na Zapad. I gde god je Zapad viđen kao ideja progressa i pobjeda istorije, Balkan je viđen kao neprestan krug događaja koji se u stvari ne menjaju. (Galt 2006: 148)

Upravo je filmska saradnja sa Slobodanom Šijanom, Emirom Kusturicom⁹ i Goranom Markovićem omogućila globalno jugoslovensko odobravanje i prihvatanje. Što znači da su baš osamdesete bile dekada Kovačevićevih najvećih uspeha, od *Ko to tamo peva*, zvanično najboljeg srpskog filma svih vremena pa sve do *Sabirnog centra* 1989. godine. Goran Marković je, sa druge strane, od kraja sedamdesetih pa do početka devedesetih¹⁰ stvorio impresivan korpus filmova dubioznih tematskih i žanrovskih okvira koji, međutim, imaju jednu, formanovski rečeno, zajedničku osobinu. Skoro svi filmovi se događaju u institucijama koji predstavljaju metaforu društva. Lokalno u globalno. Tačka spajanja je najverovatnije bio Markovićev najbolji film *Deža vi (Već viđeno)*, 1987), koji prvi tretira još uvek osetljivu temu, odnos stare građanske i nove socijalističke Srbije. *Sabirni centar* je zasigurno neminovnost saradnje ova dva gorostasa domaćih izvođačkih umetnosti. Paradoksalno, Dušan Kovačević je poslednji značajan dramski pisac u nacionalnom kontinuitetu koji govori o usudu istog tog naciona kroz svoju erudiciju i elokvenciju. Kovačević je izmestio svoj pogled na istoriju koji ne pripada crnotalasojskim književnim (a ni filmskim) gorostasima koliko preispitivanjima, kovitlacima i apsurdima ovog malog prostora i njegovih stanovnika. Goran Marković je zato i poslednji značajan filmski reditelj koji je istinski srećan kraj u domaćem filmu zamenio završecima socijalne relevantnosti, koji umesto da donese utehu i katarzu, donosi ambivalentan osećaj pravde za glavne likove ili ironične tragedije.

Kad budem mrtav i beo (1967), film Živojina Pavlovića, doživeo je premijeru pred samu „srećnu novu šeset osmu” i time idealno postao deo miljea koji je nosila ova godina. Uticaj popularne kulture, koja je u svetu u ovom trenutku doživljavala kolinar, nije bio vidljiv u Pavlovićevim (čak i poznijim) filmovima. Prirodni izvornici njegove inspiracije bili su generacijski omeđani ruskom literaturom (Dostojevski /Фёдор Михайлович Достоевский/, Šolohov /Михаил Александрович Шолохов/), neorealizmom i ideološkim nemirima i stranputicama. Džimi Barka uklapa se u galeriju pitoresknh likova koje je Pavlović gradio. Manipulativni, defektni antiheroji koji svojim (auto)destruktivnim delanjem insistiraju na nemogućnosti asimilacije u

9 *Podzemlje* (1995)

10 *Specijalno vaspitanje* (1977), *Variola vera* (1982), *Majstori, majstori* (1980), *Tajvanska kanasta* (1985) *Deja vu (Već viđeno)* (1987), *Sabirni centar* (1989)

društvo. Tragičan autsajder jeste uvek bio glavni protagonista ovog reditelja, ali čini se da nikada nije bio simpatičniji u svom skorojevićizmu. Probistriti ovaj socijalni i duševni mulj možda nije bilo ni potrebno, i možda bi se i sam autor da je živ, okanuo novih, progresivnih ideja digitalnog. Analogni šarm bezsluhiste Džimija Barke koji u bezsluhističkom sistemu pokušava da se uklopi kao parazit i pijavica je izvanredan način funkcionisanja glavnog junaka i u ovom našem svetu.

