Originalni naučni rad UDK: 316.7:[791.22:159.922.6

https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.1

Ljubica Milosavljević

Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
ljmilosa@f.bg.ac.rs
https://orcid.org/0000–0002–3430–8084

Ana Banić Grubišić

Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu,
agrubisi@f.bg.ac.rs
https://orcid.org/0000–0003–4563–8481

Vladimira Ilić

Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Unverzitet u Beogradu
vladimira.ilic@f.bg.ac.rs
https://orcid.org/0000–0002–0901–6653

Unutar i izvan filmskog žanra: Starost *na putu**

Apstrakt: Antropološka analiza hrvatskog filma *Noćni brodovi*, pored osnovnog zadatka koji podrazumeva osvetljavanje značenjskih nivoa ostvarenja, podrazumevaće i njegovo sagledavanje iz subdisciplinarnog ugla antropologije starosti. Ovakav pristup diktiran je činjenicom da radnja filma prati upoznavanje i ulazak u *ljubavnu avanturu* Helene i Jakova, korisnika jednog od zagrebačkih domova za stare. Nakon kratkog poznanstva, ovi „sedamdesetogodišnji tinejdžeri“, suočeni sa (u većoj ili manjoj meri) izvesnim krajem života, upuštaju se i u *avanturu puta* bežeći od „neizbežnog“ zbog čega će krovni nivo analize filma biti u ključu *road movie* žanra. Na ovaj način, pružen je osnov za razumevanje, najpre, različitih strategija delovanja glavnih junaka suočenih

* Realizaciju ovog istraživanja finansijski je podržalo Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije u sklopu finansiranja naučnoistraživačkog rada na Univerzitetu u Beogradu – Filozofskom fakultetu (broj ugovora 451-03-66/2024-03/200163).

sa vlastitim ograničenjma ili, pak, onima koja su pred njih postavili drugi, počev od porodice, domskog okruženja, pa i kompletnog društva. Upravo potonje dalo je, najzad, osnovu i za dovođenje u vezu filmske priče s realnim iskustvima starijih osoba, što je jedan od glavnih ciljeva rada.

Ključne reči: road movie, starost, ljubav, mobilnost, putovanje

Uvod

U centru analitičke pažnje nalazi se hrvatski film *Noćni brodovi* Igora Mirkovića iz 2012. godine. Ovaj film donosi priču o dva lika, Heleni (Ana Karić) i Jakovu (Radko Polič), koji se upoznaju u jednom zagrebačkom domu za stara lica iz kojeg beže nedugo nakon što su otpočeli romansu. U priči o njima tj. u njihovim strategijama delovanja kao upornim nalaganjima delovanja kroz vreme koje preduzimaju kao aktivni i vešti korisnici kulture (Swidler 1986, 273), prepoznata su dva pristupa životu koji, u najkraćem, podrazumevaju drugačije odnose prema (sopstvenoj) starosti, ali i prema različitim činiocima sociokulturnog života, kao što su: brak, roditeljstvo, ljubav i partnerski odnosi; ili, pak prema, starenju, bolesti i smrti kao sociokulurno oblikovanim biološkim datostima. Njihovi izbori da se povinuju ili, pak, odupru društvenim konvencijama i evaluacijama narečenih činilaca, procesa i stanja koji *starost* sazdavaju kao svojevrstan konstrukt (više u: Milosavljević 2014), tako, pruža jasnu osnovu za analizu ponašanja i delovanja ne samo filmskih likova u odnosu na izazove pred kojima se nalaze, nego i njihovih realnih saiskustvenika, zbog čega film i biva odabran za ovu analizu. Konkretnije, u fokusu će biti analiza značenja *ljubavi* i *putovanja* za dvoje staraca suočenih sa problemima usamljenosti i telesnog opadanja, odnosno, prolaznosti i smrti; dok će istovremeno biti moguće sagledati i najznačajnije uticaje društva koji najstarije pripadnike čine ili statistima u sopstvenom životu ili prestupnicima ako dodeljenu ulogu neaktivnih zamene ulogom tražilaca *dojučerašnjih* prava[1].

Krovni analitički pristup, koji putem trostepenog postupaka nudi *antropologija filma,* otvara, dalje, mogućnost da se dato umetničko delo – kroz poveznice s dominantnim i, mahom, stereotipnim stavovima društva o starima (više u: Komatina 2003; Matović 2021) – sagleda i iz ugla *antropologije starosti*. Ova mogućnost diktirana je činjenicom da radnja filma prati *ljubavnu avanturu* glavnih junaka čija se kratkotrajna romansa nastavlja tokom *avanture puta* tj.

[1] O neformalnom osporavanju ljudskih prava starih, kao što su pravo na odlučivanje, kretanje i, ponajviše, prava na stupanje u nove partnerske odnose više u: Milosavljević 2019. O partnerskim odnosima starijih osoba biće posvećen psoeban rad koji bi trebalo da dovede u vezu terenska istraživanja partnerksih odnosa u domovima za odrasla I stara lica na teritoriji Republike Srbije i, s druge strane, filma *Noćni brodovi.*

njihovog bekstva iz ustanove u kojoj je, iz različitih razloga, trebalo da provedu poslednje dane života. Zbog toga će krovni nivo analize filma biti u ključu *road movie* žanra nakon što, najpre, budu osvetljeni motivi tzv. *zatečenog stanja* u kojem gledaoci upoznaju likove kao oronule i zapuštene pojedince od kojih je muškarac u terminalnoj fazi bolesti. Međutim, dok njihovo raskidanje s takvom svakodnevicom, ili makar pokušaj da to ostvare, u dramaturškom smislu pruža mogućnost da se radnja odvija u neočekivanom smeru, upravo to *neočekivano* daje osnov za analizu samo nekih od stereotipa o starima kao neaktivnim, statičnim i nepreduzimljivim čekačima vlastitog kraja (o činjenici da se aktivnost i produktivnost mogu potvrditi i u najstarijoj dobi, više u: Milosavljević 2015, 2022; Milosavljević, Banić Grubišić i Ajduk 2023) .

Filmska priča, koja obiluje metaforama i nadrealnim elementima, ali i stvarnim putokazima za razumevanje pozicije starijih pripadnika ovdašnjih društava, biće analizirana kao tzv. *dijegetički univerzum* tj. kao etnografija filma (Kovačević 2015, 744). Ovako programirana analiza u prvi plan uvodi produkciju, sadržaj i recepciju (Kovačević i Brujić 2014, 399; Kovačević 2015, 744; Kovačević 2018, 101) – ključne elemente kojma je, u najvećoj meri, posvećen nastavak rada.

Sinopsis

Helena je beživotna sedamdesetogodišnjakinja, udovica već trideset godina. U domu za stara lica, u koji dolazi nakon prodaje stana zarad osiguranja sinovljeve budućnosti u Australiji, prijateljski odnos ostvaruje sa dezorijentisanom cimerkom Tonkom koja će ubrzo preminuti. Jakov, s duge strane, narušenim zdravstvenim stanjem prisiljen na dolazak u dom, drastično menja svoj bonvivanski stil života neženje i džez saksofoniste. Razvijajući međusobnu naklonost i privrženost, osuđeni zbog toga od strane korisničke okoline, odlučuju se na beg iz doma iz različitih razloga, što čine usred noći i preko balkona, kao kakvi „tinejdžeri“. Važnost Jakovljevog dolaska za Helenu nagoveštena je već prvom scenom filma kojom dominiraju uvodne reči naratorke Olgice (Renata Ulmanski). Film u sebi sadrži i elemente bajke, odnosno elemente fantazije i natprirodnog. Tako, priču o upoznavanju, ljubavi i avanturi Helene i Jakova, kao priču o „poslednjim danima na Zemlji“, pripoveda, upravo, Olgica prikazana kao korisnica staračkog doma. Naime, lik Olgice, iako prisutan u više scena u filmu, tek povremeno ulazi u interakciju s ostalim akterima. Ona deluje nestvarno, njen lik je oblikovan na granici između fantazije i realnosti, sna i jave, života i smrti. Romansa likova u njenoj bajkovitoj interpretaciji jeste i apokaliptična priča o „svetu koji se bliži kraju“. Na početku filma ona nas uvodi u priču rečima: „Bili su zadnji dani. Iz dalekih zemalja stizao je glas da se zemlja trese, oluje haraju i gradovi gore. Bilo je tiho i svi su osluškivali i ništa se još čulo nije. Uskoro više

neće biti ljudi. A kod nas na dvoru spremao se ples. Preko sedam gora i sedam mora stigao je princ, lep i mlad". Navedene apokaliptične vizije naratorke dodatno naglašavaju prikazanu „bezizlaznost" romanse Helene i Jakova, blizinu smrti kao neodvojive pratilje ljubavi koja se rađa u starosti i koja kao kraj muškarčevog života biva i kraj filma.

