

Ildiko Erdei

*Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

ierdei@f.bg.ac.rs

Film kao artefakt: *Nešto između Srđana Karanovića*^{*1}

Apstrakt: U tekstu se, u okviru pristupa studija materijalne kulture, filmu prilazi kao kulturnom artefaktu, i sprovodi se analiza konkretnog filma *Nešto između* Srđana Karanovića, po metodu analize artefakta koju predlaže Džil Praun. Faze analize su: deskripcija – detaljni opis samog analiziranog predmeta/stvari, evaluacija – smeštanje analizirane stvari u klasu srodnih stvari i utvrđivanje odnosa prema njima, interpretacija – tumačenje analizirane stvari u širem istorijskom, socijalnom, kulturnom i političkom kontekstu, unutar kojeg ona dobija specifična značenja.

Ključne reči: film kao artefakt; *Nešto između*; Srđan Karanović

Uvod: priroda artefakta

Studije materijalne kulture razvijaju se u poslednjih trideset godina, pre svega u koncepciji istraživača okupljenih na UCL-u, i njima inspirisanih, kao „intervencija između različitih disciplina”, koje se – svaka iz svog ugla i na različite načine – bave istraživanjem materijalnog sveta koji je stvorio čovek

* Tekst je rezultat rada na projektu „Transformacija kulturnih identiteta u savremenoj Srbiji i Evropska unija” (MNTR 177018), koji u celosti finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

¹ Tekstovi nemaju uvodne i odjavne špice iako su na veoma udaljen način takođe plod kolektivnog poduhvata (i sličan tip artefakata, uostalom) kao filmovi. Fukciju špice u tekstovima preuzimaju zahvalnice (u prvoj fusnoti), u kojima se navode svi koji su na razne načine, neposredne i posredne, više ili manje značajne, suštinske ili tehničke, namerne i nenamerne, učestvovali u nastajanju jednog teksta, ili su na neki način povezani sa njim. Hvala Tamari Kukić i Ivanu Stančiću (i Sari Nikolić, čijim posredovanjem je tekst stigao do Ivana) umetnicima, ljudima iz filmske branše, koji su odvojili vreme da pročitaju uvodni deo teksta, i podelili sa mnom svoja razmišljanja i komentare. Zahvalnost dugujem i Zoranu Jovanoviću Mačku, fotografu, koji me je uputio na više tekstova iz istorije fotografije i pomogao mi da identifikujem spravu iz špice filma kao praksinoskop.

(Miller, Tilley 1996). Ovaj pristup, kako je to formulisao Deniel Miler (Daniel Miller), počiva na paradoksalnoj tvrdnji: „najbolji način da razumemo, prenesemo i uvažimo ono što nas čini ljudskim bićima jeste da obratimo pažnju na bazično materijalne aspekte našeg postojanja” (Miller 2010, 4). Istraživači materijalne kulture u antropologiji su se, u istom ovom periodu, našli pred novim izazovima, koje je pred njih postavilo rekadriranje u disciplini – nekada isključivi fokus u istraživanjima na ne-Zapadna, predindustrijska, predmoderna društva i zajednice, polako se od sedamdesetih godina nadalje premeštao na terene bliže „kući”, u društva industrijskog Zapada, u okruženja oblikovana kapitalističkom ekonomijom i etikom, u ambijente gde su svet masovnih roba i masovna potrošnja predstavljali novu ekologiju, scenu svakodnevnog života i „građu” za proizvodnju i održavanje društvenih veza i odnosa (up. Ože 2003; 2005). Ože piše:

„Predmetno obilje je osnovno obeležje našeg okruženja, isto ono što je do juče bila prašuma za Pigmeje ili pustinja za Tuarege. To izobilje ulazi u naše domove, prekriva naša tela, prožima ih i hrani. Ono je postalo naša priroda i naša kosmologija, ono određuje smisao i vraća nas smislu. S tim izobiljem se mora računati, bez njega se može, jer je postalo posrednik u odnosu među ljudima. Ipak, ono je varljivo: da li omogućava komunikaciju ili je nameće? Da li potvrđuje identitet ili dovodi do otuđenja?” (Ože 2003, 127–28).

Materijalna kultura savremenih društava je, i obimom i razuđenošću u kvalitativnom smislu, mnogo teže obuhvatljiva nego sistemi artefakata u jednostavnijim zajednicama, iako su mnogi predmeti u ne-Zapadnim društvima, upravo zahvaljujući ograničenom repertoaru objekata i jasnoj hijerarhiji vrednosti, imali izuzetan socijalni, kulturni i simbolički značaj (npr. dragocenosti u kula razmeni, trobrijanska piroga, totemski stubovi kod Kvakiutl indijanaca Severozapadne Amerike, maske u mnogim afričkim plemenima itd). Takozvane stare, i relativno jednostavne definicije artefakta, kao centralne analitičke kategorije materijalne kulture, smatrale su da je artefakt svaki onaj objekat koji je nastao intervencijom čoveka na prirodu, kao rezultat preoblikovanja prirode uz pomoć znanja i tehnologija kojima određeno društvo raspolaže, da bi se odgovorilo na potrebe ljudi. U takvom shvatanju, artefakti su bili odvojeni od sveta prirode, imali su definisanog tvorca ili proizvođača (autora), i pravljani su kao unikatni objekti ili u malim serijama. To je podrazumevalo da je veza između predmeta i njegovog proizvođača bila prisna, da je postojala ideja o tome da je, kroz uloženi rad, objekat postajao neka vrsta produžetka osobe koja ga je izradila, i da je svet objekata čvrsto i neposredno korespondirao sa društvenim odnosima, hijerarhijama i vrednostima. Ovakav režim proizvodnje i vrednosti konstituisao je definiciju artefakata u predindustrijskim društvima.

U promenjenom kontekstu industrijskih društava, u uslovima masovne proizvodnje, u kojoj proizvođači postaju anonimni i samo jedni od mnogobrojnih korisnika tako proizvedenih dobara, te s napretkom tehnologija od 19. veka

nadalje, bilo je neizbežno postaviti pitanja koja su preispitivala same osnove nekadašnjih definicija artefakata: prirodu njihove materijalnosti (ili njihovu supstancijalnost), s jedne strane, i prirodu rada koji je u njihovo preoblikovanje uložen, s druge strane. Šta je artefakt u uslovima masovne proizvodnje? Da li je artefakt i ono što nije zanatski proizvedeno, i ako jeste, da li je svaki primerak industrijski proizvedene stvari artefakt za sebe, ili je to samo prototip ili prvi proizvedeni primerak? Šta je s prirodom rada koji treba da bude uložen? Da li preoblikovanje mora da bude jasno i vidljivo, da uključi fizičku intervenciju na materijalu i njegovo oblikovanje kao predmeta, ili intervencije mogu biti učinjene i na konceptualnom nivou, kroz različite upotrebe i pridavanje značenja kroz koje se, u tom slučaju, takođe mogu proizvoditi artefakti? Da li priroda ili delovi prirode mogu postati artefakt? Da li je sveta šuma artefakt? A Olimp? Rupa za koju se veruje da su iz nje došli preci? Na ovo je skrenuo pažnju Deniel Miler u enciklopedijskom tekstu „Artefakti i značenje predmeta”, gde kaže:

„Koncept artefakta je najbolje definisan u najširem smislu. Pokušaj da se napravi sistematsko razlikovanje između prirodnog i artificijelnog sveta ostaje bez efekta, izuzev kada nas zanimaju pitanja koja proizlaze iz načina na koji se upotrebljava pojam ‘prirodno’. Kao kada, na primer, roba u prodavnicama nosi oznaku ‘prirodno’ samo zato što je neki sastojak, recimo veštačka boja, izuzet, ili kada se nešto očigledno prirodno kao što je radijacija smatra negacijom istinske ‘prirode’. Nije slučaj samo s industrijskim društvima da su skoro svi objekti koji se u njima mogu sresti artificijelni. Pređemo li na Južni Pacifik, na primer na polinezijski deo unutar Solomonskih ostrva, na prvi pogled nam se može učiniti da smo suočeni s gustim šumskim okruženjem u kojima se sela nalaze na čistinama. Takav zaključak značio bi ignorisanje vekovne tradicije u kojoj je, u okviru visoko razvijene radne kulture, uklonjeno bukvalno svo ono drveće od koga seljani nisu mogli imati direktnu ekonomsku korist. Okolina je tako u celosti produkt kultivacije. Biljke i životinje su takođe prirodne vrste, ali zar nije štene koje je produkt selektivnog ukrštanja tokom decenija takođe artefakt – šta tek da se kaže za drvo bonsai? Čak i kada su u pitanju stvari kao more ili sneg, mi ih, istina, ne kontrolišemo, ali ipak s njima imamo specifične odnose, kao s klasifikovanim, pa tako i strukturiranim formama, koje se iskustveno doživljavaju upravo kroz uređivanje koje čini čovek. Sneg za Inuita koji po njemu lovi samo je u najtrivijalnijem smislu ista stvar kao sneg koji je deo iskustva londonske omladine za vreme božićnjih praznika.” (Miller 2005, 398)

Dok se šumi, planini, izvoru, drvetu (koje postaje badnjak prevashodno kroz ritualni tretman, manje kroz fizičko preoblikovanje) ne može osporiti materijalnost koja ih kvalifikuje za kulturne artefakte iako su deo „prirode”, „podobnost” nekih drugih stvari – poput pesme, igre, porodičnog obroka, tradicionalnog recepta, pozorišne predstave, filma, performansa, urbanističke celine, spomeničkog i turističkog kompleksa ili manifestacije – da budu shvaćene kao artefakti, dovodi se u pitanje po drugim kriterijumima: dimenzijama, složenosti/jednostavnosti, trajnosti/privremenosti, značaju/ efemenosti, autorstvu/anonimnosti. O ovome Miler piše:

„Bilo bi na isti način bespredmetno nastojati da se materijalna kultura definiše kao proizvod specifičnih želja ili da se razdvoje proizvodi koji su ciljano rađeni od onih koji su produkt istorije – artefakti koji su izrađivani s namerom kao suprotnost onima koji su do nas stigli kao date forme. Pošto same namere izviru iz subjekata koji su neizbežno istorijski situirani, ovaj argument bi mogao postati cirkularan, pošto bismo mogli otkriti da su artefakti koje smo nasledili uticali na artefakte koje smo sami odabrali da napravimo. Malo savremenih stanovnika Švedske nosi odeću koja je bila moderna u 18. veku, ali to nije proizvod neke promišljene odluke. Izvesni mikro-element svesnog odlučivanja između uočenih mogućnosti može biti pripisan nameri, ali alternative među kojima biramo, kao i strategije koje usmeravaju naš ukus u odnosu na predmete, obično su šire istorijski određeni.” (Miller 2005, 398)

Kako sugerise Miler, i definicija i teorija artefakata trebalo bi da bude izvedena iz opštije teorije kulture. „Ako kulturu razumemo ne u ograničenom smislu kao poseban element ljudske okoline, već u mnogo opštijem smislu kao proces kroz koji se ljudske grupe konstruišu i socijalizuju, tada materijalna kultura postaje aspekt objektivifikacije, iskazujući se kroz materijalne oblike koje poprima kulturni proces” (Miller 2005, 399). U skladu s ovakvom preporukom, u ovom tekstu polazim od savremenije, znatno šire i inkluzivnije definicije artefakta, koja tvrdi da je artefakt svaki proizvod svesne ljudske delatnosti, koji uključuje bilo eksplicitno (fizičko, tehničko-tehnološko) ili implicitno (upotrebno, značenjsko) oblikovanje i preoblikovanje nekog materijala u kulturno prepoznate oblike, koji imaju specifične forme, funkcije i značenja. U ovoj operativnoj definiciji, koju koristim u tekstu, nije od presudne važnosti da li je „materijal” na kome se radi dostupan svim čulima, da li je njegova materijalnost „konkretna” i „tvrda”, to jest da se može videti, dodirnuti, držati u rukama i proizvesti *predmete* koji „bacaju senku”, kao što je slučaj sa šoljom, baterijskom lampom, maskom, mobilnim telefonom, knjigom; ili je, pak, reč o *stvarima*, sačinjenim od drugačijih materijala (ili materije), koje se ne mogu jednostavno dodirnuti, neki put ni videti, ali se mogu čuti, omirisati, intelektualno i emotivno obuhvatiti i doživeti – poput melodije, arome parfema, karakterističnih mirisa doma ili detinjstva, kompjuterskih programa ili virusa, video-igara ili filmova.