Turbulentne godine kraja šezdesetih donele su i veliki uspeh filmovima iz SFRJ prikazivanim na prestižnim filmskim festivalima. *Kad budem mrtav i beo* u širem kontekstu i perspektivi predstavlja godinu nultu za stvaranje autentičnog modernog antagoniste koji je tipičan, ali i ubedljiv proizvod naličja sistema socijalističkog samoupravljanja. Pogotovu njegov ciničan završetak života u poljskom toaletu, koji je indikativan i sveobjašnjavajući. Gledajući digitalizovanu verziju, postavlja se retoričko pitanje da li bi umetnik voleo i želeo da vidi svoj film ovakav, isto kao i neki davno upokojeni slikar, svoje restaurirano ulje na platnu. U tom smislu se i otvara etička dilema savremenih tendencija koje već sežu do dostupne 8K tehnologije. Da li je vaskolika filmska umetnost predodređena za ovu vrstu prezervacije putem gubljenja inicijalnog identiteta preko digitalizacije ili je dovoljno „očistiti šum” tj. master trake kao što je to rađeno na prelasku XX u XXI vek? Zato u ovom kontekstu treba spomenuti još *Petrijin venac* (1980) Srđana Karanovića, Paskaljevićevo *Varljivo leto* (1984), *Balkanskog špijuna* (1984) Božidara Nikolića. Ovo su sve filmovi koji drže gorki *memento mori* nacionalne zaostavštine, i videti ove filmove u visokoj definiciji stvara specifičan psihološki efekat operisanja ideološke katarakte uz podizanja naočara sa većom dioptrijom nego što je potrebno. Ipak, filmovi koji su izoštrili dioptriju i dobili svežiji značaj i kontekst su komedije koje slikaju Beograd epohe, poput *Davitelj protiv davitelja* (1984) Slobodana Šijana, *Nacionalne klase* (1978) Gorana Markovića i pogotovu filma *Nešto između* (1983) Srđana Karanovića.

Ideološka orijentacija političkog modernizma je naklonjena direktnom političkom kontekstu. Ovde nalazimo naročiti moderni fenomen epohe koji je po mnogo čemu suprotan onom što je prethodilo mejnstrim modernizmu. Ovaj fenomen možemo nazvati mitološka interpretacija realnosti. Na ovaj ili onaj način 'realnost' kao problem je uvek bila fokus modernom filmu, više kao mentalni nego socijalni entitet. (Kovács 2003: 376)

Vivisekcija analognog Beograda

Kraj sedamdesetih i početak osamdesetih bio je svojevrsan *Annus mirabilis* za ovaj grad, koji je iz sivih fasada umornog radničkog samoupravljanja ušao u veličanstven svet diskoteka, autotrka, novog talasa, privatnih restorana, kulturnih delova grada i ljudi zbog kojih je Beograd postao metropola. Beograd je dobio izrazito groteskni valer kod Šijanovog *Davitelja...*, ili bež tj „bela kafa” nijansu kao kod Karanovića u *Nešto između*. Srđan Karanović kao da je uspeo da kroz jednu poprilično disciplinovanu melodramu ispriča kompleksnu priču specifičnosti jugoslovenskog *melting pot*-a, koji je očigledno neodrživ i pored neupitne dobre volje. Odnos prema drugosti zapadnih obećanja ovaploćenih u Amerikanki najstarijeg starozavetnog imena utemeljen je u nejasnom sopstvenom identitetu čija je multikulturalnost sablasna makabrična slutnja. Eva je pored sopstvene nestabilnosti, u želji za stabilnošću unela nestabilnost u već odomaćenu, ali funkcionalnu nestabilnost. I pored „obećanja” koje je nesvesno unela u učmalost države u metastazi nekadašnjih (pogrešnih?) ideala, postala je inicijator, ali i nemi svedok uznemirenosti svakodnevice koja je protagonistima bila savršena u svojoj nesavršenosti. I Marko i Janko dobili su ono što su zaslužili, iako Eva nije. Mnogo adekvatnija starozavetna alegorija bila bi Dalila.