Književni koreni *road movie* žanra

Najdirektniji uticaj na razvoj *road movie* žanra imala je tzv. američka *književnost puta* koja postaje izrazito popularni književni žanr pedesetih godina prošlog veka. Roland Primo, autor studije *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*, smatra da se američka književnost puta oslanja na dugu tradiciju narativa o putovanju, potrazi i avanturi – od antičke putopisne literature, preko religijskih hodočašća i mitskih potraga (Primeau 1997, 5). Prema njemu, američka „road književnost" obrađuje četiri teme, odnosno, takvi romani najčešće prate formulu četiri osnovna narativna obrasca koji predstavljaju teme društvenog protesta, potrage za nacionalnim identitetom, putovanja radi samootkrića i bega (Primeau 1997, 15). Kako ovaj autor napominje, sva putovanja se mogu razumeti kao protest. Književni junaci (kao i likovi iz ostalih žanrova popularne kulture poput filma i tv serija) na put odlaze u nameri da promene okruženje, u želji da uteknu ograničenjima koje im nameću tradicija, običaji i druge okolnosti kod kuće, i da barem u ograničenom vremenskom rasponu, u periodu putovanja, konstruišu alternativni način života (Primeau 1997, 33). S tim u vezi, vreme provedeno na putu, piše Primo, omogućava da se dovede u pitanje i izazove postojeći društveni poredak, kao i da se istraže vrednosti koje su suprotne onima u dominantnoj kulturi. Upravo je kultno delo američkog pisca Džeka Keruaka *On the Road* iz 1957. godine roman koji je ustanovio temelje žanra i usmerio njegov razvoj u budućnosti. Drugim rečima, Keruak je u pomenutom romanu kreirao prototip obrasca narativa o putu, doneo prepoznatljivost i popularnost žanru, i inspirisao brojne književne i filmske autore.[2] Prema Markoviću, roman *Na putu* je tokom šezdesetih godina doveo do rađanja arhetipa prvih američkih road filmova (Marković 2008, 45). Druga preovlađujuća tema književnosti puta proizlazi iz patriotske potrebe za (re)definisanjem nacionalnog identiteta u formi nostalgične potrage za tradicionalnim i izgubljenim društvenim vrednostima. Putovanje radi samootkrića/samospoznaje predstavlja treću osnovnu temu road žanra. Samospoznaja predstavlja prominentnu karakteristiku svakog narativa o putu. Putovanje omogućava beg od svakodnevice, mogućnost da se

[2] Drugi veoma uticajni roman za potonji razvoj road žanra je roman *Plodovi gneva* iz 1939. godine američkog nobelovca Džona Stajnbeka koji opisuje selidbu na Zapad jedne porodice iz Oklahome u periodu Velike depresije.

akteri „odvezu u vreme i mesto gde je moguće pronaći sopstveno unutrašnje ja“ (Primeau 1997, 69). Put i putovanje postaju svojevrsno mesto samootkrića, nudeći mogućnost počinjanja iz početka ili uspostavljanja novog identiteta. Vreme putovanja je predstavljeno kao zamrznuto vreme u kojem je sve moguće. Sam put simbolizuje slobodu, mesto oslobođeno od rokova i obaveza svakodnevice, a vreme putovanja, kako zapaža Primo, briše pređašnja određenja pojedinca na osnovu porekla, profesije ili geografije. Privlačnost američkog narativa o putu sadržana je, između ostalog, u frazi *letting go*. Put, prema tome, poseduje moć (samo)izlečenja (Primeau 1997, 84) jer akteri, slobodni od stega svakodnevnog života, ostavljajući prošlost za sobom otkrivaju sopstvene unutrašnje resurse i potencijale. Primo kao četvrtu preovlađujuću temu književnosti puta navodi prisutnost eskapizma, parodije i eksperimentisanja koja karakterišu savremenu, postmodernu *road* književnost i predstavljaju odraz promena u ukusima i očekivanjima publike. Osnovna crta savremenih narativa o putu, prema ovom autoru, jeste gubitak nade koja je prestavljala neizostavni element ranijih dela žanra, i takve narative uglavnom karakteriše usamljenička, anksiozna atmosfera (Primeau 1997, 89).

Osnovne karakteristike *road movie* žanra

Termin *road movie* se prvi put pojavljuje da opiše grupu novih američkih nezavisnih filmova iz kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina prošlog veka koji su u najvećoj meri bili o bivanju na putu (Laderman 2007, 417). Iako su koreni žanra američki, postoji i bogata internacionalna tradicija filmova o putu.[3] Na primer, Ladermen navodi pojedine evropske filmove iz pedesetih i šezdesetih godina čiji je fokus na spiritualnom identitetu pre nego na pobuni, kriminalu ili spektaklu vožnje automobilom (Laderman 2007, 420). Na osnovnom ikonografskom i narativnom nivou, filmovi o putu su filmovi o vožnji (Laderman 2007, 14). Centralna radnja filma smeštena je u okruženje kojim se putuje automobilom ili, ređe, nekim drugim prevoznim sredstvom. Različita stajališta pored puta (moteli, dajneri, benzinske pumpe) takođe predstavljaju važna mesta zapleta filmske radnje. Klasična *road movie* ikonografija uključuje otvoreni put (u američkoj kinematografiji to podrazumeva međudržavni sistem autoputeva) i ogromna, prazna prostranstva. Žanr je tipično fokusiran na par vozač-suvozač, a veza između glavnih likova je obično romantične ili prijateljske prirode. Protagonisti ovih filmova su uglavnom prikazani kao autsajderi, pojedinci koji se odriču socijalnih konvencija dominantne kulture, lutalice koje su put učinile njihovim domom, a putovanje načinom života (Laderman 2007, 17). Ovi filmovi neretko romantizuju prirodu i nude kritiku savremene, industrijske kulture.

[3] O žanru u savremenom frankofonom filmu v. Gott and Schilt 2013.

Glavni likovi ostavljaju opresivno društvo za sobom i ponovo otkrivaju prirodu i divljinu. Junaci ovih filmova ne prelaze samo geografske već i moralne granice (Laderman 2007, 417). Prema Ladermenu, tematsku okosnicu *road movie* filmova čini posleratna pobuna omladinske kulture, budući da se film o putu kao distinktivni žanr pojavljuje u doba javljanja socijalnih protesta i alternativnih životnih stilova (Laderman 2007, 19). Pored road književnosti, na razvoj žanra filma puta značajno su uticali filmski žanrovi poput vesterna (upotreba putovanja kao narativne strukture, lutanje i migracija, mitologija Divljeg Zapada, granica između prirode i kulture) i film noara (kriminalni i odmetnički elementi). Ipak, *road movie* se od klasičnih holivudskih žanrova razlikuje doslovnim portretisanjem pobune koja proizilazi iz žanrovskog eksplicitnog modernističkog narativnog pristupa koji je direktno oblikovan kontrakulturom šezdesetih (Laderman 2007, 35). Pobuna je, prema ovom autoru, fundamentalni impuls ovih filmova. Drugim rečima, ono što pokreće većinu filmova o putu jeste shvatanje putovanja kao načina kulturne kritike (Laderman 2007, 1). Zajednička crta ovih filmova jeste tematizacija bekstva – kao takvog, „bega od klaustrofobičnog buržuaskog naučina života, od korupcije i nepravde, od netolerantne normalnosti“ (Eyerman and Löfgren 1995, 62). Kako pojedini autori zapažaju, put u ovim filmovima funkcioniše kao jedan alternativni, izolovani prostor koji time omogućava različita transformativna iskustva (Cohan and Rae Hark 1997, 5). Ladermen smatra da u filmovima o putu preovlađuju dva osnovna tipa narativa – film o putu kao potraga i film o putu kao odmetništvo, iako, kako primećuje ovaj autor, mnogi od najboljih filmova žanra kombinuju elemente narativa potrage i odmetničkog narativa (Laderman 2007, 418). Film o putu koji prikazuje potragu uključuje iskustvo otkrića, u takvim filmovima se prikazuje lutanje glavnih aktera, a sama vožnja uvek ima neki cilj, bilo da je u pitanju potraga za smislom života ili potraga za istinskom Amerikom (Laderman 2007, 20). Film *Easy Rider* (Dennis Hopper) iz 1969. godine predstavlja prototip filma puta kao potrage. Akciju odmetničkog filma o putu pokreću kriminalne radnje aktera, i takvi filmovi obično prikazuju beg glavnih junaka sa mesta zločina i njihovo skrivanje od policije. Film *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn) iz 1967. godine predstavlja tipičan primer ovog tipa narativa. Upravo su ova dva filma uspostavila žanrovske konvencije modernog filma o putu portretisanjem mobilnosti kao suštinskim elementom narativne strukture, kao i političkog komentara (Laderman 2007, 419).