Film bi u ovom slučaju pripadao kategoriji umetničkih artefakata složene i dugotrajne izrade, koja podrazumeva multidisciplinarnost i timski rad. Svaki film je rezultat kolektivnog pregnuća velikog broja učesnika, na čelu s glavnim autorom – režiserom, i nizom ostalih bitnih učesnika kao što su scenarista, direktor fotografije, scenograf, kostimograf, kompozitor i montažer, a zatim i ekipom glumaca i ogromnim brojem saradnika koji, tokom stvaralačkog procesa, uz pomoć različitih tehnologija materijalizuju osnovnu ideju ili zamišljeni narativ, daju im formu, pretvaraju ih u karaktere koji imaju „lica” i deluju snagom svog prisustva, oblikuju vizuelni izraz, muzičku pratnju, zvučni štimung. U postajanju artefaktom, film od prvobitne ideje prolazi kroz dvostruko „prizemlje-

nje” i fiksiranje u dva različita medija: u knjizi snimanja (gde se ideje operacionalizuju i pretvaraju u niz preciznih uputstava po kojima će se voditi glumci i tehnička ekipa na samom snimanju), i na filmskoj traci, od koje filmski prizor, nakon što je diskurzivno oblikovan u knjizi snimanja, po drugi put pozajmljuje materijalnost, da se u nju – ovaj put vizuelno kodirano – ukotvi. Kao poslednji posrednik između filma kao artefakta i ljudi koji ga gledaju (upotrebljavaju) javljaju se projektori, a zajedno s njima i drugi, tvrdo materijalni elementi kulture, poput bioskopskih sala, sedišta, projekcionog platna i sve potrebne infrastrukture, takođe i televizora, video rekordera, cd plejera u kućnim uslovima, koji će omogućiti da filmski zapis postane dostupan čulima, prevashodno vida i sluha.² Zabeležen na filmskoj traci, uvijen u rolnu, ili u novije vreme sačuvan na video kasetama i kompakt diskovima, čija je materijalnost nesporna, film zadobija status *predmeta*. Ali, za artefakt ovakve složenosti to nije dovoljno, i ne obuhvata u potpunosti njegove kapacitete artefakta kao *stvari*, koji će se otelotvoriti tek pred nekom vrstom publike, prilikom prikazivanja, u događaju koji se može uporediti s obredom u kojem mnogo ljudi okupljenih na jednom mestu „sanja kolektivni san”, i privremeno učestvuju u izmeštenoj stvarnosti, uporedivoj s ritualnom³. Kao što, iako analitički razdvojeni, ljudi i stvari postoje tek kroz procese „uzajamnog konstituisanja” (up. Miller 1994, 415–417) i „objektifikacije” (up. Miller 1993, 4–30; Erdei 2008, 236–242) u različitim situacijama i oblicima kulturne prakse, tako i filmovi dobar deo svog značenja dobijaju unutar *iskustva gledanja* (*movie-watching experience*), koje se odvija na „ničijoj zemlji” između gledalaca i filmskog platna (Deachman 2017). „To je saradnja između onoga koji pravi film i gledalaca; režiser mora da svoj film izmesti malo izvan platna, tako da ga na neki način nudi publici. A gledalac mora da malo iskorači iz sebe i da se pruži prema filmu, tako da se nađu negde na pola puta između platna i gledaoca” (Deachman 2017).

Osim što je posvećen analizi i interpretaciji jednog filma, što je bio glavni zadatak na koji je u tematu trebalo da odgovorimo, ovaj rad treba shvatiti i kao metodološki ogled. U njemu pokušavam da relativno jednostavan model analize artefakata, koji je početkom 1980-ih godina predložio istoričar umetnosti Džil Praun (Jil Prown), upotrebim za tumačenje jednog umetničkog ostvarenja – filma *Nešto između* Srđana Karanovića. Film ovde shvatam kao artefakt ambivalentnog karaktera: on je istovremeno i *predmet* i *stvar*, u čiju izradu su uključene

² Sa napretkom tehnologije dolazi do progresivne dematerijalizacije artefakata, i nastaju nove generacije predmeta i stvari čija se materijalnost udaljava od nekadašnjeg poimanja onoga „što baca senku”. Tako se, ako uzmemo primer filma, „ljušte” slojevi materijalnosti, od filma na traci, preko kasete i cd-ova do filmova koji danas stižu iz virtuelnih prostora direktno na naše kompjuterske ekrane, i ne sastoje se od „frejmova”, već od „bitova” (ideju dugujem Tamari Kukić, pismena korespondencija).

³ Ivan Stančić, lična korespondencija.

ne mnogobrojne tehnike, tehnologije, alatke i znanja (profesionalna i životna). Nastaje kao rezultat kolektivnog poduhvata u kome su ipak autorske ličnosti stvaralaca od presudnog značaja. Kao umetničko delo koje je namenjeno gledaocima, ono nosi poruku koju su u nju upisali njegovi autori, ali je istovremeno otvoreno za različite upotrebe i tumačenja. Podjednako pripada svakom pojedincu koji ga gleda, tumači, njime se inspiriše i s njim povezuje, i zajednici čiji deo kulturne baštine može postati.

Zbog složenosti i multidimenzionalnosti filma, gotovo je nemoguće sprovesti istu analizu artefakta kao kada su u pitanju jednostavniji oblici, na primer protestni bedž, memorijalna tkanina, umetnička slika ili Ikeina polica „Bili”. No, to ne znači da se film na zadovoljavajući način ne može analizirati i interpretirati *i ovako*, pošto pristup u okviru materijalne kulture omogućava pogled koji će ići iza uobičajene analize diskursa, ili samo analize koja će naglašavati produkcijske aspekte, ili one koja će, recimo, pratiti recepciju filma. Ona omogućava da se osvetli proces nastajanja filma, kao dinamična igra između autorskih individualnosti i sila društva, politike, ekonomije i kulture. Ovi vektori oblikuju polje stvaralaštva svakog autora, u kojem nastaju umetnički artefakti – muzika, film, pozorišne predstave, izložbe, performansi – kao izrazi individualne kreativnosti ali i kao ospoljavanja društvenih veza i odnosa. Praunova analiza artefakata odvija se u tri faze: deskripcija, evaluacija i interpretacija, i kreće se od najkonkretnijih informacija koje se mogu dati o nekom artefaktu ka sve opštijim (Prown 1982). U fazi deskripcije, odgovara se na pitanje: šta je ovo (ili u slučaju artefakata s nedvosmislenom materijalnošću: šta vidim?), i cilj je dati što potpuniji opis predmeta/stvari koji se može ekstrahovati iz samog predmeta. U fazi evaluacije, predmet/stvar se stavlja u širi kontekst srodnih predmeta i pokušava se odrediti njegova specifičnost u odnosu na širu kategoriju kojoj i sam pripada. U slučaju predmeta, Praun sugerise da je intelektualni zahtev koji se postavlja u ovoj fazi uporediv s uzimanjem predmeta u ruku (ako je to moguće), pažljivim osmatranjem sa različitih strana, i angažovanjem ostalih čula (dodir, miris, ukus). Takođe, u ovoj fazi koristimo eksterne informacije, iz različitih izvora, koje nam pomažu da saznamo više o specifičnostima predmeta (original, replika, falsifikat, poreklo, stil, karakteristike majstorske radionice, rasprostranjenost, vrednost, cena...). Drugim rečima, za fazu evaluacije, u kojoj treba posmatrati predmet u klasi srodnih predmeta, potrebno je, različitim tehnikama, obezbediti distanciranje od samog predmeta kao isključivog nosioca informacija. Konačno, u fazi interpretacije, analitičarima se sugerise da predmet nastoje da posmatraju u najširem mogućem kontekstu koji je analitički dostupan i koji se čini najpodatnijim i najproduktivnijim za analizu. Ovde je uputstvo samo načelno, i veliki prostor se ostavlja samim istraživačima, njihovoj širini, zainteresovanosti, sklonostima, radoznalosti, informisanosti, koji će ih voditi kroz tu fazu istraživanja. U njoj je, između ostalog, moguće ispitivati koje se

sve ideje, aktivnosti i društvene grupe okupljaju oko predmeta i na koje je sve načine on korišćen. Moguće je istražiti i koji su najznačajniji diskursi koji se u društvu oblikuju oko nekih predmeta, njihove međusobne odnose i hijerarhijski značaj. U ovoj fazi analize sve prethodno prikupljene informacije koriste se da bi se ispitali značenjski, simbolički i identitetski aspekti predmeta.

Deskripcija: pogled izbliza

Film *Nešto između* Srđana Karanovića snimljen je 1982. i premijerno prikazan 1983. godine. Glavne uloge u filmu tumače Karis Korfman (Caris Corfman) kao Eva, Miki Manojlović kao Janko, i Dragan Nikolić kao Marko. U ostalim ulogama pojavljuju se Sonja Savić kao Tvigica, Gorica Popović kao Dunja, Zorka Manojlović kao Jankova majka, a pored njih i Branko Cvejić, Renata Ulmanski i Nina Kirsanova. Glavni saradnici reditelja u proizvodnji filma bili su Zoran Simjanović, koji je komponovao muziku, a kao saradnici na scenariju, pored samog Karanovića, radili su Milosav Marinović i Endru Horton (Andrew Horton). Direktor fotografije bio je Živko Zalar, montažerka Branka Čeperac, a scenograf Miljen Kreka Kljaković.⁴ Film je snimljen u koprodukciji Centar filma i Radiotelevizije Beograd,⁵ na tri lokacije: u Njujorku, Istambulu i Jugoslaviji (u Beogradu i Dubrovniku).⁶ Dužina filma je 1 sat i 45 minuta, rađen je u koloru, u mono audio tehnologiji.⁷

Okosnicu radnje čini odnos troje glavnih junaka: Eve, novinarka iz Njujorka koja, na proputovanju prema Istambulu, neočekivano zastane u Beogradu; Janka, hirurga koji se prilikom predašnjeg boravka u Americi upoznao s Evom, i Marka, njegovog najboljeg druga, vlasnika kluba „Klementina” i snalažljivog preduzetnika. Mesto radnje je Beograd početkom osamdesetih godina, što je period nakon Titove smrti i vreme ekonomske krize, obeležene politikom štednje i nestašicom osnovnih namirnica. Uvodne scene filma dešavaju se u Njujorku, u malom stanu u Bruklinu. U sceni bez izgovorene reči, u kojoj Eva prati jednog muškarca i zatvara vrata za njim, shvatamo da je u pitanju rastanak emotivnih partnera, u šta nas uveravaju reči iz telegrama (upućenog prijateljici) koje čujemo: da je donela odluku, spakovala stvari i da kreće za Istanbul,

⁴ http://www.imdb.com/title/tt0086004/fullcredits?ref_=ttspec_sa_. (pristupljeno 11.8.2017.).

⁵ http://www.imdb.com/title/tt0086004/companycredits?ref_=ttrel_sa_4. (pristupljeno 11.8.2017.).

⁶ http://www.imdb.com/title/tt0086004/locations?ref_=ttco_sa_5. (pristupljeno 11.8.2017.).