Žena u patrijahalnoj kulturi postaje označitelj za muškarca koji u simboličkom smislu može da proživi sve njegove fantazije i opsesije tvrdi Lora Malvi (Laura Mulvey). Ipak njen progres i dopisivanje teza paradigmatičnom eseju 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' je dovodi do priznanja Lakanove tvrdnje da snaga odnosa u patrijarhatu ne traži od žene da pobegne. Žena po toj šemi u stvari postaje 'ne-muškarac'. (Izod 2003: 11)

Nešto između kao instiktivni posttitovski jugoslovenski film izgleda ubedljivije u digitalnom ruhu od nešto mlađeg *Davitelja...* Čvrst Karanovićev melodramski diskurs, kao da snima prvu, poslednju i jedinu melodramu u Jugoslaviji jedinstveni je narativni obrazac koji dobro funkcionise sa savremenim tendencijama transmedijalnosti i balkanskih studija. Naivnost opstanka države posle smrti njenog stožera i stvoritelja (makar u tom obliku) utkana je u naivnost delanja glavnih junaka u veri ka velikim konceptima ljubavi, socijalnoj pravdi, utopijskom idealizmu. Bistrija slika uvenuća i propasti jedne ideje danas su univerzalni jezik kontekstualizacije epohe i preliivanja na savremene probleme koji se ponavljaju kao ponovljena farsa 2020/21. godine. Sigurno, aspekt vežbe civilne zaštite koja simulira rat, može da se tumači kao još jedan film o ratu u Beogradu. Ono u čemu se Skorceze (Scorcese)

svojim filmom *Doba nevinosti* (*Age of Innocence*, 1993) približio Karanovićevom klasiku je sklonost ka detaljima (*manirizam obeležavanja praznika*), ali i pasivne istorijske turbulencije, odlazak „starog“ dolazak „novog“ i završetak koji je kapitalizovao sve moguće propuštene šanse, od emotivnih preko ideoloških do istorijskih. Beograd ima lihtiji valer (replikom u filmu) bež ili „bele kafe“, siromašno radničko predgrađe u kome živi vrhunska gradska manekenka, raskošan moderan stan u kome živi jedan od prvih privatnih kafedžija u Beogradu, stan sa umornim predratnim beogradskim duhom obeležen odlazećim matrijarhatom u kome živi razvedeni vrhunski hirurk i zadihljena kafana u kojoj se spajaju suprotstavljene kulture. Zato je ovaj film u svom digitalnom obliku dobio još jedan sloj uverljivosti, za razliku od Šijanovog „beogradskog filma“.

Digitalizacija *Davitelja....* je možda otvorila goruće pitanje tretmana *Dečka koji obećava* ne toliko zbog zajedničkog scenariste¹¹ koliko zbog zanimljivog poentiranja u odnosu na beogradski Novi talas.¹² Sam Šijan objasnio je da je reditelj nehotičnih kulturnih filmova pozeleo da konačno napravi kulturni film koji se nije pokazao dovoljno kulturnim. Kemp amerikanofilija i horor estetika klasika žanra iz pedesetih prebačena u Beograd sredine osamdesetih izgleda kao demistifikacija savremene kulture sećanja na ovaj period. Kolektivno nesvesno danas glorifikuje Beograd novog talasa kao da je Pariz iz vremena *Belle Époque*. Slika grada u kojem je na TV-u manjina terorizovala većinu opskurnom i skoro nekomunikativnom muzikom i kulturnim pojavama po nekim „Rokenrolerima“ ili „Petkovima u 22“. Za decentralizaciju kulturnih paradigmi, ostatak Srbije, a i Jugoslavije moraće da sačeka krvavi raspad zemlje, tako da je jasno zbog čega je *Davitelj protiv davitelja* kulturni film. Digitalno umivanje je i za ovaj film bilo možda kontraproduktivno, pogotovu ako se uzme eksperiment Rodrigeza (Rodriguez) i Tarantina *Grindhouse* (2007), koji je insistirao na autentičnoj „prljavštini“ dotrajalih i oštećenih bioskopskih kopija. Tako da je „bistrenje“ *Davitelja....* s jedne strane opet pokazalo da digitalizacija nije za svaki film, ali je i Beograd konačno viđen razotkriven baš kao i kraj Vajlderove *Fedore* (*Fedora*, Billy Wilder, 1978). Ofucane fasade oronulih zgrada, klaustrofobični enterijeri kafana i poslastičarnica koji kao da su iz Osmanskog carstva. Puste, slabo osvetljene ulice, zapuštena infrastruktura,

11 Nebojša Pajkić

12 Sveobuhvatni kulturni pokret (književnost, rokenrol, slikarstvo, teatar, film...) koji je započeo nešto pre smrti Josipa Broza, krajem sedamdesetih i obuhvatao mladu, progresivnu kulturnu scenu Ljubljane, Zagreba i Beograda (i donekle Sarajeva). Nije dugo trajao *per se*, ali je ostavio veliki uticaj do početka devedesetih.

