

srdjan karanović: film kot družabna igra



foto: Jože Rehberger-Ogrin

Srdjan Karanović ni eden tistih režiserjev, ki posebej slovijo po takšnem ali drugačnem slogu, tej ali oni značilnosti, ki se ponavlja skozi njihov opus, ali takšni ali drugačni tematski obsesiji. To mu je ljubo in k temu tudi povsem načrtno teži. Od nekdaj je bil privrženec različnosti, drugačnosti, neponavljanja. Trudi se vedno znova presenetiti. Rad se pohvali, da mu je to tudi vedno uspevalo. Tako ne preseneča, da najbolj občuduje avtorje, *“ki so iz filma v film z lahkoto različni na vseh ravneh filmskega izražanja. Takrat vidim, da skozi svoje filme živijo, se razvijajo – kar pomeni, da so zmožni spreminjanja svojih pogledov, da imajo občudujoče veliko kreativne domišljije in filmskega znanja. Med takšne se vsekakor uvrščajo Jean Renoir, François Truffaut, John Huston, Louis Malle, Stanley Kubrick, Jean Luc Godard, Orson Welles in podobni ...”*. Dvakrat zapored se lotiti podobnega projekta, v kakršnem koli pogledu že, se Karanoviću zdi dolgočasno. To zanj ni več “igra”, ustvarjanje filmov pa razume predvsem kot igro, natančneje, “družabno igro”. Seveda vse to ne pomeni, da njegov opus ne premore sloga, značilnosti in avtorskih obsesij, le da te niso tako očitne.

Okolje

Karanović je pripadnik filmske generacije, avtorjev t.i. praške šole, ki je sredi sedemdesetih let s svojo pojavitvijo na nek način prevzela “prapor črnega filma” in uveljavila trend sodobnega filma. V tistem času so bile velike medrepubliške koprodukcije, na čelu s partizanskimi spektakli, zavoljo svoje relativne neuspešnosti na mednarodnem filmskem prizorišču (še največji uspeh je doživela *Bitka na Neretvi*, ki je bila leta 1969 v precej okleščeni različici nominirana za oskarja) in velikih proračunov v zatonu, “novi” ali “črni film” pa so državne oblasti prenehale tolerirati in so režiserjem onemogočale nadaljnja snemanja. Takrat so bili torej največji in najboljši filmi obeh smeri že posneti, kariere najbolj znanih režiserjev prejšnje generacije so že dosegle svoj vrhunec: Živojin Pavlović je že posnel *Prebujanje podgan* (Buđenje pacova, 1967), *Ko bom mrtev in bel* (Kad budem mrtav i beo, 1967) ter *Zasedo* (1969), Saša Petrović

Tri (1965) in *Zbiralce perja* (Skupljači perja, 1967) – oba sta bila nominirana za tujejezičnega oskarja –, Puriša Đorđević *Dekle* (Devojka, 1965), *Sen* (San, 1966) in *Jutro* (1967), Dušan Makavejev pa *Človek ni ptica* (Čovek nije tica, 1965), *Ljubezenski primer ali tragedija službenice PTT-ja* (Ljubavni slučaj ili Tragedija službenice PTT, 1967) ter *WR – misterij organizma* (WR – Misterije organizma, 1971). V prvi polovici sedemdesetih let se je tako jugoslovanski film, ki je konec šestdesetih veljal za eno boljših evropskih kinematografij, znašel v globoki krizi. To je bil eden poglavitnih razlogov, da so priložnost dobili mladi režiserji. Danes najbolj znani med njimi, Rajko Grlić, Goran Marković, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović in Srđjan Karanović, v zlatih letih jugoslovanskega filma študentje praške FAMU, so na prelomu v osemdeseta leta s filmi, kot so denimo Zafranovičeva *Okupacija v 26 slikah* (Okupacija u 26 slika, 1978), Paskaljevičev *Čuvaj plaže v zimskem času* (Čuvaj plaže u zimskom periodu, 1976), Karanovičev *Petrijin venec* (1980) in Grličev *Le enkrat se ljubi* (Samo jednom se ljubi, 1981), že predstavljali gonilno silo jugoslovanske kinematografije in jo z uspešnimi udeležbami svojih del na pomembnih mednarodnih festivalih ponovno vrisali na svetovni filmski zemljevid. Nova generacija naj bi se od prejšnjih razlikovala predvsem v tematskem pogledu, saj se je za razliko od vojnih filmov (umeščenih v preteklost) in filmov črnega vala (katerih zgodbe so potekale pretežno v predmestjih in na podeželju) bolj usmerila v sedanost, prizorišča filmskih zgodb pa so postala urbana.