⁷ http://www.imdb.com/title/tt0086004/technical?ref_=ttfc_ql_7. (pristupljeno 11.8.2017.).

preko Beograda. U Beogradu je, međutim, čeka iznenađenje. Zakasnila je na let za Istambul, a sledeći je tek narednog dana. Odlučuje da se javi poznaniku Janku, međutim on nije u Beogradu, a njegova majka, tetka i baka ne uspeavaju da se sporazumeju s njom, pa zovu u pomoć Marka, druga iz detinjstva i kolegu sa studija. Marko vodi Evu u hotel, usput isprobavajući različite trikove iz lokalnog frajerskog zavodničkog repertoara. Njegov engleski je pop-kulturno oblikovan i gusto prošaran rečenicama iz poznatih filmova i pesama, a Amerika je, shvatamo odmah, za njega obećana zemlja. Marko i Eva na kraju dana zavrhse u krevetu, nakon što on pokušava da je na razne načine šarmira i zavede, isprobavajući i moderni (slobodan seks) i romantični pristup (prigušuje svetla u hotelskoj sobi, pušta muziku, servira piće). Eva odlučuje da će to biti drugarski seks, „iz sporta”. Sutradan je Marko vodi u Dubrovnik, gde se Janko nalazi na kongresu nefrologa. Iz njihovog susreta je jasno da je u Njujorku među njima „bilo nečega”. Po povratku u Beograd, Janko nagovori Evu da produži boravak i njih dvoje započinju vezu. Okolnosti pod kojima se njihova veza razvija su prilično nepovoljne: u zemlji vlada ekonomska kriza, a na Jankovom poslu neorganizacija, javašluk i neprofesionalizam su vidljivi na svakom koraku; on ne može da dobije stan, a plata mu je nedovoljna da pokrije životne troškove, troškove alimentacije (Janko je razveden i ima sina tinejdžera sa kojim se retko viđa) i iznajmljivanje stana, tako da živi u trogeneracijskoj porodici (s mamom, tetkom i bakom) u salonskom stanu negde u centru; rafovi prodavnica su prazni a njegova porodica nikako ne prihvata Amerikanku Evu s njenim „čudnim običajima”. Kroz povremene rasprave i komentare Jankove majke, probijaju se stare ideje o (ne)moralu njihovog (van)bračnog života, muško – ženskim odnosima i ulozi žene u domaćinstvu. Drugim rečima, oni pokušavaju da izgrade vezu u okruženju u kojem je dominantni utisak – utisak raspada i disfunkcionalnosti. Nižu se situacije u kojima pratimo promene u Evinom doživljaju lokalne sredine, od početnog oduševljenja spontanošću i jednostavnošću, toplinom ljudi, do finalne raspamećenosti dezorganizacijom, neodgovornošću i bazičnom ambivalencijom društva, stanjem bivanja „između”, koje ona na kraju prepoznaje kao njegovu temeljnu karakteristiku.

Evina veza s Jankom ugrožena je njegovom nemogućnošću da pronade izlaz iz silnih protivurečnosti u kojima se našao i nesposobnošću da razreši dileme i izađe iz situacija koje smatra lošim i neodrživim – od obezbeđivanja sopstvenog stana do odluke o promeni mesta za život i rad. Vremenom izlaze na površinu različiti pogledi na život koje dvoje ljubavnika imaju i koji nose snažni pečat društava – jugoslovenskog i američkog – koji su ih oblikovali. Umesto da donosi odluke, što Eva od njega očekuje, Janko dozvoljava da se sile istorije poigravaju s njim, držeći ga na mestu za koje zna da nije dobro za njega, ali bez snage da nešto učini po tom pitanju. Eva se kreće između Janka i Marka, najboljih drugova, u nekoj vrsti ljubavnog trougla, u kojoj su oba muškarca zaljubljena u

istu ženu, a ona samo u jednog od njih – Janka. Nakon niza dramatičnih obrta, Evina beogradska epizoda se završava njenom odlukom da izađe iz veze sa Jankom, i iz mnogih „nešto između” situacija u koje ju je dovela veza s njim, i ode dalje, za Istambul. „Šumovi” u komunikaciji između glavnih aktera poremetili su ritam događaja predstavljenih u filmu, proizvođači seriju „kašnjenja” u lancu zbivanja na kraju radnje, koji kao ishod imaju prekide odnosa među akterima, pa i kraj života za jednoga od njih. Jankova majka kasno odlučuje da podrži vezu svog sina i Eve, i odlazi do njih (u stan u koji su se odselili zahvaljujući Markovim vezama), noseći slatko i čebad, u momentu kada se Eva već spakovala; Janko kasno saznaje da je Eva trudna, pošto je ona već u avionu za Istambul; kada angažuje sve snage i veze da bi joj, dok je još na putu, u avionu između Beograda i Istambula, poručio da je voli i da je „doneo odluku” u vezi s njima, ispostavlja se da vest stiže prekasno za Evu, koja je već prelomila da nepovratno odlazi. Prekasno je i za Marka, koga je ostavljena verenica Tvigica zatekla u krevetu s drugom ženom, i u očaju ga ubola makazama u stomak, da bi on lagano iskrvario, skrajnut i zanemaren, u hodniku bolnice gde Janko radi.

Evaluacija: pogled izdalje i sa strane

O autoru

Film *Nešto između* je proizvod koji dolazi iz majstorske radionice Srđana Đide Karanovića. Karanović je rođen 1945. godine i došao je u kontakt sa filmom veoma rano, sticajem porodičnih prilika.⁸ Njegov otac, Milenko Karanović, bio je uključen u stvaranje i rad mlade filmske industrije u socijalističkoj Jugoslaviji, a kasnije je bio prvi direktor Jugoslovenske kinoteke u Beogradu, tako da je Karanović već kao dete provodio mnogo vremena okružen filmom, filmskim stvaraocima i filmofilima. „...Vrlo su me zabavljale stare kamere ili mehaničke igračke s ‘pokretnim slikama’ koje su prethodile prvim, zaista snimljenim kadrovima brace Limijer i Tomasa Edisona. Virio sam kroz zuhere, vizire i okretao razne, nekad cirkuske atrakcije kao što je ‘praksinoskop’ (...). Svoja ‘filmska

⁸ Kuriozitet koji nam može biti zanimljiv sa disciplinarnog aspekta je činjenica da su i otac i deda Srđana Karanovića, Milenko Karanović i Milan Karanović, bili diplomirani etnolozi. Dok je Milenko Karanović rano napustio profesiju i posvetio se radu na filmu, Milan Karanović je najveći deo svog radnog veka proveo kao kustos Zemaljskog muzeja u Sarajevu. Karanović se seća da je njegov deda po ocu „sa velikom strašću saradivao sa Jovanom Cvijićem i pešao po bosanskim planinama istražujući narodne običaje” (Karanović 2000, 46). Ovakva profesionalna genealogija najverovatnije je uticala na Karanovićevu „fimsku sklonost” ka etnologiji, koja je najpotpunije izražena u filmovima „Petrijin venac” i „Virdžina”.

znanja' sam sticao paralelno s drugim, uobičajenim, kao što je razlika između tarabe i ograde, šta je to direktor, uz učenja prvih pesmica i uopšte odrastanje koje je podosta, bar po duhu, ličilo na odrastanje mog junaka Baneta Bumbara u seriji Grlom u jagode" (Karanović 2000, 44). Kao petnaestogodišnjak, učestvovao je u kinematografskoj sekciji Doma pionira u Beogradu, i čak bio nagrađen za svoje ostvarenje, nastalo kao odgovor beogradskog Doma pionira na film koji su pioniri već snimili u Zagrebu. Karanovićev filmski prvenac zvao se „Pažnja snima se" (1960) i bavio se grupom dece koja nameravaju da snime film, ali im razne stvari neprestano skreću pažnju i od toga ih odvraćaju. Film je bio nagrađen na prvom festivalu pionirskih filmova u Pionirskom gradu u Zagrebu (Karanović 2000, 51). Sniman je tokom kolektivnog boravka pionira na ostrvu Jakljan pored Dubrovnika, na lokacijama u samom Dubrovniku, i kasnije u Beogradu. O duhu kolektivnog vaspitanja i podsticanju dečjeg stvaralaštva na mnogim kolektivnim letovanjima na kojima je bio, Karanović će u svojim sećanjima reći:

„Bio je to vrlo zanimljiv i uzbudljiv period mog života. Da, sve se to odvijalo pod tada jedinim mogućim plaštom 'vaspitanja budućih poštenih komunista', s 'časovima kritike i samokritike', pevanjem himne, 'dnevnim zapovestima', 'čuvanjem zastave u partizanskoj noći' i svim što uz to ide. Ipak, iz tog perioda ne nosim nikakve traume. Danas mi izgleda da ni sami vaspitači nisu preterano verovali u Makarenske doktrine po kojima su nas vaspitali. Svesno su nam dozvoljavali da kroz igru polako postajemo ljudi, da se zabavljamo, uživamo i rastemo. Niko od mojih drugova i mene, koliko pamtim, nikad nije postao taj 'pošteni komunista', ali smo postali vaspitani i civilizovani građani naučeni da žive isključivo od svog znanja i rada." (Karanović 2000, 52).

Sledili su dani provedeni u Kino klubu Beograd, za kojeg Karanović tvrdi da je bio, uz praški FAMU i filmski festival u Puli, među „najvećim krivcima" za njegovo filmsko obrazovanje i odrastanje. O mladalačkim godinama, kada se amaterski bavio filmom, a pre odlaska na studije u Prag, Karanović kaže: „Svoj život ne pamtim kroz anegdote već kroz neku atmosferu. Pamtim da je sve bilo vrlo živo, da smo sretali kolege i vršnjake 'od Vardara pa do Triglava', da smo u šali razmjenjivali iskustva i žučno komentirali filmove. Uspjeh nekog filma u Puli smo smatrali vrhom nečeg najljepšeg što se filmu može dogoditi. Strani festivali, Cannes, Venecia, Moskva, Karlovy Vary su tek kasnije za nas postajali interesantni i važni" (Nježić 2010). Kino klub Beograd bio je od izuzetne važnosti za veliki broj filmskih stvaralaca koji su, u vreme kada na FDU još uvek nije postojala katedra za filmsku režiju, u njegovom okrilju učili filmski zanat i snimali filmove posmatrajući starije iiskusne kolege, poput Dušana Makavejeva, Kokana Rakonjca, Žike Pavlovića i drugih (Karanović 2000, 54). U vreme kada je trebalo da upiše fakultet, FDU nije imao prijemni ispit za filmsku režiju (prijemni su se tada, početkom šezdesetih, održavali svake druge godine), te je Karanović najpre upisao književnost. Kako ga to nije preterano interesovalo, zahvaljujući prijateljstvu njegovog oca sa Pedijem Vanelom (Paddy Whannel),

rukovodiocem odeljenja za filmsko vaspitanje Britanskog filmskog instituta, koji je boravio u Beogradu, Karanović je dobio mogućnost da boravi nekoliko meseci u Engleskoj, nauči jezik i izučava film. To mu je otvorilo vidike i, po sopstvenom priznanju, naučilo ga da voli i poštuje različite filmske žanrove, kao i da o filmu razmišlja i raspravlja. Boravak u Engleskoj, uz kraće putovanje u Škotsku, a zatim i u Pariz, snažno su se utisnuli u iskustvo i razmišljanja mladog Karanovića. U tom periodu oformio je i istančao filmski ukus, mnogo više nego na kasnijem profesionalnom školovanju, i sazreo kao umetnik i kao osoba.

„Celim putovanjem bio sam više nego oduševljen. Otkrio sam nove kulture, oblike života, nove široke, naizgled neograničene horizonte prepune životnih alternativa. Od tada pa do danas proveo sam skoro polovinu (trinaest godina) svog odraslog života živeći i radeći van Beograda i svoje zemlje. Smatrao sam i smatram da sam na tim svim boravcima u inostranstvu, računajući i mnoga kraća poslovna i turistička putovanja, sticao neizmerne količine nekog meni važnog duhovnog bogatstva. Naučio sam se svim oblicima tolerancije, kosmopolitizma i nadnacionalnog shvatanja ljudi i kultura. Drugi je problem što sam se baš zbog tih svojih osobina često osećao i kao usamljeni stranac u sopstvenoj domovini.” (Karanović 2000, 60).