Od antropologije filma ka antropologiji starosti

Žanrovski, film *Noćni brodovi* mogao bi se, istovremeno, odrediti i kao melodrama i kao tzv. *road movie*, budući da glavni junaci više od polovine radnje provode na putu, kao i da film tematski i vizuelno prati konvencije datog žanra.

Kontrastiranjem dva dela filma u kojima dominiraju različiti motivi, od kojih je svaki na drugačiji način izazovan za novoformirani par – od statičnosti, zapuštenosti i prepušenosti, potom i aktiviranja i povlačenja poteza koji glavne junake transformišu u donosioce odluka o vlastitom životu i smrti – biće moguće pristupiti antropološkoj analizi, tj. analizi filmske priče koja predstavlja „označeno“ ili narativni sadržaj kao simulacije „stvarnog sveta“ (Omon et al., 2006, 103–104). Zbog datog svojstva i težnje filmske priče da postane *univerzum,* sam termin *priča* zamenjen je terminom *dijegeza* ili *dijegetički univerzum* koji se definiše kao niz radnji i njihovih pretpostavljenih okvira (geografski, istorijski ili društveni), čemu se dodaje i osećajni i motivacioni ambijenti u kojima se radnje odvijaju (Omon et al. 2006, 104; Daković 2006, 296). Ukratko, ovako shvaćena dijegeza uzima se kao etnografija filma (Kovačević 2015, 744) koja obuhvata sastavne i povezane elemente, kao što su: produkcija, sadržaj i recepcija (Kovačević i Brujić 2014, 399; Kovačević 2015, 744; Kovačević 2018, 101). Kada je reč o konkretnom filmu i njegovoj analizi, važno je napomenuti i to da će pored onoga što je oficijelnim sinopsisom stavljeno u prvi plan, biti osvetljavani i društveni problemi o kojima film (nekada i posredno) progovara, što za analizu orijentisanu ka fenomenu starosti ima izrazit značaj.

Etnografija produkcije

Početni deo analize ima zadatak da uputi u osnovne informacije o tome kako i zbog čega je snimljen konkretan film, naročito kada se ima u vidu da se u središtu priče nalaze stari likovi koji ređe od ostalih dobijaju takvu poziciju u popularnoj kulturi (Blaikie 1999, 98). Jedna od ključnih informacija za bolje razumevanje ove *neobičnosti* jeste i ta da se radi o filmu koji je, svojevremeno, bio namenjen bioskopskoj i televizijskoj, ali i festivalskoj publici te različitim žirijima[4] koji, pak, iziskuju autorski, odnosno umetnički pristup. Ova poslednja okolnost možda i najviše može da odgovori na pitanje zbog čega je ekranizovana priča koje ne mora nužno ići u susret isplativosti preko bioskopskih biletarnica ili televizijskih rejtinga (Milosavljević 2017, 1073). Od značaja je i podatak da se radi o filmu koji je rediteljski debi – u smislu da se radi o prvom dugometražnom igranom filmu u trajanju od 101 minuta – autora Igora Mirkovića koji je, pored toga što je televizijski novinar i autor više dokumentarnih filmova, bio i čelni čovek hrvatskog Motovun film festivala[5] s kontinuiranim trajanjem od 1999. godine[6], a koji okuplja pretežno mlađu publiku i funkcioni-

[4] O čemu će biti više reči u odeljku posvećenom recepciji filma.

[5] https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/premijera-mirkovicevog-filma-nocni-brodovi-u-zagrebackom-movieplexu/

[6] Festival je u međuvremenu premešen u Gorski Kotar.

še prema sledećim načelima: „Ne želimo rasti, ne želimo prestizati i preticati. Mi želimo biti odmor za dušu umornih filmskih jahača, mjesto gdje se njihovi filmovi prikazuju u zanosnom ambijentu, pred blagonaklonom publikom, pod nebom toplih ljetnih noći“[7]. Zanimljivo je i to da je filmski scenario nastao kao ko-scenaristička saradnja reditelja filma i Elvisa Bošnjaka, hrvatskog glumca, dramskog pisca i scenariste čija je drama *Voljeni i mrtvi* pretočena u film[8]. Ukupne okolnosti, tako, jasno govore o tome da je namera bila kreiranje umetničkog filma kojem tematski iskorak – ma kako to paradoksalno zvučalo kada se ima u vidu brojčana dominacija starih u odnosu na druge društvene grupe prema dobi u regionu – upravo dozvoljava da otvori mnoga skrajnuta pitanja i probleme vezane za starost, mobilnost, seksualnost i prava na odlučivanje o različitim aspektima života, pa i smrti.[9] S druge strane, mediji koji su učestvovali u najavi ili promociji filma u prvi plan su postavljali radije činjenicu da se radilo o neobičnoj i začudnoj priči koja preokreće ustaljeni obrazac pričanja priče o prvoj mladalačkoj ljubavi u priču o poslednjoj ljubavi u starosti, čiju bi mogućnost ostvarenja trebalo, gotovo, dokazivati. Ili, rečima reditelja: *...na trenutke mi se čini da bi se ljudi manje čudili da sam snimio film o ljubavi hrčaka nego o ljubavi starijih, i upravo zato mislim da smo dobro pogodili, jer smo načeli jednu glupu predrasudu*[10]. Međutim, dati film ne načinje samo konkretnu predrasudu, nego i razloge koji je čvrsto ukotvljuju čemu će i biti posvećen analitički deo rada koji sledi.

Pre toga, važno je ukazati na još jednu produkcijsku značajku koja se tiče činjenice da je film sniman šest sedmica u (manjinskoj) koprodukciji hrvatske produkcijske kuće Studio DIM u saradnji sa HRT, Bela film iz Slovenije i Delirijum iz Beograda[11].

„Svi odlaze“ – od motiva statičnosti do motiva aktivacije kroz dijegezu filma

Oficijelna najava filma – *Sedamdesetogodišnji tinejdžeri beže od kuće. Oni ne beže od roditelja; oni beže od nezbežnog*[12] – kroz sažetu igru značenjima referiše na kulturu mladih na kojoj počiva žanr, dok nužno najavljuje i zaoku-

[7] https://motovunfilmfestival.com/o-festivalu/

[8] https://www.hnk-split.hr/o-kazalistu/ansambl/detalj/article/elvis-bosnjak

[9] O problemima tematizacije starosti u dugometražnim igranim filmovima više u: Chivers 2011; Dolan 2018.

[10] https://6yka.com/novosti/zdravo-je-ponekad-iskljuciti-mozak

[11] https://www.fcs.rs/filmovi/nocni-brodovi-manjinska-koprodukcija/

[12] Seventy-year-old teenagers running away from home. They are not running away from their parents, they are running away from the inevitable http://www.imdb.com/title/tt1930421/

pljenost problemima vezanim za starost. Samo jedan od njih može se svesti na činjenicu da društvo u kojem žive starijim pripadnicima neretko osporava prava na pojedina delovanja i aktivnosti koje su im ranije bile na raspolaganju. Ili, onako kako zaključuje Simon de Bovoar, današnje društvo staru osobu još za njenog života odbacuje u prevaziđenu prošlost (de Bovoar 1987b, 129), što se moglo konstatovani i na datom primeru. Naime, formalno pravo novoformiranog para da ode iz ustanove postalo je *bekstvo* što ukazuje i na poznati fenomen tretiranja pojedinih postupaka i radnji kao onih koje su „izvan vremena" tj. kao onih koje se prema društvenim konvencijama više ne smatraju prikladnima za stare (Laz 1998, 85–86); čemu, u skladu sa radnjom filma, valja dodati i često osporavano pravo na zasnivanje partnerskog odnosa u poznijoj dobi, najčešće, nakon braka i davno ostvarenog roditeljstva (više u: Milosavljević 2019). Na ovaj način, uvedena je u razmatranje i kategorija *vremena* koja, u datom slučaju, može biti tretirana na najmanje dva načina. Prvi podrazumeva činjenicu da se glavni junaci suočavaju s izazovima u određenom trenutku u njihovom životu koji je, više ili manje, u blizini kraja njihovog života. Drugi, pak, podrazumeva fenomen vremena bez smisla ili mrtvog vremena koje se, upravo, najčešće vezuje na starije (Božović 1997, 13–20). Ono što, međutim, u najvećoj meri oblikuje i diktira ove dve istovrsne kategorije jeste činjenica da je početak priče smešten u svejevrstan i veoma kompleksan izolat kakav je starački dom u kojem se, iz posve različitih razloga, sreću vremešna Helena i vremešni Jakov. Konkretni razlozi, uz one sredinske, bilo da se radi o domu kao društvu unutar društva ili o čitavim spletovima uticaja koje okružujuće društvo vrši na ovaj tip ustanove i njene korisnike, predstavljaju polazišne tačke analize prvog dela filma u kojem pored glavnih likova gledaoci upoznaju i dva imaginarna, ali nadasve *funkcionalna* lika. Reč je o transformabilnom liku Olgice, naratorke i korisnice doma, koja je negde *između* tj. koja je mogla postojati, kako je lik koji je tumačila objašnjavala Renata Ulmanski:

> „Ono što je lepo i provokativno u toj ulozi jeste da ona nije realna. Taj lik je neko ko je mogao postojati, a možda ga na ovom svetu i nije bilo, možda je nečija imaginacija. Ona (Olgica, koju glumim) nije potpuno stvarna, reditelj ju je tako zamislio. Ona izgovara jako lepe tekstove o ovom vremenu uopšte, o našem trenutku danas na ovom svetu, na ovoj planeti. To je ono lepo u ovoj priči, ona se bavi sudbinama koje nisu locirane nigde posebno, možda su se dogodile, možda nisu, možda su njena projekcija, njena priča" (Renata Ulmanski).[13]

Drugi lik koji je, takođe, mogao postojati (ali ne nužno) jeste i lik Griše, nekoga koga Helena opisuje kao prvu ljubav. Griša bi, međutim, mogao biti Jakov tj. njena poslednja ljubav. U toj igri mogućnosti, likovi stupaju u interakciju da

[13] https://www.blic.rs/zabava/vesti/renata-ulmanski-i-bogdan-diklic-snimaju-u-hrvatskoj/ffnljv8

bi kasnije razradili uloge koje će im pružati potrebni zaklon od (samo)evaluacije akcija u koje stupaju. Kako bi analiza takvih postupanja i akcija bila moguća, potrebno je najpre uputiti u početne uslove u kojima se par sreće, a na koje su uticali različiti činioci sociokulturnog života. U najkraćem, cilj je uputiti, najpre, u domski kontekst u kojem se odvija specifično vreme u specifičnom prostoru iz kojeg glavni likovi beže menjajući statičnost i prepuštenost za obrasce ranijeg stila života kojem je mobilnost bila imanentna, pri čemu mobilnost ne podrazumeva samo mogućnost prevazilaženja rastojanja, nego je i jedna od visoko cenjenih vrednosti u modernim društvima (Mollenkopf and Walker 2007, 239). Na ovaj način, izdvojeno je nekoliko važnih tema za kontrastiranje, kao što su: prepuštanje nasuprot aktivaciji, ili pak statičnost kontra mobilnosti; pri čemu činjenica da se radi o domskom domenu u kojem se odvijaju promene ima suštinski značaj.

Uvodna napomena koja se tiče domova za stara lica tj. gerontoloških centara koji su tokom sedamsedetih godina planski zidani u nekadašnjoj SFRJ, nakon što je trend zidanja domova za veliki broj korisnika tokom šezdesetih godina preuzeo primat nad malim domovima u većem delu zapadnih društava (Willcocks, Peace and Kellaher 2005, 62), pruža mogućnost gledaocima u tzv. regionu da prepoznaju i fizički prostor u kojem i decenijama kasnije borave stari, ali i način na koji „troše“ vreme u njemu. Na to ih podseća istovetnost građevine koju gledamo kao zagrebački dom; ali i njegov inventar koji bez problema prepoznajemo u Subotici, Novom Sadu ili nekom trećem mestu; te korišćenje prostora koje se odvija po ranije ustrojenom planu namenske gradnje. Uz to, domove za stara lica mogli bismo odrediti i kao *totalne institucije* prema Gofmanovoj definiciji (2018) ka kojoj poseže i gerontološka literatura (Willcocks, Peace and Kellaher 2005) ili, pak, malobrojna antropološka kada je o domaćoj produkciji reč (Milosavljević 2019):

> Svaka institucija zarobi nešto od vremena i interesovanja svojih članova i pruža im nešto nalik celom jednom svetu; ukratko svaka institucija ima tendenciju da bude sveobuhvatna... Njihov sveobuhvatni i totalni karakter simbolizuje barijera koja ne dozvoljava napuštanje i koja je često ugrađena u određeno fizičko postojanje... Ovakve ustanove ja nazivam *totalnim institucijama...* (Gofman 2011, 18)

Gofman totalne institucije deli u pet grupa, pri čemu prva grupa pripada institucijama kojima je stavljeno u zadatak da brinu o nemoćnima i bezopasnima, kao što su: slepi, siročad, stari i siromašni (o drugim grupama,više u: Gofman 2011, 18–19). Potcrtana nemoć jeste ono što i glavne likove dovodi u dom što, ujedno, predstavlja i tipičan prikaz uzroka pada kvaliteta života u starosti. Dok Helena pravo na život u vlastitom domu, donekle svojevoljno, gubi činjenicom da više nema gde da živi nakon što je prodala stan da bi njen sin otpočeo posao

u inostranstvu, dotle Jakov svoj pustolovni stil života menja usled narušenog zdravstvenog stanja. Ova dva problema, socioekonomski i zdravstveni, koji su u životu starijih pripadnika društva često i kombinovani, zapravo su nužni filteri za promatranje i analizu ostvarenih odnosa. Dok njen problem ostaje u domenu izgubljene porodice, najpre gubitkom muža, potom i izgubljenom iluzijom u ostvarenje kroz ulogu majke (gledamo je kako neprestano proverava mobilni telefon na koji joj se sin ne javlja ili dok prima njemu poslato pismo nazad); dotle Jakov postaje suočen sa činjenicom da je njegova budućnost kratkoročna, a smrt izvesna. Međutim, kao jedno od ključnih pitanja nameće se ono koje se tiče činjenice da im napuštanje doma nije „dozvoljeno" tj. zbog čega je odlazak iz doma podrazumevao beg?

U formalnom smislu, odlazak iz doma za korisnike nije zabranjen. Ograničenje koje se pred likove postavlja predstavlja, zapravo, nemogućnost da funkcionišu u svetu koji je izvan fizičkog prostora u koji ulaze svako iz svojih razloga, onako kako to čine i njihovi stvarni pandani „kada ne mogu više fizički i ekonomski da budu sami sebi dovoljni" (de Bovoar 1987a, 301). Ilustracija ovih razloga se u filmu može pronaći na više mesta i biva potcrtana već prvim susretom glavnih junaka u liftu koji odiše Heleninom apatičnošću i zapuštenošću i Jakovljevom unutrašnjom burom koju proživljava u stanju prisilne statičnosti u invalidskim kolicima. Helenina „zarobljenost" u ustanovi u koju dolazi kao funkcionalna osoba bez sredstava za život mogla bi se, međutim, i preokrenuti u „zarobljenost" u ustanovi nižeg ranga od doma u kojem deli sobu sa dezorijantisanom cimerkom Tonkom (Marija Geml)[14]. Jakovljeva prinuda boravka u prostoru ka kojem društvo šalje sve one o kojima nema ko da brine posledica je bolesti, ali i fizičke povrede zbog koje u uvodnim scenama nosi kragnu, ima gips na nozi i iskušava sve probleme kretanja u invalidskim kolicima, čak i u domu koji je namenski građen za starije. Njegovo zapinjanje o prepreke koje mu se nalaze na putu skreće, tako, pažnju na probleme koji se šire vezuju za ljude sa telesnim ograničenjima, zbog čega u proteklim decenijama postoje napori da se prepreke, s manjem ili većim uspehom, uklone u urbanim prostorima (više u: Kerbler 2014). Jakovljeva početna stešnjenost na sedištu između dva točka dovedena je u vezu i sa različitim prikazima organizovanog domskog života koji ima za cilj fizičku aktivaciju korisnika i, možda još više, utrošak vremena onih koji se u njemu nalaze. Kada se radi o prvom, gledamo korisnice kako se polako kreću dok izvode koreografiju u trpezariji; ili pak starce koji sede na stolicama i rade vežbe za gornji deo tela u sali; ili šetače po parku koji glavnom junaku deluju kao da se igraju; sve do prizora iz TV sale gde se ili odvijaju sukobi oko izbora onoga što će se gledati na jedinom televizoru ili se vreme provodi u či-

[14] Upravo zbog toga što ni za njega nema sredstava, zbog čega čeka komisiju koja će o tome odlučiti.

tanju i slušanju muzike. I odlazak u frizerski salon u okviru doma ili na zabavu ima istu funkciju prekraćivanja vremena koje postaje još problematičnije ukoliko ne postoje osmišljeni načini njegovog utroška, bilo da postoji zdravstvena okolnost koja to sprečava ili da se radi o finansijskoj nedostupnosti spoljašnjeg sveta korisnicima koji iz doma mogu da izlaze. Kada se ova dva problema porede, kako je to često u gerontološkoj literaturi koja se bavi kvalitetom života u starosti, na temelju empirijskh istraživanja, onda je značajno reći i to da se kao teži problemi podnose oni koji su vezani za probleme mobilnosti i nemanja aktivnosti u spoljnom svetu od onih koji su vezani za zdravlje i prihode (Wahl et al. 2007, 118). Dok glavni likovi predstavljaju primer opterećenja jednim ili drugim problemom, dotle je pravilno tvrditi da znatan broj korisnika domova za stara lica, zapravo, biva dvostruko onesposobljen i da se kreće i da vreme provodi na, za njh, zadovoljavajuć način. Zato:

> Ovaj osećaj mrtvog i usporenog vremena verovatno objašnjava kako se zapravo najviše vrednuje ono što možemo nazvati aktivnosti izmeštanja, dakle dobrovoljne, ne previše ozbiljne aktivnosti koje su dovoljno okupirajuće i uzbudljive da izmeste učesnika... Ako se za obične aktivnosti u institucijama kaže da muče vreme, ovakve aktivnosti ga milosrdno ubijaju. (Gofman 2011, 71)

Ono što u domskim okolnostima dolazi dalje na red kao novi problem jeste činjenica da se stariji teže adaptraju na promenjene uslove života, naročito kada promena podrazumeva i mesto stanovanja i kompletno okruženje iz kojeg se sve što pripada domenu privatnog potiskuje do krajnjih granica (više u: Milosavljević 2019), najčešće do vrata kupatila. Upravo iza njih Jakov će spaliti slike iz mladosti jer jedino tamo može pobeći od cimera, generala dijabetičara, takođe u invalidskm kolicima (Pero Kvrgić), koji će mu na sve načine otežati kratki boravak u domu, a na koji glavni lik nije ni bio voljan da se navikava i iz kojeg je, čim je stao na noge, imao nameru da ode na more.

Helena, međutim, ne odudara od domskog ambijenta. Ona je, čak, *dobro* uklopljena: zagasitim bojama džempera i prsluka; izrastkom na kosi pričvršćenom šnalom; otupelim izrazom lica i tragovima životnosti samo u slučajevima kada joj zvoni telefon dok očekuje sinovljev poziv koji neće primiti do kraja filma. Poticaj da se pokrene pružiće joj upravo susret sa Jakovom u kojem će „prepoznati“ Grišu – prvu ljubav koja može biti i poslednja. Njena transformacija započinje vraćanjem frizure iz mladosi koju nije mogla da plati u potpunosti. Jakovljeva transformacija iz turobne i nekomunikativne osobe, međutim, vezana je najpre za oporavak od povreda s kojima je došao u dom koju je moguće pratiti od kolica, preko prelaska na pomagala za hodanje do nesmetanog hodanja. Potpuno drugačiji utisak ostaviće na gledaoce kada se budu šetali parkom doma – on sada i bez štapa, ona podmlađena osveženom bojom kose i urednom

frizurom. Ono što Helenu i Jakova, međutim, vuče dalje u buduće vreme jeste nada da se od „neizbežnog“ može pobeći.

Potreba da se odluka o begu ubrza nastupa kada Jakov zaluta u stacionar u kojem vidi bolesnog muškarca, koji je skinuo pidžamu i izvukao infuziju, kako leži na krvavom krevetu. Spoznaja da i takvo mesto postoji, te da ga u njemu čeka krevet, motiviše ga da brže i aktivnije deluje. Vesela suprotnost ovoj turobnoj izvesnosti odvija se u sali za ples, u kojoj je zabava koja se za korisnike organizuje jednom mesečno. U ulozi pevača je Stjepan Džimi Stanić koji pesmom *Brod moj plovi kroz noć* mami na podijum ženske parove i nešto mešovitih među kojima će biti i Helena i Jakov. Njena potreba da se predstave domskoj javnosti bila je iznuđena neprijatnostima koje su dolazile od ogovaranja ili glasnih pokuda zbog veze koja se ispostavlja i kao značajan začin u svakodnevici ostalih korisnika (o ogovaranju tj. njegovim negativnim ali i pozitivnim aspektima više u: Milosavljević 2020; Stanić 2009). Na ovom mestu, stoga, važno je naglasiti da postoje najmanje dve važne prepreke zbog koje stari ljudi, manje ili više dobrovoljno, odustaju od ulaska u vezu, pa i od vlastite seksualnosti. Prva podrazumeva nesposobnost da se prihvate telesne promene koje umanjuju lepotu. Druga i, za ovo istraživanje, važnija jeste „pritisak javnog mnenja“:

> Stara osoba se priklanja utvrđenom idealu koji joj je predložen. Ona strahuje od toga da ne izazove sablazan ili jednostavno da ne ispadne smešna. Postaje rob rekla-kazala. Pounutrava pravila pristojnosti i nevinosti koja je nametnulo društvo. Čak se stidi i samih svojih želja, osporava ih: odbija da u svojim vlastitim očima bude pohotan starac, bestidna starca. (de Bovoar 1987a, 55)

Najzad, i Tonkino umiranje u sobi u kojoj je par prvi put ležao u krevetu, bez prava na intimu, i prespavao mogućnost da joj možda pomogne, dodatno ubrzava njihov odlazak za koji Helena konstatute: *Svi odlaze. Moja sestra. Dve moje najbolje prijateljice...* Na ovaj način, odlazak kao bekstvo postaje jedini osnov za zadovoljenje prava koja su im do ulaska u starost i posledičnog dolaska u dom, bila opredeljena.

Na put bez povratne karte, u avanturu puta i ljubavi kreću noću, preko balkona. Od tog momenta, njihovo putovanje biće potpomognuto intervencijom pomagača na koje će se oslanjati kao na štap, ne toliko zbog toga što je društvo benevolentno prema starima, nego pre kao izraz činjenice da su im pomagači kao simbolične štake neophodni. I dok odlaze u noć, njihov prvi (bajkoviti[15]) pomagač Olgica, opraštajući se i od života i od njih, izgovara: *Samo vi idite. Ja sam zvala taksi. Ne čuju me. Nitko ništo ne čuje. Vidi kako je krasna noć...*

[15] Lik Olgice je transformabilan. Naime, u prvom delu filma javlja se kao žiteljka doma, dok je u drugom delu gledamo kroz Jakovljeve umiruće oči.

"Nema natrag, nema rikverc" – elementi road movie žanra kroz dijegezu filma

Na narativnom nivou, dalje, film kombinuje elemente i odmetničkog narativa filma o putu i narativa filma o putu kao potrage. Naime, stari kao junaci filmova o putu neretko su portretisani kao osobe koje su nezadovoljne sopstvenim životom i koje se zbog toga pobunjeno opiru društvenim normama i stereotipima (Gravagne 2021, 245). Helena i Jakov nisu samo fizički pobegli iz staračkog doma, njihova *road* avanutura pokrenuta je, na metaforičnom nivou, begom od bolesti (i samim tim smrti) i begom od usamljenosti i okolnosti koje život u starosti nosi. Glavni junaci ovog filma, konkretnije, beže od nemogućnosti izbora sa kojim se suočavaju zbog čega bi njihovu potragu bilo moguće shvatiti i kao potragu za izgubljenim, gotovo oduzetim identitetima.

Put mora beže u neregistrovanom starom Jakovljevom automobilu na kojem piše „prodaje se". Jedna od karakteristika *road movie* filma je poseban odnos koji vozač ima sa svojim vozilom (Laderman 2002). U ovom filmu, automobil je, kao i vozač, star i oronuo. To je pokvareni automobil kojem simbolično ne radi rikverc. S tim u vezi, automobil u filmu *Noćni brodovi* nije samo sredstvo bega, već i simbolični izvor nove, fizičke snage za njegovog vozača kojeg na početku filma prijatelj dovozi u dom gurajući ga u invalidskim kolicima. Kao jasni kontrast tome, automobil na putovanju, poput magijskog sredstva, u izvesnoj meri vraća izgubljenu snagu njegovom vlasniku dok ga, istovremeno, odvozi Napred – na sam kraj ljudskog veka odakle nema Nazad.

Vizuelni aspekt filma oslanja se na klasičnu ikonografiju *road movie* žanra. Smenjuju se izrazito atmosferični kadrovi rodne i netaknute prirode, crveni automobil koji se kreće pored polja pšenice i zelenih njiva, idiličnih seoskih pejzaža i vedro, plavo nebo. *Noćni brodovi* su izrazito spor *road movie*. U tom smislu, film prati evropsku tradiciju *road movie* žanra koju karakteriše umetnički pristup i postojanje sporih, dugih kadrova nasuprot brzini i jurnjavi automobila prisutnoj u američkoj verziji žanra.

U njihovoj igri kriminalaca (koja ih, kako je u filmu prikazano, izuzetno zabavlja dajući im osećaj uzbuđenja i punog življenja), učestvovaće i drugi likovi kao, gotovo, bajkoviti pomagači bez kojih njihova avantura ne bi mogla da se odvija. Lista raznolikih pomagača i njihovih funkcija tako je jednaka onome što glavnim junacima nedostaje – od fizičke do finansijske moći.