Nekje vmes

Vendar to vsaj za Karanovića ne velja povsem. Čeprav je bil v sedemdesetih letih najbolj znan kot avtor TV serije *Na vrat na nos*, ki opisuje odraščanje prve povojne beograjske generacije, v katero sodi tudi sam, se njegovi takratni filmi dogajajo predvsem zunaj mest. Prvenec *Družabna igra* je (tako se zdi) umeščen nekam v predmestje. *Vonj poljskega cvetja* se dogaja pretežno na podeželju, ob reki, in tematsko med drugim prikazuje prav razlike v mentaliteti in načinu življenja med urbanim in ruralnim. *Petrijin venec* je v celoti postavljen na podeželje (in v preteklost) – enako velja tudi za *Virđžino* – ter v bližnje rudarsko mesto, katerega prebivalstvu še zdaleč ne bi mogli reči “mestno”. Karanović pravzaprav skozi celoten opus kombinira in “slalomira”, pa ne le med mestom in podeželjem, temveč tudi glede vrste drugih značilnosti, naprimer med igranim in dokumentarnim, naturšički in profesionalnimi igralci, velikim platnom in televizijo, tradicionalnim in modernim režijskim “pogledom”, problematiko mladih in konflikti zrelih oseb, videnjem žensk in moških, itd. Kot bi bil “nekje vmes” med vsemi temi in drugimi možnostmi in bi se vsake toliko podal v eno in naslednjič v drugo smer, ali pa obe (pogosto ter z opaznim užitek) združeval. Hkrati se pri Karanoviću zdi, da, profesionalac, kakršen je, pluje “nekje vmes” med avtorstvom in, pogojno rečeno, komercialnostjo, saj se prvemu nikoli ne prepusti do tiste mere, ko bi pozabil, komu je njegov film pravzaprav namenjen: pozorno pazi, da bi bil film razumljiv, gledljiv, tekoč, hkrati pa se ne želi odreči neki globlji, avtorski sporočilnosti. V ta namen tako pri konstrukciji zgodb svojih filmov (vedno je tudi scenarist ali koscenarist) uporablja princip “trnka”. *Vonj pojskega cvetja* je, kot meni Ranko Munitić, sestavljen iz treh plasti. Prva naj bi bil že pri francoskem novem valu in Felliniju – pa tudi marsikje drugod – prežvečen motiv “fatalnega junaka,



Petrijin venec

tragično odtujenega intelektualca moderne dobe”. Za to najočitnejšo, osnovno zgodbo se skriva druga raven, ki traja drugi dve tretjini filma in govori o velikih in presenetljivih odzivih okolice na, “tako se zdi, v širšem kontekstu ne preveč pomembno” odločitev posameznika, da ne bo več živel “po pravilih”. Tretja raven naj bi bila najpomembnejša. Gre za vrsto velikih planov skrivnostno zamišljenega glavnega protagonista Ivana Vasiljevića, ki je neke vrste “notranja armatura” Karanovičevega mozaika in hkrati, meni Munitić, razlog, zaradi katerega je film posnet. Trnek torej predstavlja predvsem prva in tudi druga raven, toda gledalcu se nanj niti ni treba ujeti, če se noče, saj mu ti dve plasti tudi brez poglobljanja v tretjo ponujata več kot dovolj za užitek pri ogledu filma.