Studije na Filmskom i televizijskom fakultetu Akademije umetničkih muza (skraćeno FAMU) u Pragu, upisao je zajedno sa Goranom Markovićem 1965. godine. O studiranju u Pragu rekao je: „Prag i studij na FAMU također pamtim po atmosferi studentskog života u jednoj za nas tada neobičnoj i autentičnoj kulturi. Učili smo se zanatu i profesionalizmu i otkrivali nove poglede na život i film, prilično drukčije od onih koji su važili u Puli” (Nježić 2010). Nakon studija je radio neko vreme na televiziji (Televiziji Beograd), u različitim redakcijama, mnogo eksperimentisao s izražajnim mogućnostima dokumentarnog filma, i razvijao sopstveni filmski jezik. Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina snimio je svoja najvažnija ostvarenja: *Društvena igra* (1972), *Pogledaj me ne-vernice* (1974), danas kultnu TV seriju *Grlom u jagode* (1975), *Miris poljskog cveća* (1978), nagrađen u Kanu i u Puli, *Petrijin Venac* (1980), *Nešto između* (1982), *Za sada bez dobrog naslova* (1988), *Virdžina* (1991). Nakon izbijanja oružanih sukoba u Jugoslaviji, rekao je da neće da snima filmove dok traje rat i otišao u Ameriku, gde je predavao filmsku režiju. Posle 2000. godine je snimio još dva filma: *Sjaj u očima* (2003) i *Besa* (2009).

O filmskoj školi

Postoje neslaganja, i među poznavacima filma, i među pomenutim rediteljima, o tome da li je ispravno da se za grupu režisera školovanih na FAMU u Pragu (Goran Marković, Srđan Karanović, Goran Paskaljević, Rajko Grlić, Lordan Zafranović, i, nešto kasnije, Emir Kusturica) upotrebljava zajednički naziv „češka škola”. Karanović i Goran Marković, koji je čak i knjigu naslovio sa „Češka škola ne postoji”, veoma su glasni po ovom pitanju:

„Taj naziv su izmislili razni novinari ili kritičari iz raznih razloga, možda najviše zbog činjenice da smo se u slično vreme sa svojim profesionalnim radovima pojavili na našem filmu i televiziji. Mi nikada i nigde nismo nastupali zajedno, nismo pisali nikakve estetske manifeste ili radili bilo šta slično osim što smo imali razumevanja jedni za druge i tu i tamo jedan drugom pomagali koliko smo umeli. Možda nam je zajedničko bilo što smo u Pragu dobro ‘ispekli zanat’, ali se često zaboravlja da je većina nas na FAMU došla s pristojnim filmskim znanjem stečenim u našim kinotekama i kino klubovima u Beogradu, Zagrebu ili Splitu” (Kostić 2001).

Međutim, i pored evidentnih razlika koje su se u opusima „praških đaka” mogli jasno uočiti od početka osamdesetih, ne može se prenebregnuti promena koju su generacijski doneli u jugoslovensku kinematografiju početkom sedamdesetih. U to doba je, po Karanovićevom svedočenju, „Drugi svetski rat još bio u sećanju i skoro isključivo je, uz književnu i ‘revolucionarnu’ prošlost, gospodario repertoarom domaćeg filma i televizije. S druge strane, sjajni filmovi ‘crnog talasa’ bavili su se ljudima s periferije, lumpenproleterima i ‘dodošima’ raznih vrsta. Mi smo želeli (i mislim uspeali) da izvojujemo pravo za naše, gradske i građanske, male teme” (Karanović 2000, 74). Junaci njihovih filmova nisu bili ni revolucionarni heroji, niti antiheroji i ljudi s društvene margine, već „obični”, prosečni ljudi, s kojima je bilo lako identifikovati se. „Umjesto ideologiziranih junaka ‘praški đaci’ – redatelj Karanović, Marković, Paskaljević, Grlić, Zafranović – na domaće ekrane donijeli su svakodnevicu i ljude ‘od krvi i mesa’, a umjesto patosa, crno-bijelih formula i diletantizma, humor, ironiju i zanatske vještine.”⁹ Kritičari se takođe slažu oko toga da je za diplomce FAMU karakteristična zanatska izvrsnost, kombinovana sa gledljivošću filmova, što je obnovilo interesovanje za domaći film među publikom i otvorilo vrata jugoslovenskom filmu na velikim svetskim festivalima – „Paskaljević i Karanović dobijaju nagrade u Berlinu i Kanu, Marković u Manhajmu, domaći film je izašao iz kreativne i komercijalne krize i otvorena su vrata za novi početak” (Dabić 2012). Imajući sve ovo u vidu, neutralniji naziv – „češki đaci”, „češka generacija”, ili, kako predlaže Dabić, „praški talas”, možda je primereniji da uputi na njihovu institucionalnu afilijaciju koja ih jeste oblikovala, ali i opremila potrebnim znanjima da se kasnije svako od njih razvije u osobenu filmsku autorsku ličnost, s prepoznatljivim filmskim jezikom i rukopisom.

Iako će negirati postojanje filmske „škole”, u smislu zajedničke estetike, tema ili pristupa, Karanović će u mnogim svojim ostvarenjima birati kao saradnike ljude koji su takođe bili praški đaci. Sa Rajkom Grličem, pre svega, ostvario je blisku i trajnu saradnju, pa su njih dvojica dugi niz godina bili prvi čitaoci i kritičari jedan drugom, a u više ostvarenja su bili i koscenaristi.¹⁰ Živko Zalar,

⁹ „Praška generacija Lordana Zafranovića”, objavljeno 7.5.2014. http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=3175; pristupljeno 26.8.2017.

¹⁰ Rajko Grlić je bio saradnik na scenariju u Karanovićevim ostvarenjima „Društvena igra” (1972), „Grlom u jagode” (1975) i „Miris poljskog cveća” (1977), dok

kao snimatelj i direktor fotografije, takođe je bio Karanovićev bliski saradnik, pa je očito da je među pripadnicima „praške generacije”, sa čim se Karanović, uostalom, i slaže, postojalo u najmanju ruku razumevanje i podrška.

O majstorskoj radionici

Zanatsko majstorstvo kojem su ih učili na praškoj akademiji, Karanović je usavršavao radom na televiziji ranih sedamdesetih, kroz rad u različitim redakcijama i na različitim emisijama. Tu je imao veliku kreativnu slobodu i, kako kaže, mnogo je putovao, istraživao, eksperimentisao sa načinima snimanja (*cinema verite, cinema direct, living camera*), što će ostaviti traga u stilu njegovih ranih igranih filmova, koji je, u potrazi za autentičnim filmskim izrazom, zvao „diletantskim nadrealizmom”. Kasnije će reći da je tokom rada na televiziji „vežbao svoje ‘čulo filma’ kroz sve oblike snalaženja, inspiracije i improvizacije” (Karanović 2000, 68). U svom stvaralaštvu, pored zanatske perfekcije, negovao je pristup u kojem je svakom filmu prilazio kao novoj priči, koja zahteva da bude ispričana na drugačiji način i drugačijim izražajnim sredstvima. Težio je da mu filmovi ne liče jedni na druge, i nije preterano cenio one stvaraoce koji su bili umetnički i stilski predvidljivi.

„Već dugo kad maštam o filmu, naravno polako, pre svega sebi, pokušavam da artikulišem rediteljski koncept budućeg filma. Tada polako donosim odluke o vrsti kadriranja, dužini kadrova, montaži, svetlu, upotrebi scenografije, zvuka i svega ostalog od čega može da se sastoji filmski jezik. Te odluke su često prilično različite – jer su i moje ‘igre’ uvek različite. Nikad se ne opredeljujem za jedan koncept zato što ga ‘dobro znam’, ili zato što sam ga ‘uvežbao’. Naprotiv, najviše me privlače postupci, ili kombinacija postupaka koje još nisam probao ili koje nisam dugo probao” (Karanović 2000, 84).

Karanovićeva sklonost filmskom istraživanju i potreba da u svakom filmu bude „drugačiji”, da prilagodi izražajna sredstva temi i zamišljenom štimungu, vidljiva je, između ostalog, i u njegovom radu na koloritu, što je u jednom momentu nazvao „dramaturgijom boja” (Karanović 2000, 79). To predstavlja značajan element materijalnosti filma kao artefakta. Prilikom snimanja *Petrijinog venca* (1980), želeo je da u prvom delu filma dominira bela, a u drugoj crna boja, pa su scenografi bojili travu i stene u crno, kao asocijaciju na blizinu rudnika oko kojeg se odvijao drugi deo filma. U *Nešto između* (1982), snimatelj Živko Zalar prvi put je upotrebio posebne filtere koji su smanjivali kontraste i davali specifičnu zlatastu auru, a scenograf i kostimografkinja su sve korišćene boje smestili u paletu između bež i braon (Karanović 2000, 80). U *Virdžini* (1991) nastojao je da podražava materijalnost kamenitog ambijenta primorskog zaleđa, gde se od-

je Karanović bio koscenarista u Grličevim filmovima „Kud puklo da puklo” (1974) i „Bravo maestro” (1978).

vijala radnja filma. Boje su namerno zatamnivali i u posebnom laboratorijskom postupku su kolorit filma maksimalno približili crno-beloj gami. Masivnost kamenih pejzaža je transponovana u način kadriranja, u kojem su se smenjivali „ekstremni totali s izrazito krupnim planovima i detaljima”, i koji je trebalo da evocira kamene skulpture Ivana Meštrovića (Karanović 2000, 82).

O filmu

Filmom *Nešto između* Karanović se vratio urbanim temama, posle svoje „naturalne trilogije” i *Petrijinog venca* u kojem se na epski način bavio tragičnom sudbinom jedne žene sa sela.¹¹ Scenario je pisao uz pomoć Milosava Marinovića i Endrua Hortona (Andrew Horton). Karanović se bio zaželeo „urbane filmske igre” i s ovim filmom napravio izlet u novi žanr – melodramu.

„Film se zvao *Nešto između* i bukvalno se bavio svime što je bilo ‘između’. Amerikanka je boravila u Beogradu ‘između’ Njujorka i Istambula; priča se odvijala u vremenu ‘između’ mira i rata; žanr je bio ‘između’ melodrame i romantične komedije; emotivne veze u filmu su bile ‘između’ prijateljstva i ljubavi; radnja se događala u Jugoslaviji koja je bila ‘između’ kapitalističkog i socijalističkog bloka; želeo sam da film, kad bih ga poredio sa pićem, bude nalik limunadi koja je pomešana s gorkim, jakim alkoholom.” (Karanović 2000, 80).

Dramaturški, *Nešto između* se koristi proverenom i izuzetno popularnom formulom „ljubavnog trougla” – jedna žena između dva muškarca – na kojoj su zasnovani mnogi antologijski filmovi.¹² Karanović je veoma cenio Fransoa Trifoa, pa se u nekim kritikama *Nešto između* povezuje s poznatim Trifoovim filmom *Žil i Džim*, ali ne treba odbaciti bar implicitni uticaj filmskih klasika kao što su *Prohujalo s vihorom* ili *Kazablanka*, koji su morali biti deo njegovog filmskog iskustva, bar kao gledaoca.¹³ Posmatrano unutar njegovog opusa, *Nešto između* pripada onom delu karijere u kojem se Karanović približava realnom životu i

¹¹ „Naturalnu trilogiju” činili su filmovi *Društvena igra* (1972), *Pogledaj me, ne-vernice* (1974), *Miris poljskog cveća* (1977), u kojima je Karanović koristio dokumentaristički pristup i u velikoj meri se oslanjao na glumce naturščike (up. Rajh 1982). *Petrijin venac* snimljen je 1980. godine i početak je Karanovićevog čvršćeg oslanjanja na profesionalne glumce.