Prvi koji će im na putu priteći u pomoć je seljak (Bogdan Diklić) u selu iz kojeg su svi otišli osim staraca; gde nema signala mobilnog telefona; iz kojeg nijedan put ne vodi napred i gde Evropska unija, kao i njen „španjolski varbac" nisu dobrodošli... On će im ponuditi poljsku kolibu da prespavaju, istovremeno im omogućavajući prvu priliku da ostvare pravo na intimu koje će iskoristiti tek do mere da se dodiruju dlanovima i da se kao deca poljube preko bombone. Proces osvajanja ranije pripadajućih sloboda time je mogao da se nastavi...

Kao što je već pomenuto, autori koji su se bavili road žanrom, kako u filmovima tako i u književnosti, ističu da putovanje predstavlja „šansu za novi početak“ (Primeau 1997; Cohan and Rae Hark 1997; Laderman 2002; Laderman 2007). Za protagoniste filma *Noćni brodovi*, Helenu i Jakova, putovanje označava konačno ostavljanje prošlosti za sobom i šansu za novi (tj. za njih završeni) život. Oni su, poput brojnih književnih i filmskih likova žanra, u njihovoj road avanturi ostavili poznato za sobom, ali ih drugačijima čini to što je njihovo otiskivanje u nepoznato zapravo povratak na staro: na život u paru, na slobodu kretanja, na odlazak u Rijeku u kojoj je Helena živela i sahranila muža pre trideset godina... Put kao simbol novog početka, tako, za njih predstavlja i potragu za prošlim vremenima koja je oličena u potrazi za izgubljenim identitetima. Helena i Jakov su u različitim delovima filma raskrstili sa sopstvenom prošlošću. Za Jakova je to trenutak nedugo nakon pristizanja u Dom, kada u kupatilu pali sopstvene fotografije. U slučaju Helene, do konačnog raskida sa prošlošću dolazi na početku njihovog putovanja kada u reku baca mobilni telefon uz opasku da je „deset kila lakša“. Ovaj čin delimičnog oslobađanja uz, i dalje prisutno, preispitivanje nakon života provedenog između jasno omeđenih granica porodičnog života, donekle je približava Jakovu. Ipak, različito smeli, u ovoj fazi puta, tako, predstavljaju celinu u tzv. zamrznutom vremenu u kojem je *još* sve moguće.

U slučaju ostalih filmova žanra, konačno odredište glavnih protagonista u odnosu na sam čin putovanja za narativ gubi na značaju, s tim da u konkretnom slučaju povratak na ranije mesto življenja ima dodatnu moć da ubedi u to da tragaju za izgubljenim. Na putu, Helena i Jakov konačno imaju priliku da budu slobodni, s tim da Jakov slobodu spremno uzima, a Helena osvaja polako. Ona je za nju prikazana kao „permanentna pretnja [njenom] identitetu i slici sam[e] sebe“ (Grelan 2007, 118). Helena sebe prekoreva zbog, u okvirima dominantne kulture, iracionalnog ponašanja i spremnosti da se upusti u avanturu. Na primer, kada strašilu u polju skida šešir uz reči: „Evo sad si ostala bez glave, kao i ja“[16]. Nenaviknuta na slobodu kakvu život na putu nosi, ona Jakovu prigovara: „Ponašamo se kao da sutra neće svanuti, k’o da nema nikog osim nas, k’o da nemamo ni dece, ni obaveze, k’o da nemamo ništa“. Kao kontrast tome, ipak, Helena zadržava i spremnost da na putu bude oslobođena što i jeste jedna od prepoznatljivih karakteristika žanra, ali je i jedna od malobrojnih prednosti u starosti. Na primer, u jednoj sceni, tokom vožnje, ona izbacuje ruku kroz prozor da bi osetila vetar i kaže: „Nikud ne moramo, niko ne zna gdje smo. Divno“.

Sam put postaje njihov novi dom jer oni drugog doma osim puta i automobila više nemaju. Pored toga što više nemaju novca i samim tim ni gde da prespavaju, oni nemaju nikoga drugog na svetu do njih samih. U jednoj od najromantični-

[16] Prisećajući se Tonke.

jih scena fima, koja predstavlja sentimentalnu reminiscenciju na prošlu mladost, njih dvoje leže na haubi automobila u polju i gledaju u pun mesec, poput tinejdžera parkiranih na *lover's lane*[17]. Čuju se cvrčci. Helena naglas razmišlja o propuštenim prilikama, o tome da je „život prošo, koga briga" i govori Jakovu da ona nema nikoga osim njega, i da ni sa kim nije bila tri noći budna. Jakov joj zatim kaže: „Pustite k vragu, pustite domove, idemo dalje". Ta rečenica veoma lepo ilustruje pretpostavljenju isceliteljsku moć puta. Jakovljevo prepuštanje svojevrsnoj energiji puta i putovanja slikovita je ilustracija *zamrzavanja* vremena dok proces kretanja, naizgled, paradoksalno traje. Proces, o kojem je reč, ne odnosi se samo na prostornu promenu nego i na njihovu odluku da promene uloge koje im društvo nameće. Jakovljev odgovor na Helenine česte izlive racionalnosti je uvek „draga, nemoj kvarit". Njegova ležernost, i njena okoštalost koja ide dotle da insistira da jedno drugom persiraju, ipak, dobro funkcionišu. Jedno drugo vuku u sate koji dolaze, oboje prihvatajući igru životne istine dok se uzajamno obmanjuju. Ona ne zna koliko je on bolestan; on ne zna da je ona svesna njegovih obmana poput one da ih čeka hotelska soba na moru. Kada se pojavi teškoća, oboje bespogovorno prihvataju pomoć koja, u većoj ili manjoj meri, ukazuje na njihovu nemoć. Tako će prodavac na pumpi odbiti njegov pasoš u zamenu za šest sendviča i petsto kuna, ali će mu bez nadoknade pokloniti tri sendviča. Vozač autobusa, koji prevozi decu na ekskurziji, prevešće ih do mora. Konobar u kafiću neće insistirati da mu plate do poslednje lipe. Priliku da noć provedu zajedno pružiće im i recepcionar u hotelu koji će odbiti njenu burmu za uzvrat. Pomenuta liminalnost bivanja na putu, ta međufaza putovanja, stanje u kojem se ne nalaze ni ovde ni tamo, otvorila je prostor za direktnije izražavanje njihovih međusobnih naklonosti, pre svega kada je Helena u pitanju. Prisećajući se kako nije bila u hotelu barem petnaest godina, najzad, dozvoljava sebi da posegne i za onim delom prošlosti u kojoj je njena seksualnost ostala potisnuta, najpre, preranim udovištvom, a onda i dodatno tabuisana sadašnjom starošću. Ipak, sloboda od društvenih normi, koja predstavlja suštinski element filma o putu, nije do kraja iskorišćena na razini prikazanog. S druge strane, na razini činjeničnog, i pored toga što kamera sa staračkog penisa u erekciji, prekrivenog donjim rubljem, brzo prelazi na jutro posle, svitanje i njih dvoje zagrljene i pokrivene u krevetu, upućuje na već naglašeno – da ono o čemu se ne govori ili ono što se ne pokazuje ne znači da i ne postoji. Seksualnost u starosti, zapravo, iako pripada prikrivenom, za nemali broj starih pripada i realnom, pa i delatnom.

[17] Lover's Lane u žargonu označava „ulicu ljubavnika ili aleju ljubavnika", to je najčešće mesto za parkiranje/parkiralište koje je istovremeno i dostupno i skriveno i na koje dolaze parovi različite dobi da bi se osamili i „upuštali u ljubavni odnos različitog seksualnog sadržaja" (Kovačević 2009, 48). Kao predstava o romantičnom mestu okupljanja tinejdžera popularizovana je u američkoj popularnoj kulturi (igranim filmovima i televizijskim serijama).