Karanović uporablja tudi druge vrste trnkov. Pri *Na vrat na nos*, ki trnka sicer zaradi svoje tematske privlačnosti (odraščanje neke generacije) niti ne potrebuje, je to nostalgija, v katero je odeta serija. Ta pred ekrane pritegne tudi tiste generacije, ki jim serija ni namenjena (celo gledalce, ki se v času, v katerega je zgodba postavljena, še niso rodili). V *Za zdaj brez pravega naslova* je trnek takrat (in še danes) aktualna zgodba o prepovedani ljubezni protagonistov albanske in srbske nacionalnosti. Za njo se skriva precej širše in globlje sporočilo, mimo katerega ne more nihče, ki si film ogleda. V *Nekaj vmesnega* je trnek melodrama, torej osnovni zaplet med glavnima likoma (oziroma glavnimi tremi liki). Ta film je hkrati zanimiv zaradi neposrednega vsebinskega poigravanja z “vmesnim”, sicer v širšem pogledu, kot rečeno, značilnostjo celotnega Karanovičevega filmskega ustvarjanja. Zgodba se dogaja vmes, med Zahodom (kapitalizmom) in Vzhodom (socializmom) ter v času med mirom in vojno. Glavni ženski lik se nahaja vmes, med New Yorkom, odkoder prihaja, in Istanbulom, kamor je namenjen, ter med dvema moškima. Žanrsko gre za *nekaj vmesnega*, med

melodramo in romantično komedijo, čustvene zveze med protagonisti so nekje *vmes*, med ljubeznijo in prijateljstvom itd. "Želel sem, da bi bil film, če bi ga primerjali s pijačo, kot limonada, kateri je dodan grenak, močan alkohol," razlaga Karanović. V tem filmu je morda bolj kot pri katerem koli drugem tega avtorja očitna Karanovićeva "igra", hkrati pa je lep primer zmožnosti posneti široko dopadljiv, a še vedno avtorski film, kar režiser pojmuje kot "znanje obrti". Zdi se, da se Karanović, "državljan sveta", kot si pravi, tudi sam počuti "nekje vmes", na neki središčni točki, s katere ima pogled na vse. To za ustvarjalca seveda ni nič nenavadnega, je morda celo edino prav, vendar pa je pri tem avtorju dodatno poudarjeno, očitno. To je, morda ključ za razumevanje njegovega opusa.

Igrano vs. dokumentarno, naturščiki vs. poklicni igralci

Karanović je po opravljenem študiju pričel delati na TV Beograd, za katero je režiral veliko število najrazličnejših dokumentarcev in dokumentarnih serij. Pri tem je eksperimentiral z različnimi snemalnimi načini in režijskimi smermi, tako s *cinéma vérité*, *cinéma direct*, *living camera* in *camera stylo*. Ko je končno dobil priložnost posneti prvi celovečerec, ne čudi, da so pretekla eksperimentiranja v njem precej opazna. Tudi *Družabna igra* je bila pravzaprav nekakšen eksperiment, pri katerem je Karanović poskušal opraviti z najrazličnejšimi vplivi nanj kot ustvarjalca (na špici filma so celo naštet). Tem se jasno nikoli ni mogoče popolnoma izogniti, toda Karanović je poskusil novo poglavje svoje profesionalne filmske poti začeti karseda sveže, neobremenjeno. V filmu, "gotovo ne enem najboljših jugoslovanskih, zato pa vsekakor enem najradikalnejših", posnetem v petnajstih dneh, nastopajo samo naturščiki. Ti igrajo like, ki so si jih sami izbrali: vsak igra tisto, kar si je zaželel na avdiciji. V dobršni meri je šlo torej za improvizacijo, pri čemer Karanović danes vzbuja le, da si ni uspel izboriti petih dodatnih snemalnih dni in da se je v filmu "preveč ukvarjal s klasično dramaturgijo, melodramo, konec koncev pa so si naturščiki to želeli". Film se začne povsem dokumentarno: z vse

Jugoslavije izbrani naturščiki se predstavijo in povedo, koga si želijo igrati. Na podlagi njihovih želja oblikovana zgodba se nato prične. Prve sekvence preveva nadrealizem, ko mrtvi vstajajo in podobno. Gledalec se ves čas zaveda, da ne gleda pravih igralcev in "prave" zgodbe. Toda sčasoma se ta vse bolj "resni", naturščiki se, večinoma okorno, pa vendarle, zlivajo s svojimi liki in gledalec se naenkrat znajde v fikciji. Neopaznost tega prehoda morda spomni na Mallovega *Vanjo na 42. ulici* (*Vanya on 42nd Street*, 1994), kjer je prehod med prihodom igralcev na vajo in samo izvedbo igre prav tako zabrisan. Glede na to, da se je Karanović med dolgoletnim snemanjem televizijskih dokumentarcev neprestano srečeval z "neigralci" in se tako dodobra naučil dela z naturščiki, niti ne čudi, da se je pri prvencu odločil prav zanje. Profesionalci in naturščiki (Ratko Tankosić, eden glavnih nastopajočih v *Družabni igri*, je kasneje naredil igralsko kariero) so zanj le "dve različni vrsti protagonistov, ki lahko ali pa ne ustrezajo nalogam igralcev v okviru režiserskega koncepta". Naturščike je uporabil v malodane vsakem svojem celovečercu, največkrat v kombinaciji s poklicnimi igralci. Kot primer velja še posebej omeniti *Vonj poljskega cvetja*, kjer profesionalci igrajo like, ki prihajajo iz mesta, naturščiki pa tiste s podeželja, kar dodatno pripomore k občutku polarnosti oziroma različnosti med obema okoljema kot eni od tematik filma.