Beograd izgleda kao sirotinjski istočni Berlin i daleko je od utopijske slike kakva je danas uvrežena.

Jedan od najdramatičnijih primera je kako masovni mediji proizvode empatiju kroz proizvodnju širenja sećanja. Takva sećanja stvaraju ogroman ponor koji razdvaja pojedince i njihove naizgled usaglašene interpretacije događaja u prošlosti. Na taj način se stvaraju intimni odnosi prema sećanjima koja nismo ni proživeli – prostetička sećanja koja su uglavnom stvorena našim odnosom prema masovnim medijima. Kako dekade prolaze tako nastaje problem kako će biti pamćene i tumačene. Kada pogledamo u prošlost već postoje javna sećanja koja rekonstruišu prošlost kao epizodu narativa. Taj isti narativ dramatiizuje odnos prema prošlosti i sadašnjosti stvarajući reciklirana sećanja koja se predstavljaju ikonografski i metonimijski. Konkretno, modni, muzički, filmski pokreti postaju subjekat reinterpretacije sadašnjosti. Sećanja na sedamdesete i osamdesete su poprilično drugačija nego sećanja na devedesete jer momenat recikliranja nije toliko konkretan. (Grainge 2003: 120)

Zasigurno je teskoba bila rediteljska intencija, međutim, stara, razlivena kopija filma prikazivana povremeno na nekim televizijskim kanalima izgleda kao poželjan fovizam u odnosu na digitalnu čistotu i čistoću. U tom smislu ovaj film, čini se, takođe odudara od većine sa spiska VIP/A1 Kinoteke zbog sopstvene introvertnosti i unutrašnjih i kriptičnih zamisli scenariste i reditelja (i ostale ekipe) koja se očigledno zabavljala tokom snimanja: prepoznavanje nekih kulturnih urbanih ikona poput Zlatana Fazlagića ili Gorana Gajića, danas elitističke *Kviskoteke* ili stavljanje u pravi kontekst Marije Bakse, Pavla Minčića, Biljane Jeftić i Vojkana Milenkovića. Brehtijanska (ferfermdung) gluma funkcioniše kod Taška Načića, Rahele Ferari i pogotovo kod Sonje Savić, ali je stavljanje tereta druge glavne uloge Srđanu Šaperu koji je tada (a i sada) važio za pretalentovanog, versatilnog umetnika, bila konceptualna greška. Zato je ovaj film primereniji *Idolima* iz vremena „Čokolade”, a ne „Odbrane” godinu dana ranije. *VIS Simboli* u kojima je Spiridon Kopicl (Šaper) pevač, a Dušan Kojić (*Šarlo akrobata*, *Disciplina kičme*) gitarista opet krije manirističku introvertnu sistematizaciju od tadašnjih svađa u *Idolima*, što je neka vrsta nadovezivanja na sličnu sistemsku postavku u filmu *Dečko koji obećava* (Miloš Radivojević, 1981). Očigledno je da je Radivojević u trenutku nastajanja filma, 1979/80, bio svestan velikih kulturnih promena koje su se dešavale i na RTB zahvaljujući TV emisiji „Rokenroler” (Dimitrijević – Miljković), gde su autoritet Zorana Modlija (Radio Beograd 202), a pogotovu Slobodana Kojnovića (Studio B) bili rasadnici poslednjeg istinski važnog trzaja koji je bio

intuitivno prepoznat u urbanim okruženjima, započevši konsekventnu ideju „mi protiv njih“. Tako *Davitelj protiv davitelja* izgleda kao raskošno zatvoreno poglavlje započeto Radivojevićevim filmom kada je u pitanju beogradski novi talas.

