

Ljubica Milosavljević

*Institut za etnologiju i antropologiju
i Odeljenje za etnologiju antropologiju
Filozofsku fakultet, Univerzitet u Beograd*
ljmilosa@f.bg.ac.rs

Dead end: antropološka analiza filma *Bez stepenika**

Apstrakt: Antropološka analiza filma *Bez stepenika* (2015) podrazumeva osvetljavanje najvažnijih podataka vezanih za produkciju filma, zatim opis dijegeze uz pripadajuću analizu i fragmentarnu recepciju filma, kao i njegove pojedine efekte. Specifičnost datog filma, pored činjenice da pripada kategoriji televizijskog filma koji ima bogatu tradiciju snimanja u domaćim okvirima, ali i manju atraktivnost od komercijalnog, barem kada je naučna pažnja u pitanju, izvedena je i iz okolnosti orijentacije ka liku stare osobe kao glavnom junaku. Iz načina na koji je portretisana bolest penzionisanog profesora neuropsihijatrije – Alchajmerova demencija – bilo je moguće pokazati i s kojim se sve problemima susreću oni koji oboljevaju, ali i oni koji su time pogođeni. Naposljetku, suženi obim mogućnosti u *lepoj ulici*, glavnog junaka smešta u dom za stara lica, dok gledaoca neminovno suočava s pojedinim efektima filma – sa strahom od starosti ali i s dilemama i normama koje regulišu bavljenje označenim problemom u savremenom srpskom društvu.

Ključne reči: televizijski film; starost; Alchajmerova demencija; starački dom; gerontofobija

Uvod

Preispitivanje saznanja i zaključaka antropologije filma i antropologije starosti, kao već dobro zasnovanih antropoloških subdisciplina u domaćim okvirima¹,

* Članak je nastao kao rezultat rada na projektu „Antropološko proučavanje Srbije – od kulturnog nasleđa do modernog društva” (177035) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

¹ Studije iz oblasti antropologije filma, u kratkom vremenskom roku, zavredele su pažnju i prema broju autora koji joj se posvećuju ali, još važnije, i prema broju analiziranih problema i orijentacija. Videti: Naumović 2010, Žikić 2011, Antonijević 2012, Banić Grubišić 2012, Banić Grubišić 2013, Banić Grubišić 2015a, Banić Grubišić 2015b, Kovačević i Ilić 2013, Kovačević 2015, Kovačević i Ilić 2016 itd. U istom vremenskom periodu i studije iz oblasti antropologije starosti preispituju veliki broj fenomena. Vide-

poslužice kao polazište za analizu televizijskog filma² *Bez stepenika* snimljenog 2015. godine u produkciji Televizije Beograd Radio-televizije Srbija (u daljem radu RTS) koji, u najkraćem, prati nevoljni prelaz penzionisanog profesora neuropsihijatrije, obolelog od Alchajmerove bolesti, iz vlastitog u starački dom. Međutim, činjenica da se radi o televizijskom filmu, koji u istom trenutku domašuje najširu moguću publiku, zbog čega je podesan i za postavljanje društvenih pitanja (Jarvik 1988, 80), a ne o komercijalnom koji je doživio najveći broj analiza u srpskoj antropologiji³, zahteva nekoliko uvodnih napomena. Najpre, valja skrenuti pažnju na to da se ova vrsta filma proglašava i omiljenim mestom za priznavanje i pretresanje aktuelnih problema u kulturi (Schulze 1986, 35) i društvu⁴, što postaje centrom žanra⁵ filma napravljenog za televiziju (ista 1986, 35), ali time i relevantnim poljem antropološkog istraživanja. Ono što konkretnu vrstu filma dodatno preporučuje za analizu jeste i činjenica da je naročito podesan i za skretanje pažnje na određene probleme u društvu koji mogu izmicati budnoj pažnji javnosti zbog činjenice da su neki drugi problemi u žiži interesovanja, tj. u „areni“ javnih diskusija, kako se to obrazlaže konstruktivističkom paradigmom (Blumer 1971)⁶. Međutim, kako za postojanje televizijskog filma nije dovoljno samo etabliranje društvenih problema, nego i izvesna tržišna konkurentnost, on istovremeno mora biti, kako se ističe, uzbudljiv ili senzacionalan (Schultz 1986, 37). Pa, ipak:

(...) mora biti „poznat“ u isto vreme. On sebe mora razgraničiti kao „drugacijeg“, ali ne *suviše* drugacijeg. On mora da podstakne radoznalost obećanjem neobičnog ili skandaloznog, ali i da umiri svojim upućivanjem na momentalno prepoznatljivo. Film napravljen za televiziju, prema tome, zavisi u velikoj meri od reagovanja na „popularno“ – šta god da je trenutno u pretežnoj kulturnoj cirkulaciji – da bi postigao delotvornost u privlačenju i zadržavanju publike. (Schulze 1986, 37)

ti: Kovač 2010, Kovačević 2010, Milosavljević 2010a, Milosavljević 2010b, Milosavljević 2011, Milosavljević 2013a, 2013b, 2015 itd.).