¹² Od tridesetih godina XX veka nadalje u svakoj deceniji je postojao bar jedan film, u različitim žanrovima, čiji je zaplet baziran na ljubavnom trouglu: *Prohujalo s vihorom* (1939), *Kazablanka* (1942), *Neki to vole vruće* (1959), *Žil i Džim* (1962) i *Doručak kod Tifanija* (1969), *Veliki Getsbi* (1974), *Moja Afrika* (1985) i *Opasne veze* (1988), *Klavir* (1993) i *Nepriostojna ponuda* (1993), *Viki, Kristina, Barselona* (2008), da pomenemo samo neke.

¹³ Poigravanje sa konceptom romantične ljubavi u čijoj osnovi stoji par, ili „dvoje”, i njegovo sučeljavanje s mnogo fleksibilnijim, raznovrsnijim, prizemnijim, praktičnijim i običnijim praksama ljubavi, nije strano rediteljima praške generacije. Ljubavnim

egzistencijalnim problemima. Kako kaže Ranko Munitić, tokom osamdesetih se „unutarnje ‘biće’ Karanovićevog ‘igrenjaka’ menja u pomalo neočekivanom pravcu”. Zajedno s *Jagodama u grlu* (1985), filmom koji publika nije primila sa simpatijama zbog surovo realističnog i otrežnjujućeg pogleda na mediokritetske domete generacije Baneta Bumbara (iz serije *Grlom u jagode*), počinje Karanovićevo sve konkretnije vezivanje za stvarnost unutar koje živi...” Otud prelazak sa relativno uopštenih storija (...) na zaplete u kojima se tamnijim bojama (spolja – direktno, ili iznutra – indirektno) otkriva sve ambivalentnija sadašnjica i sve nesigurnija sutrašnjica ovdašnjeg bitisanja” (Munitić 2000, 33–34). Probija se naslućena ali ne sasvim jasno artikulisana strepnja, što, po Munitićevom mišljenju, „rađa novim, interesantno izmenjenim bićem Karanovićevskog igrenjaka, u koji se sad – između elemenata karakterističnih za njegove prethodne ‘neobavezno fokusirane’ kino– meditacije – uvlači sve jača doza uozbiljene zapitanosti, uznemirenosti, čak nemoći po pitanju bilo kakvog izvjesnijeg, konstruktivnijeg odgovora na rastuće aktuelne zagonetke” (Munitić 2000, 34).

Izuzetnu ekipu činili su stari Karanovićeви saradnici. Živko Zalar, kao direktor fotografije, sledio je Karanovićevu zamisao da Beograd učini lepšim nego što je bio, da ga „glamurizuje” i učini poprištem ljubavne priče, u vremenu koje je u realnosti bilo obeleženo ekonomskom krizom, nestašicama i društvenim previranjima. Kompozitor Zoran Simjanović je dobio zadatak da komponuje muziku nalik onoj u holivudskim spektaklima, podjednako intimnu da oslika rađanje ljubavne veze i maestralnu i sudbinsku, u razvijenoj orkestraciji na kraju filma, koja će podcrtati njegov melodramski karakter. Glumačka ekipa bila je predvođena decentnom Karis Korfman, koja se u filmu kretala između aktera različite energije i senzibiliteta: Dragana Nikolića sa njegovim opuštenim, mangupskim šarmom i eruptivnog, vulkanskog karaktera Mikija Manojlovića. Film je doživeo veliki komercijalni uspeh i bio je najgledaniji Karanovićev film, a imao je i uspešan festivalski život (nagrađen je na nekoliko međunarodnih festivala, a na Jugoslovenskom filmskom festivalu u Puli 1983. godine osvojio je Zlatne arene za režiju, glavnog glumca, snimateljski rad, kostimografiju, a Karanović je dobio posebno priznanje za režiju).

Interpretacija: smeštanje u širi kontekst

Pored toga što pripoveda o ljubavi između Jugoslavena i Amerikanke, film *Nešto između* je u velikoj meri priča o Jugoslaviji kao zemlji koja je u periodu posle Drugog svetskog rata izbegla svrstavanje u političke blokove, razvijajući sopstveni put (prekid odnosa sa SSSR-om krajem 1940-ih, uvođenje radničkog

trouglovima je Rajko Grlić posvetio film *Za sreću je potrebno troje* (1985), a mnogo složenijoj mreži ljubavnih odnosa film *Neka ostane među nama* (2010).

samoupravljanja početkom 1950-ih, iniciranje pokreta nesvrstanih početkom 1960-ih) i stvarajući društvo koje je bilo „nešto između” – niti realsocijalizam sovjetskog tipa, niti demokratija kakvu je poznao kapitalistički Zapad. Uvođenje elemenata tržišne logike i otvaranje prema razvoju potrošnje i potrošačke kulture počelo je od sredine pedesetih, i to je jugoslovenskom društvu dalo oreol ekonomski i društveno liberalnijeg, naročito u poređenju s ostalim društvima unutar Istočnog bloka. Razvijena potrošačka kultura i relativno blagostanje u kojem je veliki deo populacije tokom šezdesetih i sedamdesetih godina živeo svoj „jugoslovenski san” (up. Patterson 2011), priskrbili su jugoslovenskom društvu karakterizacije kao što su „tržišni socijalizam”, „buržoaski socijalizam”, „konzumerski socijalizam” (Dodder u Dimitrijević 2016, 95), i, među najnovijima, „koka-kola socijalizam” (Vučetić 2012). Film *Nešto između* se i eksplicitno i implicitno bavi ovim „bivanjem između”, razmatrajući kako istorijsku dugotrajnost tog stanja koje je proizvelo određeni mentalitet i samidentifikacije, tako i (u trenutku rada na filmu aktuelne dileme) o tome u kom pravcu se kreće društvo nakon Titove smrti i u širem kontekstu krize modernosti u Evropi (up. Čalić 2013, 364–366). Film se otuda može shvatiti i kao pogled na razmišljanje o Jugoslaviji, Jugoslovenima i jugoslovenstvu iz autorske Karanovićeve vizure, nekoga ko je i sam negde između – i unutra i spolja, i patriota, i (pomalo) apatrid.¹⁴ Posmatrano u tom svetlu, u ovoj interpretativnoj fazi analize, filmu ćemo pristupiti na dva načina. Prvo, kao kulturnom artefaktu, *stvari* nastaloj u određenom vremenu, koja nam pomaže da proniknemo u to kako je autor, Srđan Karanović, sagledavao Jugoslaviju u određenom istorijskom i društvenom momentu, i kako je to svoje viđenje materijalizovao u filmu. Drugo, film ćemo tretirati kao evokativni objekat (Turkle 2007), uz čiju se pomoć pokreću procesi refleksije i koji pomaže da osvestimo i narativizujemo sopstvena iskustva povezana sa Jugoslavijom i životom u njoj, sve do sadašnjeg trenutka (trenutka iz koga se govori i interpretira). U ovom aspektu će poseban naglasak biti stavljen na doživljaj vremena koji film prenosi i asocijacije koje danas pokreće.

Kako je predstavljeno jugoslovensko društvo u ovom filmu? U prvom redu kao otvoreno i kosmopolitsko, dok su njegove devijacije i relikti državne kontrole stavljeni u drugi plan i dobijaju na značaju u drugom delu filma. Otvore-

¹⁴ Karanović će na jednom mestu u svojoj biografiji napisati da je skoro polovinu svog odraslog života proveo u inostranstvu, školujući se, učeći i radeći u Londonu, Pragu i u nekoliko univerzitetskih centara u SAD (Karanović 2000, 60). Zahvaljujući tome, bio je u prilici da sredinu iz koje potiče i u kojoj živeo sagledava i sa strane i iskosa. Film bi se, čak, mogao čitati i kao omaž ovakvom njegovom životnom iskustvu i poziciji, na šta nas navodi posveta na uvodnoj špici, jedina koja je dvojezična. Film je posvećen Milenku Karanoviću, ocu režisera, i Pediju Venelu (Paddy Whannel), filmskom istraživaču i pedagogu, prijatelju njegovog oca, zahvaljujući kome je Karanović boravio u Londonu, čime su započeta njegova putovanja i formiranje kosmopolitske orijentacije.

nost i kosmopolitizam vidljivi su od prvih scena u kojima Eva putuje iz Njujorka za Beograd direktnim letom JAT-a, preko modernističkih enterijera aerodroma i hotela, stranih jezika koji se čuju na ulicama Beograda, te same internacionalne ljubavne veze između Eve i Janka, do Markovog kluba „Klementina”, u kojem su prisutni znakovi američke popularne kulture, poster i iz holivudskih filmova, viski kao statusno piće i orkestar, čiji članovi imaju „kaubojske šešire” i pevaju domaće pesme u kantri aranžmanima. Upravo Markov klub, u kome se jasno vidi izloženost Jugoslavije zapadnim, najpre američkim ali i drugim kulturnim uticajima, mesto je na kojem Eva od Marka dobija prvu lekciju iz jugoslovenskog *svakodnevnog kosmopolitizma*.¹⁵ Zbunjena znakovima Zapada i kapitalizma u onome što shvata kao komunističko okruženje, zanima je zašto je Marko napustio studije medicine da bi postao ugostitelj, ne shvata kako je, uopšte, moguće da postoji privatni restoran u socijalističkoj zemlji i pita se kakva je to hibridna muzika. „Vrlo komplikovano”, kaže Marko i nastavlja: „Otvorena kultura, različiti uticaji, šale...”. Pokazuje na jelo ispred njih: „Jugoslavija je Turska (ćevapčići), Beč (diže viljuškom bečku šniclu), Venecija. Pijemo ‘špricer’, pola vino, pola soda – Budimpešta”. Na Evin komentar da je klub podseća na mesto koje voli u Njujorku, Marko kaže: „Ovde je sve kao negde drugde”, što bismo mogli dvojako da protumačimo – kao umreženost i otvorenost, ali i kao izmeštenost i želju za oponašanjem, proisteklu iz osećaja da je „život negde drugde”. Eva je na početku oduševljena lakoćom življenja i bogatstvom razlika koje pronalazi u Beogradu. Kada reši da na kratko produži boravak u Jugoslaviji, da bi se srela s Jankom, šalje telegram drugarici koja je očekuje u Istanbulu: „Njujork izgleda kao ružan san. Ljudi su ovde opuštene i divno jednostavni. Sve izgleda prosto i lako. Ako požele svežu ribu, odlete do mora. Ručaću u Dubrovniku”. I tokom kratkog boravka u Dubrovniku, kroz razgovore glavnih aktera prave se paralele između SAD i Jugoslavije, i podcrtava duh otvorenosti i kosmopolitizma koji im je zajednički. „This is our California”, kaže Marko, pokazujući sa zidina grad, „and this is our Fifth Avenue”, misleći na Stradun. I ne samo kroz reference u kojima se eksplicitno povezuju Beograd i Njujork, Jugoslavija i Amerika, nego i u načinu na koji je Beograd u ovom filmu slikan, naročito u prvom delu, gde dominiraju prizori iz pulsirajućeg života modernog grada, vidi se da je Karanović želeo da Beograd predstavi kao uzbudljivu vester-nizovanu metropolu, mnogo lepšu i glamurozniju nego što je bila u stvarnosti.

¹⁵ Pojam *svakodnevnog kosmopolitizma* upotrebljavam u značenju koje je blisko, ali ne identično, konceptu *vernakularnog kosmopolitizma*, kao ne-Zapadne, neelitističke orijentacije otvorenosti prema Drugima i različitosti koja se ispoljava u svakodnevnim aktivnostima, imajući u vidu kritiku kojoj je koncept *vernakularnog kosmopolitizma* izložen u antropologiji zbog navodne orijentalizacije ne-Zapadnih društava. Nadam se da će pojam *svakodnevnog kosmopolitizma* biti neutralniji i da će bolje poslužiti objašnjenju kulturnog konteksta u posleratnoj Jugoslaviji.