Po *Družabni igri* je Karanović posnel srednjemetražec *Poglej me, nezvesta*, ki je bil, kot pravi avtor, nekakšen "popravni izpit", na katerem je odpravil vse, kar mu pri celovečernem prvencu ni bilo všeč. *Poglej me ...* je v resnici pravi nadrealistični biser, posnet v obliki dokumentarca, ki v celoti poteka po načinu uvodnih sekvenc *Družabne igre*. Slednje so morda celo bližje formi pravega dokumentarca (avdicija z resničnimi kandidati in začetek zgodbe, kjer je "igra" še očitna), zato pa *Poglej me ...* v svojem načinu vztraja do konca. Sledila je serija *Na vrat na nos*, ki prav tako vsebuje značilnosti dokumentarnega žanra, čeprav drugje: fotografije in arhivski posnetki (bojda dodani zaradi premajhnega proračuna) so celo njena "osnovna narativno-poetska armatura". V *Vonju poljskega cvetja* je dogajanje ob reki prav tako prikazano precej dokumentaristično, Munitić filmu celo pravi "dokumentarna pravljica", zato pa je naslednji film, *Petrijin venec*, precejšen odmik od te smeri. Lahko bi rekli, da predstavlja nekakšen eksces v Karanovićevem dotedanjem opusu, saj gre tako za tematsko kot oblikovno povsem drugačen projekt od prejšnjih (posnet je celo po literarni predlogi) in v njem težko najdemo elemente očitno dokumentarnega. Enako velja za *Nekaj vmesnega* in kasneje *Virdžino*, Karanovićev zaenkrat zadnji film, zato pa je *Za zdaj brez pravega naslova* ponovno mešanica obeh načinov (igranega in dokumentarnega). Tu je glavni protagonist režiser, ki snema dokumentarec o prepovedani ljubezni med Albanko in Srbom, in tako je film prepleten s kvazidokumentarnimi posnetki (uporabljene so bile najrazličnejše snemalne tehnike, filmski trak in video). Vsi ti igrani filmi, ki se tako ali drugače spogledujejo z dokumentarnim, pravzaprav vsak na svoj način pripadajo estetiki, med drugim značilni za Kino klub Beograd (katerega član je bil v mladih letih Karanović), ki je, pod vplivom francoskega novega vala, prevečala jugoslovanske celovečerce konec šestdesetih let. Karanović jo je vzel za svojo do tiste prave mere, ko zgolj služi – ne pa prevladuje – pri



Na vrat na nos

izgradnji lastne filmske pisave. Kot pri ničemer, se tudi tu ni pustil zanesti.

Tematika Karanovičevih pravljic

Karanovičevi filmi ali pravljice, kot jim pravi Munitić, vendarle vsebujejo neko skupno tematiko.

Pravljličnost je pravzaprav z njo v neposredni zvezi. Munitić jo utemeljuje s primeri: *Lekarnarica* govori o princesi, ki čepi v svojem modernem gradu in zunanji svet opazuje z očmi začudenega, izoliranega otroka; V *Družbeni igri* se mladi in stari skupaj podajo v skrivnostno avanturo, ki jo končajo s plovbo proti neznanim obalam; v *Poglej me, nezvesta* prebivalci svojo vas spremenijo v oder in zaigrajo v melodrami; Bane Bumber, grdi žabec iz *Na vrat na nos*, bo shušal in zrasel, toda v bleščečega princa se ne bo spremenil; v *Vonju poljskega cvetja* se ujetnik s tesnega kopnega poda na ladjo, da bi odjadral neznanu kam; ubogega dekleta v *Petrijinem vencu* življenje ne more tako zelo prizadeti, da ne bi z vedno novimi preizkušnjami postajala vse čistejša, blažja in zrelejša; V *Jagodah v grlu* preplete v čolnu odnese po reki – vse skupaj spominja na Had; zaljubljenca iz *Za zdaj brez pravega naslova* poigravanje s čarobnimi slikami (filmom) vse bolj oddaljuje drugega od drugega in od resnične čarobnosti; Virdžina pa je v istoimenskem filmu kot lepota v trdnjavi, sezidani iz surovih predsodkov svojih prednikov in greha. Vse to, ta pravljličnost, je pravzaprav tisti osnovni trnek, ki ga Karanović vedno znova vrže.