U najkraćem, njihova road avantura prati konvencije žanra na specifičan način. Ona je u filmu prikazana kao vid tihe pobune, nepristajanja na kulturne konvencije prema kojima se aktivni život završava društveno konstruisanim određenjem starosti. Njihovo suprostavljanje normama, ako uopšte privuče pažnju, mahom ne izaziva neodobravanje, ali se i ne tumači u pozitivnom ključu. Izbor da, barem za vreme trajanja putovanja, žive drugačije od očekivanog, tipično se tumači kao još jedna staračka ludost na koju upućuje tinejdžer autostoper, uplašen za vlastiti život dok ga voze bez brisača po nevremenu: „Jebe se vama, imate sto godina." I dok drugi ne mogu da razumeju vrednost tih „sto godina", ona je za njih neupitna. Helena i dalje želi svoju prvu ljubav, a Jakov svoju poslednju i pored svesti o bolesti i opipljive blizine smrti. Ona se, međutim, kao „neizbežna" nepomično postavila između njih navodeći dotadašnje saveznike na putu da prvi put povuku drugačiji potez. Saznavši istinu, Helena će u očajanju moliti policajce da ih uhapse i vrate u dom, dok će se Jakov grčevito držati do tančina razrađene vizije života na putu**.** Svestan da Helena tu viziju ne može da podrži, pokušaće da pobegne još ovaj put iako je „zamrznuto" vreme, u kojem je na putu sve moguće, za njih zauvek iscurelo. Njegova vizija „života na putu" se može shvatiti i kao vizija preostalog života u vremenskom vakuumu. Upravo zato, ostvarivanje ljubavi pred kraj života i jedino i poslednje putovanje sa Helenom, način su njegove borbe protiv „onesposobljavajućeg efekta koji sa sobom nosi blizina smrti" (Bauman 2010, 43) i odraz su njegove težnje da se život do krajnjih granica iskoristi. Takvim izborom u trenutku spoznaje da je kraj blizu, on kao da je ukinuo život i smrt kao dve suprotnosti i spojio ih u celinu u kojoj je smrt doživljena kao „deo života a ne njegovo poricanje" (Majstorović 1979). Ipak, Baumanovu tvrdnju da je smrt „strašna zbog te karakteristike koja se razlikuje od svih drugih; karakteristike da sve druge karakteristike pretvara u karakteristike oko kojih više nema pregovora" (Bauman 2010, 41) ovaj film problematizuje na specifičan način. U skladu sa žanrovskim konvencijama, smrt je kraj putovanja, kraj filma ali i podsećanje da je ona jedino ishodište starosti.

Smrt kao kraj starosti i filma, vratiće na platno i lik umrle Olgice. Jakov će je, najpre, videti među turistima kojima će poslednji put u životu svirati s uličnim muzičarima. Videće je i kada uporno bude nastavljao svoj beg, u nameri da se trajektom dokopa Italije, dok bude umirao na zadnjem sedištu automobila u koji ga je primio poslednji pomagač. Stoga se njegovo bežanje iz doma može razumeti i kao bežanje od konvencionalizovanog iščekivanja poslednjeg dana života. Opreznosti naučena Helena moraće da prihvati da za nju, ipak, postoji rikverc tj. povratak u dom gde je više ne čeka ni Tonka. Helena je ta koja se vraća u poznato okruženje iz kojeg je i krenula na put. Međutim, ona se ne vraća sasvim u onu poziciju koju je napustila kada i dom. U pretposlednjoj sceni u kojoj se pojavljuje, vidimo Helenu kako sedi na istoj onoj klupi koju je nekada delila

sa Jakovom i kako, dodirujući Jakovljevu burmu načinjenu od zatvarača boce vina, zamišljeno zuri u daljinu, licem koje izražava težinu *gubitka* tek pronađene ljubavi. Poslednja scena, međutim, govori da je Helena nešto i *dobila*. Prikazana u krupnom planu, dodirujući vrhovima prstiju Jakovu namenjenu sveću i osmehujući se i toplo i nežno, reći će da je bilo „divno tih nekoliko dana, dok je trajalo", reći će da je ipak vredelo.

Nekonvencionalna analiza recepcije filma

Recepciji filma, kao „kvantitativnoj komponenti" koja niti je jedina, niti najznačajnija za antropološku analizu (Kovačević 2018, 108), biće pristupljeno na fragmentaran način. Dati postupak nameće se iz više razloga i zahteva izvesne napomene. Najpre, cilj koji se na ovom mestu nameće, jeste potreba da se potcrtaju samo najznačajniji dometi filma. U njih svakako spadaju osvojene nagrade na festivalima, ali i bivanje u različitim selekcijama; kao i pretpostavljeni brojčani domašaj publike koji se može odrediti kao značajan. Ono što se može zaključiti jeste da je film – posvećen temi koja ne spada u red tzv. atraktivnih za široki auditorijum – zapravo imao priliku da bude predstavljen, upravo, velikom broju ljudi koji i prema dobnim odrednicama, ali i prema ličnim preferencijama spadaju u izrazito heterogenu grupu; onako kako to i stari jesu iako postoji tendecija njihovog ujednačavanja putem negativnih uverenja o starenju, predrasudnih stavova o starosti, diskriminacije i stereotipizacije starih kao homogene neproduktivne starosne društvene grupacije (Matović 2021, 233). Time značaj filma domašuje još jedan važan zadatak kakav je progovaranje o društvenim problemima koji su skrajnuti ili su, pak, obojeni svakovrsnim predrasudama, time produžavajući negativan niz koji na stare ima jednako negativne posledice.

Dalje, kada je reč o festivalskom životu filma, važno je napomenuti da se on odvijao u prvih nekoliko godina po njegovom snimanju i da je najrazličitija publika imala priliku da ga vidi, u Češkoj, Sloveniji, Bosni i Hercegovini, Francuskoj, Finskoj, Portugaliji, Australiji, SAD, Indiji[18]... Među nagradama, možda i najznačajnija, kada je tematski okvir u pitanju, jeste nagrada osvojena u Mumbaju u selekciji *Celebrating Age*. Vredne pažnje jesu i nagrade koje je Ana Karić osvojila za najbolju žensku ulogu na SEE festivalu u Parizu i na Pula film festivalu[19] što je sve ukupno dodatno preporučivalo film publici koja ga je mogla gledati i u bioskopima, ali i na televiziji. Pretpremijera filma

[18] Kako je bilo moguće saznati na fb stranici filma – https://www.facebook.com/NocniBrodovi/

[19] https://www.facebook.com/NocniBrodovi/

bila je 8. marta 2012. godine da bi već od 15. marta film postao deo redovnog bioskopskog repertoara s pokrivenošću cele Hrvatske. Zanimljivo je i to da je ostvarenje više puta bilo prikazano i na televiziji, od čega na HRT poslednji put u februaru 2023. godine. Činjenica da film ne gubi na aktuelnosti, što je bila još jedna od preporuka za ovdašnju analizu, ide u prilog tome da će se njegov život nastaviti i na različitim platformama kao što je to bio slučaj i do sada, te da bi u budućnosti i to moglo pružiti osnov i za konvencionalnu analizu recepcije filma.

Zaključak

Tumačenje značenja filma *Noćni brodovi* zasnovano je na trostepenom postupku analize etnografije filma i njegovom kritičkom sagledavanju iz perspektive antropologije starosti. Filmska priča o ljubavnoj avanturu na putu, kao poslednjoj ljubavi u starosti, poslužila je da se progovori o različitim zanemarenim pitanjima i problemima koji se najpre tiču stereotipnih stavova društva o starima. Putovanje za dvoje staraca suočenih s problemima usamljenosti i telesnog opadanja, odnosno, prolaznosti i smrti, predstavlja transformativno iskustvo kako na psihološkom, tako i na fizičkom planu. Jednom rečju, oni postaju aktivni delatnici, oni koji ostvaruju pravo da odlučuju o sopstvenom životu pa i smrti. Njihova *road* avanutura na metaforičnom nivou predstavlja beg od bolesti (a time i od smrti) i beg od usamljenosti i okolnosti i uslova života u starosti. Pored toga, njihova avantura predstavlja i vid lične pobune, nepristajanja na kulturne konvencije prema kojima se aktivni život završava društveno konstruisanim određenjem starosti. Prateći žanrovske konvencije filma o putu, automobil nije samo puko sredstvo bega, već pre svega simbolični izvor nove fizičke snage, kao i intimni prostor slobode i nesputane privatnosti. Filmska priča njihovo putovanje usmerava na potragu za izgubljenim identitetima, onime što su bili pre starosti, odnosno pređašnjim stilovima života.

Razlike koje apostrofira drugi tok analize, međutim, jesu one razlike koje starost odvajaju od prethodećih etapa života. I u jednom i u drugom slučaju u fokusu je rađanje ljubavi dok se oko nje sve gasi. Ovo zgasnuće, međutim, nije rezultat samo bioloških zakona, iako glavni junak umire na kraju filma. Ono je i deo ograničenja koja pred stare ljude postavljaju i okruženje, ali i oni sami. Prekoračenje društvenih normi, tako, je nužni uslov za avanturu – bilo da se radi o ljubavnoj ili avanturi puta. Kada se one spoje, kao u slučaju *Noćnih brodova,* postaje moguće bolje razumeti koliko je spremnosti potrebno da bi se načinio pokušaj da se zadovolje preduslovi na kojima počiva kvalitet života starih – koncept o kome je lako jedino govoriti.

Reference

Bauman, Zigmunt. 2010. *Fluidni strah*. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Blaikie, Andrew. 1999. *Ageing &Popular Culture.* Cambridge: Cambridge University Press.

Božović, Ratko. 1997. *Iskušenja slobodnog vremena.* Beograd: Čigoja štampa.

Chivers, Sally. 2011. *The silvering screen: Old age and disability in cinema*. Toronto: University of Toronto Press.