Slike stvarnosti probijaju se postepeno, i pred Evom i pred gledaocima. Već u Dubrovniku, prilikom prvog susreta, Janko joj kaže da je „umoran od nerada”, a kada ga ona poseti na poslu, u bolnici, vidimo da su hodnici zakrčeni bolesnicima, da su rasporedi lekara puni, da su dijagnostički aparati u kvaru, a utisak haotičnosti i neorganizovanosti pojačavaju moleri koji ulaze u hiruršku sobu da se konsultuju u koju boju da okreće hodnike. U nekoliko scena pratimo postepeno pražnjenje rafova u prodavnicama, nestašicu osnovnih proizvoda, taktike dobavljanja deficitarnih stvari, funkcionisanje „veza” i ostavljanja robe „ispod tezgje”. Naj snažniji utisak o disfunkcionalnosti sistema Karanović je proizveo u jednoj kratkoj, naizgled banalnoj, epizodi u kojoj domar ulazi u operacionu salu u toku operacije i unosi boce s kiseonikom, sve vreme gestovima pokazujući lekarima da se ne uznemiravaju i da „mirno” operišu, da bi se kasnije žustro branio od optužbi da narušava sterilne uslove neophodne za operacije time da je to morao da uradi, jer su mu te nedelje „već tri boce s kiseonikom ukrali iz hodnika”. Na sve to, refleksi stare doktrine opštenarodne odbrane se aktiviraju kroz organizovanje vežbe civilne zaštite u kojoj se simulira „odbrana od agresora”, što u filmu samo pojačava utisak iščašenja iz zgloba vremena i nesposobnost da se društvo i pojedinci u njemu snažnije angažuju u rešavanju problema s kojima se suočavaju. Površne paralele između Amerike i Jugoslavije, kojima obiluje početak filma, kao i pojednostavljeno posmatranje lakoće življenja u Jugoslaviji, pri kraju filma nestaju ili se pretvaraju u svoju suprotnost – uverenje aktera o korenitim razlikama, shvaćenim u svoj njihovoj složenosti, između dva društva. Eva, koja se na početku trudila da razume i Jankovu porodicu i njegovu kulturu i njegove prijatelje, da uči jezik, i da shvati „kako funkcioniše radničko samoupravljanje”, i Janko koji je želeo da se Eva „uklopi”, u jednoj od završnih scena, u svađi, iznose na površinu mnogo dublje razlike i nepomirljivosti koje se, za razliku od folklornih parafernalija (poput reči starogradske pesme, bureka, slatkog i kafe), ne daju tako lako naučiti, usvojiti i „prevesti” u jezik i poimanje sopstvene kulture. Uloge „Mr Socialist” i „Miss Capitalist”, kojima su se koketno pozdravili prilikom prvog susreta u Dubrovniku, postaju ozbiljne identifikacijske etikete i isplivavaju nacionalni stereotipi koje pripisuju jedno drugom: „razmaženi, de-tinjasti Amerikanci”, „razmaženi muškarac koga celog života dvore”, da bi se, kada Eva stavi šargarepu u „jugoslovenski omlet”, a Marko simulira gađenje, razgovor nastavio optužbama na račun država, dok se u pozadini čuju sirene, eksplozije, gasi se ulično svetlo, jer je vežba civilne zaštite u toku:

Eva: „Daa, šargarepa u omlet, i sve što je na dohvat ruke, kao i Jugoslavija, prava zbrka”

Janko: „Divna Amerika, pola zemlje je ludnica, a drugom vladaju gangsteri”

Eva: „Nismo savršeni, imamo mi svojih mana, ali bar nismo primitivne analfabete i snobovi”

Janko: „Kako misliš mana? A šta i da očekujemo, Ameriku su osnovala evropske kurve i lopuže”

Eva: „Evropa je muzej. Sranje. Kako da ubiješ predsednika, kad ih imate osam?”

Marko: „Ne viči, doći će komšije”

Eva: „Ja sam iz slobodne zemlje i ja sam ponosna na svoju slobodu” (više)

Janko: „I ovo je slobodna zemlja, i nemaš prava da remetiš mir”

Eva: „Kakav mir, pa ovde se vodi jebeni rat”

Scena se završava Jankovim odlaskom na vanredno dežurstvo, kome se ispočetka protivi, ali nema snage da se suprotstavi ni neposredno nadređenom, niti sistemu labavih i fleksibilnih pravila („jebi ga...i ja kažem jebi ga, kao da je jebi ga čarobna reč”, kaže načelniku u telefonskom razgovoru). Eva tumači da se on, između društva koje ima tendenciju da ga apsorbuje i nje, odlučuje za društvo, svoj posao, svoje obaveze, navike, ustaljen način života, i da nije sposoban da iz takvog kruga iskorači, uprkos velikom nezadovoljstvu. Janko je, na neki način, kako nam to Karanović u jednoj njegovoj ranijoj replici kaže, „patriota” koji se oseća ukorenjeno kao biljka i ne bi mogao živeti nigde drugde, „ni u Americi, niti igde”.

To je druga tema, pored protivurečnosti jugoslovenskog društva, kojom se Karanović u filmu bavi. Sudbina intelektualca, mislećeg čoveka, koji je razapet između duboko usađenog osećanja dužnosti prema društvu i osećanja uskraćenosti, neispunjenosti i ličnog nezadovoljstva, bez zadovoljavajućeg razrešenja, dugo je okupirala ovog filmskog stvaraoca. To je tema koju je prethodno otvorio i razvijao u filmu *Miris poljskog cveća* (1977). Tako se od početnih do završnih scena filma *Nešto između* slika o Jugoslaviji menja: od socijalnog i kulturnog prostora koji je „i-i” (i Istok i Zapad, i socijalizam i kapitalizam, i Turska i Austrija, i građanski i moderni socijalistički enterijeri, i slava i kafići, i visoka kultura i pop-kultura), prostor obogaćen kulturnim razlikama, u kojem su istorijski utemeljene različitosti nešto što se prima i proživljava sa lakoćom, do Evine konačne percepcije tog prostora kao nerazpoznatljive smeše u koju su kolabirale sve kulturne različitosti, a dominantan je utisak socijalne paralisnosti. U radnjama „nema ničega” od čega bi se mogla napraviti pristojna večera, na kontakt sočiva se čeka tri nedelje, muškarci u zrelim godinama se ponašaju kao deca, u bolnicama nema dovoljno kreveta, niti ispravnih dijagnostičkih aparata za sve bolesnike, stručnjaci/hirurzi ne mogu da dođu do stana, stvari se klimaju i rasipaju u svim oblastima, a normalnost se simulira vežbama civilne zaštite koje treba da pokažu spremnost društva da se odbrani. Eva, a sa ove vremenske distance i mi kao gledaoci, pitamo se: od čega?

Upravo vremenska distanca koju danas imamo i prema ovom filmu, snimljenom pre 35 godina, i o vremenu o kojem film govori, omogućava da on može da funkcioniše i kao evokativni objekat (Turkle 2007). Šeri Terkl uvodi koncept evokativnih objekata da bi ukazala na svojstva predmeta da se u njima povezuju emocije i intelekt njihovih tvoraca ili korisnika. „Mi mislimo uz pomoć objekata koje volimo i volimo objekte uz čiju pomoć mislimo”, kaže Terkl (Turkle 2007, 5). Evokativni objekti nas navode da sledimo asocijacije koje bude: da istražu-

jemo kuda će nas to odvesti; šta osećamo i šta uz njihovu pomoć možemo da razumemo (Turkle 2007, 7). U novijim intervjuima sa Srđanom Karanovićem, mnogi njegovi filmovi, uključujući i *Nešto između*, funkcionišu kao evokativni objekti, jer pričajući o njima, Karanović veoma često govori o zemlji u kojoj su oni nastajali, kinematografiji čiji su deo bili, profesionalizmu koji je nestao i o osećaju jugoslovenstva koji je možda i artikulisaniji i promišljeniji danas, kada Jugoslavije više nema. „Moji filmovi su priče o građanima Jugoslavije, osim Amerikanke u ostvarenju *Nešto između*”, rekao je na početku razgovora s filmskim kritičarem Ivanom Velisavljevićem na regionalnom festivalu „Krokodil” u junu 2017. godine. Karanović je dodao i „da može da se seti svega nekoliko filmova jugoslovenske kinematografije u kojima junaci imaju etničko poreklo. To je tek osamdesetih godina ušlo u modu u Jugoslaviji da se pita ko si i šta si. Pre toga niko nije pitao bilo koga za etničko poreklo”. Otvorenost prema svetu, koja je u Karanovićev (profesionalni) habitus ugrađena od malena – kroz prisustvo na snimanju filmova u kojima je učestvovao njegov otac, kroz upoznavanje s istorijom filma u Jugoslovenskoj kinoteci, rad u kino sekciji Doma pionira i u Foto kino klubu Beograd, da bi se nastavila stručnim boravkom u Londonu i studijama u Pragu – trajno je obeležila ne samo njegov filmski zanat i profesionalni kredito, osobeni filmski izraz i poetiku, već i odnos prema zemlji u kojoj je rođen i stasao, i u koju se uvek, nakon dužih ili kraćih boravaka „napolju”, vraćao.

„Ja sam rođen pre svega kao Beograđanin i Jugosloven. Tako sam proveo veći i, sada mi se čini, bolji deo svog života. Rastao sam misleći da je Jugoslavija ceo svet. Kasnije, kad sam shvatio da je samo deo tog sveta, ona mi se možda dopadala još više, mada nisam smatrao da je najbolje organizovana i vođena. Kako nisam bio, kao ni moji roditelji, nikad ozbiljno ugrožen od bilo kakve ideološke indoktrinacije, trudio sam se da živim i radim slobodno, paralelno sa tadašnjom ‘surovom realnošću’. I to mi je prilično uspevalo, kao i većini pripadnika moje generacije. Mislio sam da ću doživeti da se promeni sve što mi je smetalo, što nas je kočilo i da će s vlasti otići razni primitivci i birokrate. Kao što znamo, ta promena je došla dosta kasno i to uz pomoć gluposti, a ne pameti. Došla je uz pomoć raznih nacionalističkih erupcija, ‘pomoći sa strane’ kao i krvavih i besmislenih građanskih ratova. Posle njih na vlasti u novostvorenim državicama, čini mi se, došli su još žešći primitivci i mangupi koji su gledali da usiđare što više za sebe, za pripadnike svojih partija ili porodica. Tako su uspeli da nas, sve zajedno i odvojeno, skrenu s ozbiljnih civilizacijskih tokova i liše pravih i realnih nada za, u svakom smislu, kreativnu budućnost. Ostali smo da životarimo u našim ‘zagušljivim’ državicama da bi do mile volje gajili svoje lokalne ksenofobije. Danas vidim da je ‘surova realnost’ u autokratskoj Jugoslaviji ipak bila manje zlo od današnje ‘surove realnosti’ koja sebe naziva demokratijom. Što sam stariji i bliži ‘odjavnoj špici’ Jugoslavija mi se, kao kulturni prostor različitih, a sličnih, naroda sa svojom mešovinom tradicija čini sve lepšom, mudrijom i logičnijom zajednicom. U njoj je bilo ‘vazduha’, najčešće i dragocene nade, tolerancije i iskrene otvorenosti jednih prema drugima i prema svetu. Izgledalo mi je tada da su destruktivne budale ipak u manjini. U Jugoslaviji se sistematski brinulo o

svim oblicima zdravstva, obrazovanja i kulture. Otvarala su se pozorišta i bioskopi, osmislila se i razvijala kinematografija, ljudi se nisu otpuštali sa posla... Ne znam, možda danas Jugoslaviju preterano idealizujem zbog činjenice da sam tada bio znatno mlađi, ali mislim da mnogo ne grešim... Mislim da je logično što moji filmovi 'mirišu' na Jugoslaviju jer su u njoj stvarani i bavili su se sudbinama njenih tadašnjih ili budućih građana ('Virdžina', 'Besa'). To sam smatrao normalnim i poželjnim, bez obzira što sam izbegavao da se bavim dnevnom politikom, partizanskim temama ili erotskim traumama bivših skojevaca. I u stranim filmovima sam uvek tražio neki autentičan miris drugih sredina i kultura jer sam mislio da je to sastavni deo svakog poštenog filma. Drago mi je ako se 'miris' Jugoslavije i Beograda može osetiti i u mojim radovima... „ (Radovanović 2013).