Vsi ti filmi hkrati v sebi skrivajo vedno isto osnovno zgodbo oziroma tematiko: boj posameznika, da bi se potrdil in osamosvojil od družbenih spon. Lekarnarici družbeno okolje predstavlja mož; mladi v *Družbeni igri* se upirajo s pomočjo prestopništva; igralec v *Vonju* se skozi ves film bori in vztraja pri tem, da zaživi drugače, zanj bogatejše; prijatelji iz *Na vrat na nos* želijo vsak zase in na svoj način zrasti v može, torej posameznike; Petrija življenje sprejema takšno, kot je, toda nikoli niti za ped ne popusti, ko jo to poskuša spremeniti, ji vtisniti negativen pečat; v *Nekaj vmesnega* dva od treh protagonistov na novo premisla in spremenita svoj odnos do sveta in samih sebe, tretji, ki v to ni pripravljen, mora umreti; v *Za zdaj brez dobrega naslova* Albanka in Srb zbežita iz svojega okolja, da bi tako zaživela prepovedano ljubezen, režiser pa mora svojemu poklicu obrniti hrbet, da bi lahko ravnal po osebnih prepričanjih, nasprotnih tistim, ki jih goji njegovo okolje; v *Jagodah v grlu* so nekateri junaki iz *Na vrat na nos* sicer vdani v svojo usodo (in te odnese reka), drugi pa na razne načine izražajo globoko nezadovoljstvo zaradi kompromisov, ki so jih sprejeli, in zaradi družbe, ki je za to (delno) kriva, ter poskušajo obrniti nov list; v *Virdžini* pa je boj za samopotrditve zoper okolje še najbolj očiten in neposreden: dekle si končno izbori biti – dekle.

Moški in ženske, kamen in voda

Poleg osnovne tematike imajo Karanovičevi filmi še druge skupne lastnosti in ponavljajoče se obrazce, ki skupaj tvorijo specifičen svet tega scenarista in režiserja. Eden najbolj zanimivih oziroma izstopajočih se zdi način, kako Karanović obravnava moške in ženske. Tako kot je nagnjen k obravnavanju različnih generacij (kot zanimivost velja omeniti, da v uvodu v *Družbeno igro* enakovredno predstavljeni "starejši" v nadaljevanju filma v primerjavi z mladimi prevzamejo povsem podrejeno vlogo), se v nekaterih filmih bolj posveča ženskam, v drugih pa moškim. Lahko rečemo, da sta v Karanovičevem dosedanem opusu

izrazito "moška filma" *Vonj poljskega cvetja* in *Na vrat na nos*, "ženska" pa *Petrijin venec* in *Virdžina*. Munitić Karanovičeve ženske povezuje predvsem z zemljo in kamnom kot simboloma trdnosti, stabilnosti, moške pa z vodo kot simbolom pretoka človeške eksistence ter nestalnosti želja in čustev. Petrija kljub vsenavzočnosti krute stvarnosti podeželja in surovosti rudarskega življenja starost pričaka z nasmehom, Virdžina pa si izbojuje pravi pravcati *happy end*. Ivan Visiljević se, po drugi strani, v *Vonju* med plovbo po reki spopada s težkimi eksistencialnimi dilemami, Bane Bumber v iskanju samega sebe v vsaki epizodi *Na vrat na nos* hodi prek mosta, reka odnese večino protagonistov v *Jagodah v grlu*. Zato, tako Munitić, zveze med moškimi in ženskami v Karanovičevih filmih ne uspevajo. Brez žena se vse ustavi, brez mož pa se življenje vendarle nekako nadaljuje.