Cohan, Steven and Ina Rae Hark. 1997. "Introduction" to *The Road Movie Book*, edited by Cohan, Steven and Ina Rae Hark, 1–16. London: Routledge.

Daković, Nevena. 2006. Pojmovnik teorije filma u *Estetika filma*, Omon, Žak, Alen Bergala, Mišel Mari i Mark Verne, 291–302. Beograd: Clio.

de Bovoar, Simon. 1987a. *Starost I.* Beograd: BIGZ.

de Bovoar, Simon. 1987b. *Starost II.* Beograd: BIGZ.

Dolan, Josephine. 2018. *Contemporary Cinema and 'Old Age': Gender and the Silvering of Stardom*. London: Palgrave Macmillan.

Eyerman, Ron, and Orvar Löfgren. 1995. "Romancing the road: Road movies and images of mobility." *Theory, Culture & Society* 12(1): 53–79.

Gofman, Erving. 2011. *Azili: Eseji o društvenom položaju pacijenata bolnica za mentalno obolele i drugih utočenika.* Novi Sad: Mediterran Publishing.

Gott, Michael and Thibaut Schilt. 2013. *Open Roads, Closed Borders. The Contemporary French-Language Road Movie*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press.

Gravagne, Pamela. 2021. "Aging and the Road Movie" In *Encyclopedia of gerontology and population aging*, edited by Gu, Danan and Matthew Dupre, 244–247. Cham: Springer International Publishing.

Grelan, Hans. 2007. *Filozofija osećanja*. Beograd: Geopoetika.

Kerbler, Boštjan. 2014. „Population ageing and urban space". *ANNALES – Ser. hist. sociol*. 25: 33–48.

Komatina, Slavica. 2003. „Dominantne predstave o starosti". *Stanovništvo,* 2003(1–4): 147–169. https://doi.org/10.2298/STNV0304147K

Kovačević, Ivan i Marija Brujić. 2014. „'Ljubav na prvi pogled' – TV serije: uvod u antropološku analizu". Etnoantropološki problemi 9 (2): 395–415. https://doi.org/10.21301/eap.v9i2.7.

Kovačević, Ivan. 2009. Kuka ili sekira – epilog ljubavne scene na Lover's Lane. *Etnoantropološki problemi* 4(1): 37–61. https://doi.org/10.21301/eap.v4i1.2

Kovačević, Ivan. 2015. „Fudbal i film: Drug pretsednik – centarfor". *Etnoantropološki problemi* 10 (3): 743–763. https://doi.org/10.21301/EAP.v10i3.9

Kovačević, Ivan. 2018. „O antropologiji TV serija". *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu* 33: 97–112. Beograd: Čigoja štampa.

Laderman, David. 2002. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

Laderman, David. 2007, "Road Movies" In *Schirmer Encyclopedia of Film: Independent Film – Road movies*, edited by Barry Keith Grant, Volume 3, Schirmer Reference.

Laz, Cheryl. 1998. „ "Act Your Age". *Sociological Forum.* 13(1): 85–113.

Majstorović, Stevan. 1979. *U traganju za identitetom*. Beograd: Slovo ljubve – Prosveta.

Marković, Dejan. 2008. Američki road movie – opet na putu, *Hrvatski filmski ljetopis* 56: 44–52.

Matović, Jelica. 2021. „Izazovi kulture starenja iz rodno-generacijske perspektive – stavovi mladih prema starim osobama. *Baština,* 54: 231–249. doi: 10.5937/bastina31–29577

Milosavljevic, Ljubica, Banić Grubišić, Ana i Ajduk, Marija. 2023. „Rad nakon penzionisanja u Srbiji iz antropološke perspektive". *Stanovništvo*. https://doi.org/10.59954/stnv.519

Milosavljević, Ljubica. 2014. *Antropologija starosti – penzije: konstruisanje društvenog problema kroz penzije – od prvih penzionera do penzionih fondova.* Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, Etnološka biblioteka.

Milosavljević, Ljubica. 2017. „Dead end: antropološka analiza filma Bez stepenika". *Etnoantropološki problem.* 12 (4): 1063 –1090. https://doi.org/10.21301/eap.v12i4.4

Milosavljević, Ljubica. 2019. *Pozni parovi: antropološka analizapartnerskih veza u domovima za stara i odrasla lica*. Beograd: Univerzitet, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Centar za antropologiju nauke i obrazovanja: Dosije studio.

Omon, Žak, Alen Bergala, Mišel Mari i Mark Verne. 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clio.

Primeau, Ronald. 1997. *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*. Bowling State University Popular Press.

Stanić, Ivica. 2009. „Trač i ogovaranje. Od zabave do klevete". *Pedagoška stvarnost.* LV(1–2): 235–256.

Swidler, Ann. 1986. „ Culture in Action: Symbols and Strategies". *American Sociological Review.* 51 (2): 273–286.

Wahl, Hans-Werner, Mollenkopf, Heidrun, Oswald, Frank and Christiane Claus. 2007. "Environmental Aspects of Quality of Life in Old Age: Conceptual and Empirical Issues". In *Quality of Life in Old Age*, edited by Alan Walker and Heidrun Mollenkopf*,* 101–122. Dordrecht: Springer.

Walker, Alan & Heidrun Mollenkopf. 2007. "International and Multidisciplinary Perspectives on Quality of Life in Old Age". In *Quality of Life in Old Age*, edited by Alan Walker and Heidrun Mollenkopf*,* 3–13. Dordrecht: Springer.

Willcocks, Dianne; Peace, Sheila and Leonije Kellaher. 1987. *Private Lives in Public Places. A Research-based Critique of Residential Life in Local Authority Old People's Homes.* New York: Tavistock Publication.

Ljubica Milosavljević
Department of Ethnology and Anthropology
Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, University of Belgrade
ljmilosa@f.bg.ac.rs

Ana Banić Grubišić
Department of Ethnology and Anthropology
Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, University of Belgrade
agrubisi@f.bg.ac.rs

Vladimira Ilić
Department of Ethnology and Anthropology
Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, Belgrade
vladimira.ilic@f.bg.ac.rs

Inside and Outside the Film Genre: Old Age on the Way

This paper analyses Croatian film *Night boats* (2012), directed by Igor Mirković, from the anthropology of film and anthropology of age point of view. The film story is analyzed as the so-called diegetic universe, i.e. as an ethnography of the film, and is connected to the real experiences of the elderly. The plot of the film follows the meeting and emotional bonding of Helena and Jakov in one of Zagreb's nursing homes. Shortly after their brief acquaintance, these "seventy-year-old teenagers" begin a romance, run away from home and embark on a road adventure. In terms of genre, this film can be viewed as a *road movie* since, in addition to the fact that the main characters spend more than half of the plot on the road, the film thematically and visually follows the conventions of the aforementioned genre. Their road adventure is initiated on a metaphorical level, as an escape from illness and death, as well as an escape from loneliness and the circumstances that life in old age brings. The main characters flee from the lack of choice they are faced with which is why their journey can be interpreted as a search for lost, almost stripped identities. The journey of Helena and Jacob, two elderly individuals faced with the problems of loneliness and physical decline, represents a transformative experience for the main characters and signifies a form of quiet rebellion, a refusal to accept cultural conventions according to which active life ends with a socially constructed notion of old age. In this sense, this film story served to critically address various issues and problems concerning society's stereotypical attitudes towards the elderly.

Keywords: road movie, age, love, mobility, journey

À l'intérieur et à l'extérieur du genre cinématographique: Vieillesse sur la route

L'analyse anthropologique du film croate *Les bateaux de nuit*, en dehors de sa tâche principale qui est de clarifier les niveaux de signification du film, prévoit aussi leur analyse sous l'angle sous-disciplinaire de l'anthropologie de la vieillesse. Une telle approche est dictée par le fait que l'action du film suit la rencontre et le début de *l'aventure amoureuse* d'Hélène et de Jakov, utilisateurs d'une des maisons de retraite de Zagreb. Après une courte connaissance, ces « adolescents septagénaires », confrontés (dans une plus grande ou moindre mesure) à la fin de vie certaine, se lancent dans *l'aventure du voyage*, fuyant « l'inévitable », ce pourquoi le niveau principal de l'analyse du film sera celui concernant le genre de *road movie*. C'est de cette manière qu'a été offert un fondement de compréhension, d'abord, des différentes stratégies d'action des personnages principaux confrontés à leurs propres limitations ou bien, ou à celles que leur ont posées les autres, en commençant par la famille, l'environnement de la maison de retraite, puis la société tout entière. C'est justement cette dernière qui permet également de mettre en relation le récit filmique et les expériences réelles des personnes âgées, ce qui est l'un des objectifs principaux de l'article.

Mots clés: road movie, vieillesse, amour, mobilité, voyage

Primljeno / Received: 17.04.2024.
Prihvaćeno / Accepted for publication: 20.05.2024.