Verovatno zbog toga su i oni Karanovićeви junaci koji se pitaju, sumnjaju i u mnogo slučajeva nisu zadovoljni načinom na koji je uređeno i kako funkcioniše „ovo ovde“ (Ivan Vasiljević u *Mirisu poljskog cveća*, Janko u *Nešto između*, pa i junak kulturne Karanovićeve serije *Grlom u jagode*, Bane Bumbar), ipak za svoju postojbinu vezani jakim sponama, koje teško i nerado kidaju. Kao Bane znatno ranije (u seriji oko 1970), koji odbija da ode, tvrdeći da je „caka baš ostati ovde, *ovde* menjati stvari“, tako i Janko uverava Evu (a i sebe) kako ne bi mogao da živi ni u Americi, niti igde drugde, samo u Jugoslaviji. Uistinu, Jugoslaviji i Beogradu je u *Nešto između* pridodata magnetska privlačnost mesta u kome se komeša i previre život, sudaraju se kulture, imperije, lome interesi svetske politike – „slikano je kao egzotično mjesto koje se u predvečerje pada Berlinskog zida nalazi negdje između Istoka i Zapada, i gdje se poput Casablance, lako zaljubiti ali opasno voljeti“ (Pavlović 2013). Rođen i vaspitavan kao Jugosloven, Karanović i danas razmišlja o potencijalima jugoslovenskog društva i o jugoslovenskom kulturnom prostoru koji, iz današnje perspektive nelagodnog supostojanja malih nacionalnih država, deluje kao post-jugoslovenski refleks nekadašnjeg integralnog i dinamičnog kulturnog prostora jedinstvene države, i tek senka nekadašnje otvorenosti prema svetu.

„Jugoslovenski kulturni prostor je postojao i pre 1918. i pre nastanka Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, kasnije poznate kao Jugoslavija. Taj prostor postoji i danas i postojaće, ma koliko se lokalni političari u novonastalim državicama možda trudili suprotno. Tek u poslednje vreme se, 'od Triglava do Đevđelije', uglavnom iz potiha, slobodno i javno mogu čuti pojmovi 'Jugoslavija', 'socijalizam', 'zajednica', uz povremene subjektivne utiske da je nešto od toga i vredelo i da je svima, bar u nečemu, možda tada bilo i bolje. Potpuno je iluzorno i van pameti i pomisliti da je nekakva nova Jugoslavija više ikada moguća. Predhodna se raspala u suviše mnogo krvi izazvanih tolikom količinom međunarodnih intriga i ružnih reči. Ne postoji nikakav svemogućí lepak koji bi ponovo sve nas mogao da okupi u jednu državu, makar se ona zvala i konfederacija. I ne treba! Ono što treba i što polako počinje je 'obnova jugoslovenskog kulturnog prostora'. Mi smo uvek bili i jesmo blizu jedni drugima. U svakom pogledu. Verujem da će doći dan kad će se naši lokalni nacionalizmi istrošiti i kad ćemo iskreno shvatati da svi oni drugi oko nas nisu baš toliko zli i drukčiji, već da su slični i bar u nečemu dobri.“ (Radovanović 2013).

Ranko Munitić u Karanovićevim filmovima snimljenim tokom osamdesetih, pa tako i u *Nešto između*, prepoznaje verovatno nesvesno, intuitivno ugrađen nagoveštaj budućeg vremena, one katastrofe koja nas je zadesila decenijama kasnije, a ovdje je prisutna kao slutnja, kao zla kob, ili neka vrsta „nesvesnog (možda) no nimalo slučajnog, sve pre nego neobaveznog propročanstva” (Munitić 2000, 34–35). „Ali najvažnije se”, dodaje Munitić, „dešava van svesnih namera i ukupnog htenja autora: dešava se zahvaljujući odonda proteklom vremenu i svemu što se kroz to vreme u nama i oko nas izmenilo, tačnije – porušilo, prometnulo u seriju konkretnih, dalekosežnih katastrofa” (Munitić 2000, 34).

Za mene, kao gledateljku filma *Nešto između*, danas, mnogo godina nakon premijernog prikazivanja u bioskopima, jedan od najsnažnijih utisaka koji film prenosi je doživljaj vremena. Najpre onaj doživljaj vremena sa kojim se Karanović svesno poigrava, kroz zlatasti i bež kolorit; kroz setnu i romantičnu muzičku temu koja isprva asocira na kruženje karusela u kome su konjići i ostala vozila čas gore, čas dole; kroz uključivanje u špicu i u samu radnju praksinoskopa, stare sprave koja je stvarala iluziju pokreta uz pomoć fotografija, pre filmskih slika (što je poetična referenca na njegovo detinjstvo i oca, kome je i posvetio film); kroz lik stare dame sa jakim ruskim naglaskom koja „otvara karte” u intimnom ambijentu građanskog salona u uvodnoj sceni filma. Sve ovo asocira na izvesnu „starinskost”, na fini rad vremena koji je primetan uprkos tome što film govori o sadašnjosti, o modernom vremenu, urbanom ambijentu, dinamičnim emotivnim i turbulentnim društvenim odnosima. Iz današnje perspektive, svet koji je oslikan u Karanovićevom filmu je svet ne samo druge istorijske, već i druge tehnološke epohe – analogne. Taj svet, čije je prostor-vreme bilo određeno ritmovima pisanih mašina, fiksnih telefona i telefonskih govornica sa žetonima, telegrama, zvižduka ispod prozora kao signala da ste tu; svet u koji su tek stupale video kamere, video kasete i digitalni satovi i koji je mogao biti ozbiljno pogođen nestašicom traka za pisane mašine (kao što vidimo u filmu), nestao je tokom naredne decenije, u naletu tehnoloških inovacija koje su usavršile načine komuniciranja, ali, iznad svega, ubrzale ritmove življenja i značajno preoblikovale način života, rada i socijalnih odnosa, u krajnjoj liniji i načine pravljenja filmova.¹⁶

¹⁶ Karanović je poslednji film snimio 2009. godine. Povukao se i u jednom momentu izjavio da više neće snimati filmove. Nakratko je ponovo došao u žižu javnosti, povodom 40-godišnjice od prvog emitovanja njegove TV serije *Grlom u jagode*, 2015. godine, i tom prilikom je dao nekoliko intervjua u kojima je detaljnije obrazložio tu svoju odluku. Filmove nema, rekao je, više s kim da snima, a i ne želi pod novim uslovima u kojima je umetnost raterirala pred zahtevima producenata. Po njegovom sudu, nema više prostora da se filmu pristupi kao prevashodno umetničkoj formi koja se pravi za gledaoce, ali je u podjednako meri umetnički iskaz i poruka režisera. „Film za mene nikad nije bio samo profesija. Bio je, ma koliko to možda patetično zvučalo – život. Najduža prijateljstva su mi bila ona koja sam ostvario tokom rada dok sam se divio svojim kolegama i svojim saradnicima. Za njihov

Osim starinskosti i s njom povezane nostalgije, postoji još jedan, mnogo manje prijatan doživljaj vremena koji je asociran gledanjem filma. Još u uvodnom, deskriptivnom delu, napomenuto je kako je u završnici filma sled događaja određen serijom „kašnjenja”, koja utiču na epilog zbivanja. Ta se kašnjenja eksplicitno odnose na konkretne postupke filmskih junaka: Jankova majka kasno odluči da da šansu vezi njenog sina sa strankinjom, ona mu odnosi poruku i pasoš na posao, nadajući se da će on poći za Evom, ali stiže kasno pošto je on već u operacionoj sali, Janko kasno saznaje da je Eva trudna...Međutim, gledanje filma 35 godina nakon vremena o kome film govori, u savremenoj Srbiji, koja je opterećena identičnim problemima kao (jugoslovensko) društvo skoro četiri decenije ranije, i na isti način nesposobna da iskorači iz „nešto između” situacije, suočava nas s osećanjem opštije zakasnelosti, kaskanja za vremenom, kašnjenja u istorijskom smislu, uz snažan osećaj „vremena koje je isucurelo”. U završnim scenama filma, putanje tri glavna junaka se razdvajaju. Eva je stigla u Istanbul i vidimo je kako, nakon kraćeg razmišljanja, baca Jankovu poruku u Bosfor. Pitamo se da li je na putu da pronađe svoj mir, onu unutrašnju uporišnu tačku za kojom je tragala, od momenta kada je, izveštavajući s protesta u Čikagu, videla mladu ženu kako, s neverovatnim spokojem i koncentracijom, usred nereda pravi sendvič sa salamom. Markov život se ugasio u sporednom hodniku bolnice (dok ga je melodija sa digitalnog ručnog časovnika podsećala da je vreme da nešto obavi), a Janko, nadajući se da je njegova poruka stigla do Eve, i da će se ona vratiti, odlazi na aerodrom da je sačeka. Iako je Karanović kraj ostavio otvorenim, gledaoci znaju da se Eva neće vratiti i da to ima veze koliko s Jankovom (ne)sposobnošću da donese odluku (o njima, ali i o sebi), toliko i s odlučnošću da se one donose pravovremeno, te da izbegavanje da se odluke donesu ili njihovo odlaganje, ima realne i ozbiljne posledice. Kako u ličnom životu, tako i u istoriji.

eventualni kvalitet nisu zaslužni samo pisci scenarija i reditelji već najčešće i čitave ekipe. Uvek sam zato smatrao da je atmosfera u radu neobično važna za krajnji rezultat. Ništa gore kada u ekipi vlada nejedinstvo i neki zao duh, kad se sektori između sebe preziru ili ogovaraju. Danas neki moji divni saradnici nisu više među živima. Drugi su se razišli po svetu i dugo nisam čuo ništa o njima. S trećima sam se jednostavno razišao, četvrti su i pre mene odustali od bavljenja ovim poslom, peti rade samo za veliki novac u svetu itd. Rajko Grlić i ja smo i dalje vrlo dobri prijatelji i pomažemo jedan drugom koliko i kad možemo. Redovno se družim i sa Zoranom Simjanovićem s kojim sam počeo saradnju na seriji *Grlom u jagode* i radio s njim sve do *Bese*, mog poslednjeg filma. Ipak, kad pomislim i na teoretsku mogućnost da opet snimam – ne znam kako bih i od kojih saradnika sastavio celu ekipu. Muka mi je od pomisli da mi neki novopečeni producent nasilno nameće ‘svoje ljude’ čiji je verovatno jedini kvalitet da malo koštaju. Probao sam i to, ali bolje da nisam...’, (Radovanović 2013). Mora se reći da su, u tom pogledu, filmovi reditelja praške generacije zadržali integritet umetničkog izraza do današnjih dana, te da su filmovi onih među njima koji i dalje snimaju, beskompromisno umetnički.