Iz filma v film je opaziti vse večjo podjetnost Karanovičevih žensk. Lekarnarica življenje zgolj opazuje, Petrija ga le sprejema – sicer uspešno in pogumno, je močna, celo močnejša od vseh moških v filmu, toda vsa dejanja in spremembe prihajajo z njihove strani. Ona je sicer nosilni steber prikazanih razmerij z moškimi (morda je izjema njen odnos z gostilničarjem – Pavleta Vuisića si je pač težko predstavljati kot nestabilneža v pogojno rečeno podrejenem položaju, zato pa je že prestar, da bi, ko mu zaprejo gostilno, lahko začel znova), vendar so oni tisti, ki (večinoma) predstavljajo tisto "življenje", ki jo vedno znova prizadene, a ne pokonča. V tem smislu Petrija spominja na ženske v filmih Johna Forda. Tudi te so bile kot po pravilu steber in vez družine – spomnimo se samo mame iz Fordovih *Sadov jeze* (*The Grapes of Wrath*, 1940) –, vsakršna akcija pa je navadno prihajala s strani moških, še posebej če se je v bližini nahajal John Wayne. Tako Petrija. Dekleta iz *Na vrat na nos* so za razliko od nje povsem v drugem planu. Deset let kasneje v *Jagodah v grlu* sicer že precej napredujejo, si izborijo svoje mesto, vendar so v primerjavi z moškimi še vedno podrejene. Američanka v *Nekaj vmesnega* je sicer dejavna, aktivna, vendar veliko večji delež dejavnosti še vedno pričakuje od izbranega moškega. Poleg tega je



Vonj poljskega cvetja



Stvar srca



Družabna igra

čustveno nestabilna, ne ve točno, kaj želi. Virdžina pa, na začetku prav tako zmedena, končno vzame vajeti v svoje roke in si izbojuje mesto (spol), za katerega se je borila in ki ji tudi po pravici pripada.

Kar se moških tiče, sta takšni zmagi (ko gre za "njo", je poudarek na boju z okoljem, pri "njem" pa s samim seboj) še najbližje dva primera. Prvi je trenutek, ko Bane Bumbar v *Jagodah* svojega sina prepričuje, da ni njegov oče, in si s tem "kupi karto za kopno" (sicer bi ga namreč najverjetneje odneslo z ostalimi). Tu namreč Bane prvič ni sebičen in preobremenjen s samim sabo. Drugi pa je zaključek *Za zdaj brez dobrega naslova*, ko režiser "predmet" svojega dela, torej "prepovedana" ljubimca, začne obravnavati kot nekaj resničnega, toda le zato, ker se prične zavedati, da lahko zgodbo privede do srečnega konca le v resničnosti, na celuloиду pa ne. Znajde se v položaju, ko je prisiljen uvideti nemoč filma.

Epilog

Karanović se, še kako zaveda moči filma. Kako drugače pojasniti mojstrsko uporabo po vsej Jugoslaviji ljubljenih junakov serije *Na vrat na nos* za prikaz slepe ulice, v kateri se je znašla ne le njegova generacija, temveč tedanja jugoslovanska družba na sploh. Zopet je uporabil trnek, toda takrat je bil ta oster kot še nikoli. Pravzaprav se je spomnil edinega načina, s katerim bi dosegel takšen odziv gledalcev in kritike oziroma družbenokritično moč, kot je to skoraj dve desetletji prej uspevalo nekaterim filmom črnega vala (naprimer Pavlovičevi *Zasedi* in *WR – Misteriju organizma* Makavejeva). Ko so posamezni filmi kritizirali revolucijo in stanje po njej, so svoj nož zarivali v nekaj tedaj še svetega. Sredi osemdesetih let kaj takšnega ni bilo več mogoče – vsak je lahko govoril, kar je hotel (naprimer Diklićev lik v *Jagodah*). Vse, kar je Karanović želel družbeno in "individualno" kritičnega povedati, je prenesel na te like. Pred tem gledalci preprosto niso mogli zamižati. Bili so besni, priča so bili skrunitvi, toda sporočilo je prišlo do njih in Karanović je dosegel svoj namen. To lepo kaže na njegovo obvladovanje obrti, poznavanje medija, s katerim se ukvarja, predvsem pa – tako v scenarističnem kot v režijskem smislu – na velik profesionalizem in resnost, ki ob nadarjenosti poskrbi, da je (bil) še vsak film tega avtorja (vsaj) vreden ogleda, če si že ni prislužil posebnega mesta v zgodovini jugoslovanskega filma. •