Na kraju, posebno i potrebno mesto svakako zaslužuje najholivudskiji film ikada snimljen kod nas, *Ljubav i moda* (1960) Ljubomira Radičevića, u kome Beograd dobija digitalni šarm šlager pevača i svetlucajuće utopije eskapizma u vreme američkih kredita. Opojne boje, ovoga puta u visokoj rezoluciji, ovaj film pretvaraju u našeg vaspitanog i nerazmetljivog kemp savremenika i predstavlja možda najbolji argument za VIP/A1 Kinoteku, za razliku od *Davitelja*...

Zaključak

Svestranost tematskog okvira VIP/A1 Kinoteke govori i o raznolikosti i žanrovskoj neuhvatljivosti kreativnog perioda kada je država finansirala čitavu filmsku industrijsku granu i pored očiglednih subverzivnosti omiljenih disidenata poput Makavejeva ili Pavlovića, pa čak i Živka Nikolića, koji je ovde predstavljen svojim paradigmatičnim delom *Lepota poroka* (1986) čija aktuelnost nacionalnih zabluda i stranputica nikada neće izbledeti. Izbor da baš ovih prvih, jedva dvadesetak filmova vidimo onako kako su ih gledali filmski radnici dok su ih snimali je zanimljiv eksperiment, najviše za mladu publiku, koja bi trebalo da ozbiljno shvati sopstveno kinematografsko nasleđe. Stariji će dobiti potvrdu očiglednog kvaliteta i svog ukusa, a bivši studenti FDU će se čuditi kako se unutrašnjost i spoljašnjost zgrada njihove škole nije apsolutno ništa promenila od snimanja *Nacionalne klase* 1979. do danas. Aspekt nostalgije je u tom slučaju dobio novu glazuru. Na kraju, *Majstori, Majstori* (1980) Gorana Markovića je poslednji film u nizu koji je dobio poseban tretman posle *Posebnog tretmana* (1980) Gorana Paskaljevića. Markovićev manir da kroz klaustrofobičnu instituciju pokaže stvarno stanje stvari u društvu je danas više nego aktuelan i očigledan. Došao je u pravom trenutku da danas, kad nam sopstveni životi postaju mutniji, nerazumljiviji i izbledeli, ovaj film vidimo bistrije i čistije nego ikad. I onda propadnemo od istine.

Sećanja se ne sastoje samo od onog što smo zapamtili već i od onog što smo zaboravili. Industrije sećanja iako insistiraju samo na zapamćenom, u stvari sprečavaju da artikulišu sve aspekte zapamćenog. (Grainge 2003: 105)

Literatura

- Daković, Nevena (2014) *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: FDU.
- Galt, Rosalind (2006) *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press.
- Grainge, Paul (2003) *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Izod, John (2003) *Myth, Mind and the Screen*. New York: Cambridge University Press.
- Kovács, András Bálint (1992) *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Milovanović, Aleksandra (2019) *Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*. Beograd: FDU/FCS.

CLEARING THE LEGACY (DIGITIZATION OF SERBIAN FILM CLASSICS “VIP/A1 CINEMATHEQUE” 2017–2020)

Abstract

Probably the most important facet of the 21st century's first quarter is digitization and digitalization of all aspects of human life, from health care and education to TV series and films. During the last five years, several Radio Television Belgrade TV series and films (*Breakdown*, *The Warrior's Departure*, *The Marshall's Return* etc.) have been remastered digitally and thus given new life. However, equally worthy of national recognition is a project by Cinematheque – Yugoslav Film Archive (with the support from VIP/A1 Mobile) whereby the first few films from the recently published “the best of” list were digitized. The list was compiled by a number of renown film workers, historians and theoreticians. As any “the best of” list, this one, too, is ambivalent and elusive though it does express the national *Zeitgeist* and *Weltschmerz*. Digital restoration of film works is not that much different from restoration of fine paintings, at least not in principle. Some of the key films of Serbian cinematography by directors who were most prolific during the '70s and the '80s (with a few exceptions) were given back their original magnitude and even given a new, unexpected gloss. Karanović, Marković, Paskaljević, Šijan, Pavlović etc. have never been more relevant than today. The aim of this paper is to re-read this huge legacy in the digital age.

Keywords

digitization, legacy, Serbian film, cinematheque, reinterpretation

Primljeno: 12. 1. 2022.

Prihvaćeno: 2. 2. 2022.