Zaključak

U ovom tekstu analiziran je film *Nešto između* Srđana Karanovića, kao poseban tip artefakta, metodom Džil Prauna, koji podrazumeva tri faze analize: deskripciju, evaluaciju i interpretaciju. Pokazalo se da film predstavlja specifičnu vrstu modernog artefakta, u čijem se konceptualizovanju i teoretizovanju rastapaju mnoge od konvencionalnih dihotomija prisutne u definisanju, analiziranju i teorijskom objašnjavanju artefakata u predindustrijskim društvima. Njegova „supstanca” je istovremeno i materijalna i nematerijalna (priča, zvuk, svetlo, igra, ambijent materijalizuju se u filmski zapis, koji onda traži dodatnu materijalnu i tehnološku potporu da bi došao do publike); „kao tehnički zapis i profesionalni jezik, on je proizvod zanata čija se sredstva i alati menjaju sa razvojem tehnologije, ali je umetnička dimenzija ono što je konstanta” (Tamara Kukić, pismena korespondencija) – drugim rečima, upravo ono što je „nematerijalno” je važno za definisanje filma kao umetničkog artefakta, naročito od 1960-ih godina do danas, zbog ubrzanog tehnološkog razvoja i transformacija unutar filmske industrije; on je autorsko delo koje nosi snažan individualni pečat režisera, ali je istovremeno proizvod koji nastaje kao plod kolektivnog pregnuća razgranate filmske ekipe; predmet je kolektivne potrošnje (u najvećem delu istorije filma, pre televizije i video-rekordera), koja gledaocu može dovesti u stanje „kolektivnog sna” i zajedničkog zanosa, ali, nakon izlaska iz bioskopske dvorane, u svakom gledaocu ostaje individualni trag nakon gledanja istog filma; on je proizvod umetničke imaginacije i kreativne igre, a ipak zadržava identičnu formu u svakom materijalnom obliku prikazivanja (izuzimajući slučajeve državne cenzure ili neoficijelna skraćivanja koja su bila uobičajena u vreme starijih tehnologija, kada su se menjale rolne u toku prikazivanja, a fimovi se, budući da su fizički putovali sa jednog mesta na drugo da bi bili emitovani, često oštećivali); unikatan je zanatski umetnički proizvod, a deo je masovnog tržišta kulture; može biti proizveden hermetičnim i visokoestetizovanim filmskim jezikom, a da istovremeno pripada popularnoj kulturi i poseduje „narodsku privlačnost”.¹⁷

Film *Nešto između* Srđana Karanovića predstavlja njegov povratak urbanim temama, nakon tri filma koje je imenovao kao svoju „naturalnu trilogiju” (*Društvena igra*, *Pogledaj me nevernice*, *Miris poljskog cveća*). U *Nešto između* Karanović je, u žanru melodrame, implicitno tematizovao istorijsku sudbinu

¹⁷ „‘Fimski artefakt’ poseduje izuzetnu, ‘narodsku privlačnost’. Moja baba sa Zlatibora se ne petlja s Pikasom jer on nema veze s njom, ali ima razvijeno mišljenje da je „Odiseja 2001” glupost neviđena i to odmah nakon gledanja... jer oseća prisnost prema filmu koja joj daje za pravo da prevaziđe svako strahopoštovanje prema elitističkoj umetnosti i tumači film kao sopstveni san na koji ima svako pravo (na kraju krajeva on je na njenom ekranu u njenoj kući i ona je sve razumela)” (Ivan Stančić, pismena korespondencija).

Jugoslavije kao zemlje koja je bivala na geografskim i istorijskim razmeđima, i u kojoj su se susretale, sudarale, mešale i suprotstavljale različite istorijske sile, društvena zbivanja i kulturni uticaji. Nakon detaljnog opisa sadržaja filma, on se stavlja u kontekst Karanovićevog opusa i u kontekst praške generacije sineasta, kojima je Karanović pripadao, ali se izdvajaju i karakteristike njegovog zanatskog pristupa i posebnosti njegovog shvatanja filma, koja pronalaze izraz i u *Nešto između*. U interpretativnoj fazi, filmu se pristupa kao *kulturnom artefaktu* i kao *evokativnom objektu*. Kao *kulturni artefakt*, film predstavlja svedočanstvo o tome na koji način je Karanović razumevao i predstavio Jugoslaviju tokom ranih osamdesetih. Kao *evokativni objekat*, film objedinjuje emotivne i intelektualne procese svojih stvaralaca i gledalaca, i pomaže (i Karanoviću kao stvaraocu, i nama kao gledaocima) da govorimo o tome šta osećamo i mislimo o vremenu, zbivanjima, odnosima, predstavljanim na filmu.

Na veoma suptilan način Karanović je u ovom filmu iskazao i sopstveni protivurečan odnos prema Jugoslaviji u trenutku snimanja filma, početkom osamdesetih. On najpre bira da Beograd učini poprištem jedne uzbudljive ljubavne priče, a zatim ga različitim zanatskim sredstvima i filmskom magijom ulepšava i glamurizuje, i čini privlačnijim nego što u stvarnosti jeste. Kroz lik Janka progovara diskurs jugoslovenskog sentimentalnog patriotizma; on ističe posebnosti svoje zemlje, o kojima bi Eva mogla da piše, a „veliki svet” da se informiše: turizam, Tito, nesvrstani, samoupravljanje. Janko ne može da zamisli da bi živio igde osim „ovde”, u Jugoslaviji. S druge strane, taj časn i osetljivi intelektualac (pretpostavljam poput samog Karanovića) ne može a da ne primeti da su u njegovoj zemlji stvari naopako postavljene, da su potpuno pogrešno organizovane, da neprofesionalizam caruje, a da društvena organizacija i efikasnost funkcionišu jedino u simulakrumu koji oličava vežba civilne zaštite. Razapeti između ove dve lojalnosti – rodnoj zemlji i sopstvenom životu, Karanovićevi junaci se muče da pronađu odgovore, rešenja i izlaze, i od te muke (koja je primereno sentimentalizovana, duhovito intonirana i odlično slikana) sačinjen je ovaj film. Iz nje proizilaze „kašnjenja” u postupcima što dovode do konačnog epiloga – niza propuštenih životnih prilika, koji će trajno razdvojiti puteve glavnih junaka. Samo jedno od njih je nastavilo dalje (i to Eva, koja je u Beograd i Jugoslaviju i ovako došla spolja, nenamerno i u prolazu) dok je Marko napustio životnu pozornicu a Janko ostao da tapka u mestu. S tom mukom je povezan i neprijatan osećaj koji sam imala, gledajući film 35 godina posle prvog emitovanja, da se, iako je srbijansko društvo posle Jugoslavije prošlo kroz temeljne političke, ekonomske i društvene promene, malo toga suštinski promenilo. I da istorijsko zaostajanje (o čemu svedoči ovaj uvid), zbog nesposobnosti da se pravovremeno donesu odluke, najpre prelazi u zamor, usporavanje, šljafovanje a zatim i u opasnost da se trajno zaglavimo u, za život neizdržljivoj, „nešto između” poziciji.

Literatura

- Čalić, Mari Žanin. 2013. *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Beograd: Clio.
- Dabić, Dejan. 2012. Praška škola ne postoji. Objavljeno 7.12.2012. <http://www.filmovi-preporuke.com/praska-skola-ne-postoji/>; pristupljeno 27.8.2017.
- Dimitrijević, Branislav. 2016. *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950–1974)*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Dodder, Duško. 1978. *The Yugoslavs*. NY: Random House.
- Erdei, Ildiko. 2008. *Antropologija potrošnje*. Beograd. Biblioteka XX vek.
- Karanović, Srđan. 2000. Druženje s filmom. U *Srđan Karanović*. Beograd, Kragujevac, Ljubljana: Centar film, Prizma, Slovenska kinoteka, Zepter International, 43–94.
- Miller, Daniel, Christopher Tilley. 1996. Editorial. *Journal of Material Culture* 1(1): 5–14.
- Miller, Daniel. 1993. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- — — 1994. Artefacts and the Meaning of Things. U *Companion Encyclopedia of Anthropology*, (ed.) Tim Ingold, 396–419. Routledge.
- — — 2010. *Stuff*. Polity Press.
- Munitić, Ranko. 2000. Srđan Karanović, ili „Da li uvek treba želeći nešto više”. U *Srđan Karanović*. Beograd, Kragujevac, Ljubljana: Centar film, Prizma, Slovenska kinoteka, Zepter International, 7–42.
- Ože, Mark. 2003. *Varljivi kraj stoleća* (prevela Ana A. Jovanović). Beograd: Biblioteka XX vek.
- — — 2005. *Prilog antropologiji savremenih svetova* (prevela Ana A. Jovanović). Beograd: Biblioteka XX vek.
- Patterson, Patrick Hyder. 2011. *Bought and Sold. Living and Losing the Good Life in Socialist Yugoslavia*. Cornell University Press.
- Prown, Jill. 1982. Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method. *Winterthur Portfolio* 17 (1): 1–19.
- Turkle, Sherry. 2007. *Evocative Objects: Things We Think With*. Massachusetts Institute of Technology.
- Vučetić, Radina. 2012. *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.

Izvori

- Deachman, Bruce. 2017. „Capital Voices: ‘The movie-watching experience takes place in the no man’s land between the viewer and the screen’”, *Ottawa Citizen*, 21.6.2017; <http://ottawacitizen.com/news/local-news/capital-voices-the-movie-watching-experience-takes-place-in-the-no-mans-land-between-the-viewer-and-the-screen>; pristupljeno 29.8.2017.
- Kostić, Slobodan. 2001. „Ne pripadamo istoj fioci”. *Vreme*, 11.1.2001. http://www.vreme.com/arhiva_html/523/21.html; pristupljeno 26.8.2017.
- Nježić, Marko. 2010. Intervju Srđan Karanović: Nema filma bez muke a „Besu” smo snimali u „običnim mukama”. *Slobodna Dalmacija*, 21.8.2010. <http://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/109018/intervju-sran-karanovic-nema-filma-bez-muke-a-besu-smo-snimali-u-obicnim-mukama>; pristupljeno 11.8.2017.

- Pavlović, Đorđe. 2013. „Nešto između”. *FAK*. <http://www.fak.hr/vijesti-arhiva/nesto-između-1983/>; pristupljeno 26.8.2017.
- Radovanović, Rade. 2013. „Živimo u našim zagušljivim državicama”. *Danas*, 20.9.2013. http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/zivotarimo_u_nasim_zagusljivim_drzavicama.26.html?news_id=268039; pristupljeno 26.8.2017.
- Rajh, Dubravka. 1982. „Srđan Karanović o problemima domaće kinematografije: Yu film u procepu između Istoka i Zapada”. *Yugopapir* 2016. <http://www.yugopapir.com/2016/02/sran-karanovic-negde-izmeu-petrije-i.html>; pristupljeno 31.8.2017.
- Srđan Karanović: „Nama manipulišu od rođenja”, objavljeno 18.6.2017; http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=1087&yyyy=2017&mm=06&dd=18&nav_id=1273319; pristupljeno 26.8.2017.

Ildiko Erdei

Department of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

Film as artefact: “Something in Between” by Srđan Karanović

The paper uses the approach of studies of material culture to study film as a cultural artefact, and analyzes the film „Something in Between” using the methods of artefact analysis suggested by Jules Prown. The phases of analysis are: description – a thick description of the analyzed artefact/thing; evaluation – positioning the analyzed thing in a wider historical, social, cultural, political context in which it acquires specific meanings.

Key words: film as artefact, Srđan Karanović

Film comme artefact: « Mi-figue, mi-raisin » de Srđan Karanović

Dans ce texte, dans le cadre de l’approche des études de culture matérielle, le film est vu comme un artefact culturel, et l’analyse d’un film précis, « Mi-figue, mi-raisin » de Srđan Karanović, est menée selon la méthode d’analyse des artefacts proposée par Jill Prown. Les phases de l’analyse sont les suivantes: description détaillée de l’objet/de la chose analysés, évaluation – placement de la chose analysée dans la classe des choses semblables, et établissement du rapport qu’elle entretient avec celles-ci – interprétation de la chose analysée dans un contexte historique, social, culturel, politique plus large, à l’intérieur duquel elle obtient des significations spécifiques.

Mots clés: film comme artefact, Srđan Karanović

Primljeno / Received: 4.09.2017.

Prihvaćeno / Accepted: 15.09.2017.