Viri in literatura

- *Filmska enciklopedija*, Jugoslovanski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1986
- Franić M., Severin: *Korak napred, dva nazad*, *Sineast*, 67/68, 1986
- Franić M., Severin: *Mnogo starog, malo novog*, *Sineast*, 77/78, 1988
- Kadić, Vesko: *24 privatne sličice*, *Sineast*, 77/78, 1988
- Karanović, Srdjan: *Dete razvedenih* (iz *Dnevnika jednog filma*, 3), *Vreme*, 21. 11. 1998
- Karanović, Srdjan: *Neprirodna pojava* (iz *Dnevnika jednog filma*, 2), *Vreme*, 14. 11. 1998
- Karanović, Srdjan: *Ručni rad* (iz *Dnevnika jednog filma*, 1), *Vreme*, 7. 11. 1998
- Karanović, Srdjan; Munitić, Ranko: *Srdjan Karanović*, Centar film, Beograd; Prizma, Kragujevac; Slovenska kinoteka, Ljubljana; Zepter International, 2000
- Kosanović, Dejan; Tucaković, Dinko: *Stranci u raj*, Biblioteka Vek, Beograd, 1998
- Kunovski, Blagoja: *Film o filmu*, *Sineast*, 77/78, 1988.
- Kunovski, Blagoja: *Razgovor sa Srdjanom Karanovićem*, *Sineast*, 67/68, 1985-86
- Popović B., Petar: *Mašta, snovi, bajka...*, *Sineast*, 90/91, 1991-92
- Štaka, Aco: *Crni protiv belih lakova*, Oslobođenje, Sarajevo, 1986
- Volk, Petar: *Istorija jugoslovenskog filma*, Institut za film, Beograd; Partizanska knjiga, Beograd, 1986
- Volk, Petar: *Savremeni jugoslovenski film*, Univerzitet umetnosti Beograd; Institut za film, Beograd, 1983

1967

Stvar srca (čb, 10')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Stanislava Bartošova,
Vlastimir Harapes
Zgodba o koncu neke ljubezni.

1968

Daj, nehaj
Ma nemoj/Neblni (čb, 11')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Goran Marković, Marcela
Markovska

*Komedija o flirtu med
jugoslovanskim študentom v
Pragi in njegovo praško
kolegico. Film je Karanović
posnel kot študent tretjega
letnika praške FAMU.*

1970

Lekarnarica
Apotekarica (barvni, 30')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović (po motivih
pripovedi A.P.Čehova) igrajo
Jagoda Kaloper, Slobodan Cica-
Perović, Goran Marković,
Branislav Canak

*Osamljena in razočarana mlada
ženska neke noči spozna
mladeniča, ki ji vlije lažno
upanje v boljše življenje.*

1973

Družabna igra
Društvena igra (barvni, 75')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Rajko Grlić igrajo
Dušan Hudec, Ratko Tankosić,
Mirjana Tintar

*V časopisih širom Jugoslavije je
objavljena vest, ki na filmsko
avdicijo poziva vse
zainteresirane, ne glede na leta,
videz, poklic in bivališče. Na
podlagi prispelih sedem tisoč
pisem izberejo trideset junakov
za film, katerega zgodba bo
izvezena iz njihovih filmskih
želja.*

1974

Poglej me, nezvesta
Pogledaj me, nevernice (barvni,
40')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Miroslav Josić
Višnjić igrajo prebivalci vasi
Seleuš

*S črnim humorjem prežeta
pripoved o prijateljstvu,
ljubezni, zdomcih in zločinu.*

1975

Na vrat na nos
Grlom u jagode (TV serija; č/b,
barvni, 526')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Rajko Grlić
igrajo Aleksandar Berček,
Dragomir Cumić, Branko
Cvejić, Bogdan Diklić, Predrag-
Miki Manojlović, Olivera
Marković

*Epska zgodba o odraščanju in
dozorevanju prve meščanske
generacije po koncu druge
svetovne vojne.*

1977

Vonj poljskega cvetja
Miris poljskog cveća (barvni,
100')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Rajko Grlić
igrajo Ljuba Tadić, Aleksandar
Berček, Branko Cvejić, Sonja
Divac, Bogdan Diklić, Slobodan
Aligrudić, Miodrag
Radovanović

*Nezadovoljen nad situacijo
doma in v službi slavni
gledališki in filmski igralec
zapusti mesto in pobegne na
Donavo na obisk k staremu
prijatelju ladjarju. Družina,
prijatelji in sodelavci so
zaskrbljeni nad njegovim
početjem in iščejo razloge
njegov odhod. Pripoved se
vedno bolj zapleta in podvaja,
množi se število likov in
spreminja se vzdušje.
Kriminalka, ljubezenska
melodrama, zgodba o igralcu in
gledalcu filma obenem.*

1980

Petrijin venec
Petrijin venac (barvni, 102')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović (po romanu
Dragoslava Mihailovića) igrajo
Mirjana Karanović, Dragan
Maksimović, Pavle Vušić,
Olivera Marković, Marko
Nikolić, Dušan Tadić, Ljiljana
Krstić

*Spremljamo tragično usodo
nepismene vaščanke v odnosu s
tremi ljudmi, ki jih je v življenju
ljubila. Njena življenska pot je
razpeta med stvarnostjo,
sanjami, trpljenjem,
osamljenostjo, razočaranjem,
upanjem in ljubeznijo, da bi
naposled prerasla v neuničljiv
simbol človeške neuklonljivosti.
Pripoved se godi v majhnem
rudarskem mestecu in zaobjema
čas pred, med in po vojni.*



Nekaj vmesnega

1982

Nekaj vmesnega
Nešto između (barvni, 100')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Milosav
Marinović, Andrew Horton
igrajo Caris Corfman, Predrag-
Miki Manojlović, Dragan
Nikolić, Renata Ulmanski,
Gorica Popović, Sonja Savić

*Sodobna pripoved o mladi
Američanki in njenem
ljubezenskem odnosu z dvema
Jugoslovanoma. Trojica junakov
potuje skozi New York,
Beograd, Dubrovnik in
Istanbul v iskanju smisla
lastnega obstoja. Topel, duhovit
in spontan komentar na
protislovja zahodne in vzhodne
družbe.*

1985

Jagode v grlu
Jagode u grlu (barvni, 85')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Branko Cvejić, Predrag-
Miki Manojlović, Mira Banjac,
Aleksandar Berček, Bogdan
Diklić, Gordana Marić, Gala
Videnović, Cune Gojković

*Zdi se, da je petnajst let po
zaključku šolanja dovolj dolga
doba, da si človek pride na
jasno, kaj hoče od življenja in
kaj od tega mu je do sedaj
uspelo narediti. Prijatelji iz
osnovnošolskih klopi se odločijo
priređiti zabavo na čast sošolcu
Mikiju Rubirozi, ki se je po
dolgem času vrnil iz tujine. V
zakajeni kavarni preživijo divjo
noč, začinjeno s spomini na
odraščanje v viharnih
šestdesetih. Podaljšek kultne TV
serije Na vrat na nos v obliki
celovečernega filma.*

1988

Za zdaj brez pravega naslova
Za sada bez dobrog naslova
(barvni, 87')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Meto Jovanovski, Mira
Furlan, Boro Begović, Mira
Banjac, Eva Ras, Milivoje Tomić

*Mlad režiser bi rad posnel
dokumentarni film o nesrečni
ljubezni med srbskim delavcem
in Albanko na nemirnem
Kosovu. Romantični zvezi se po
robu postavljajo razlike v
tradiciji, veri in navadah ter
zaostrene politične razmere v
tem delu Jugoslavije. Absurden
preplet resničnosti in fikcije,
tragedije in komedije.*

1991

Virdžina (barvni, 101')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Miodrag Krivokapić,
Slobodan Milovanović,
Vjenceslav Kapural, Ina
Gogalova, Sladjana Bebić,
Marta Keler, Igor Bjelan

*Družine brez moških potomcev
so se v predelih Jugoslavije
nekoč smatrale za prekleto in
obsojene na propad. Da bi s
sebe sprale urok, so morale
družine eno izmed hčera
poimenovati Virdžina. Film
pripoveduje zgodbo ene izmed
Virdžin, ki se ob koncu
devetnajstega stoletja rodi na
obali Jadranskega morja.*