² Televizijski film, snimljen za potrebe prikazivanja na televizijskoj stanici ili televizijskoj mreži, u literaturi se pominje i kao: *television movie*, *tefilm*, *telemovie*, *made-for-television film*, *direct-to-TV film*, *movie of the week*, *feature-length drama*, *single drama* ili *original movie*.

³ Videti: Trifunović 2008, Kulenović 2011, Ilić 2012, Ilić 2013, Ilić 2014, Kovačević i Ribić 2013, Kovačević i Ribić 2014, Antonijević 2017, Stajić 2017 itd.

⁴ Zbog čega se još naziva i „*issue-of-the-week*“ *movie* i „*social problem*“ *film* (Schulze 1986).

⁵ Pri čemu se „žanru pristupa kao bilo kojem drugom kulturnom artefaktu, odnosno kao nečemu što se kulturno proizvodi i koristi u okviru određenog sociokulturnog konteksta, odnosno onome što dati kontekst determiniše“ (Žikić 2010b, 20).

⁶ Čime i sam učestvuje u procesu konstruisanja određenih pojava i fenomena kao društvenih problema.

Na opisani način, televizijski film⁷ „u domašaju, razmeri i uticaju” postaje, ukratko, „najbolji medijum za saopštavanje društvenog komentara velikom broju gledalaca” (Jarvik 1988, 93). S druge strane, činjenica da film pripada popularnoj kulturi, čija „suština jeste odnos između stvaralaca i njihove publike, a svojstva tog odnosa jesu: insistiranje na komunikaciji, ne na estetici, kao na primarnoj funkciji datog stvaralaštva” (Žikić 2010a, 26), pruža, upravo, mogućnost podrazumevanja i poistovećivanja sa sadržajem za koji se pretpostavlja da korespondira s iskustvom gledalaca.

Dalje, tvrdnja da društvena pitanja na televiziji postoje zbog toga što za njih postoji tržište (Jarvik 1988, 81)⁸, potkrepljuje činjenicu da takvih filmova ima mnogo, te da su veoma popularni i profitabilni⁹ (Schultz 1986, 36). Međutim, ono što je upadljivo u domaćim razmerama jeste to da je za ovu vrstu filma ranije bilo daleko više prostora kada se ima u vidu broj snimljenih ostvarenja po godini. Ipak, njihov uticaj ni sada ne bi trebalo prenebregnuti zbog činjenice koja je već istaknuta, a to je da ovakav televizijski sadržaj ima veliku televizijsku publiku, čemu valja dodati i podatak da nju u velikoj meri čine stari gledaoci. Njihovoj brojećanoj superiornosti u gledalaštvu suprotstavljena je, međutim, brojećana inferiornost u zastupljenosti na televizijskom programu, dok i nju karakteriše izrazita stereotipnost u portretisanju, opšte uzev.

Ukoliko gledanje televizije razumemo kao: „našu najomiljeniju i, diskutabilno, najuticajnu aktivnost ‘pop kulture’” (Chayko 1993, 575), onda valja videti i kakvo je mesto likova starih u datom vidu popularne kulture. Ono što apostrofira Endrju Blejki, a što i neka ovdašnja istraživanja potvrđuju (Milosavljević 2010a, Milosavljević 2013b), jeste činjenica da u portretisanju, inače, malobrojnih likova starih „Dugovečnost, fizička i mentalna slabost, neprivačnost i seksualna nemoć preovlađuju...” i dodaje da na prvi pogled izgleda da je „žig vizualnog ejdzizma, odmah prepoznatljiv po ograničenom obimu označitelja, uhvatio korena i da ostaje prisutan u svim značajnim područjima popularne kulture” (Blaikie 1999, 98).

Prethodno potcrtana istrajnost u portretisanju starih ljudi nastavlja podjednako istrajno da čudi i same istraživače, naročito ako se ima u vidu da ljudi od šezdeset pet godina i stariji gledaju prosečno pedeset odsto više televizije nedeljno nego ostatak gledalačke publike (Cave 1991, 40, prema Blaikie 1999, 96), a da su s druge strane izloženi predstavljanju na omalovažavajući način i sa više negativnog stereotipiziranja (Donlon, Ashmal & Levy 2005, prema Levy 2009, 333), mada se neretko koriste i pozitivni stereotipi kao prečica do emocija

⁷ Ili *movie-of-the-week* kako se, takođe, naziva.

⁸ Time ni finansijski efekat, mada se on prepoznaje kao najznačajniji kod komercijalnih filmova (više u Ilić 2012, 120), nije bez značaja kod ove vrste filma.

⁹ Pri čemu zauzimaju dvadeset procenata emitovanog programa u udarnim terminima televizijske mreže u Americi (Schultz 1986, 36).

primalaca poruka koje dolaze sa televizije (više u Milosavljević 2010a). Neka istraživanja, opet, približno izjednačavaju stare i mlade kao one koji najviše gledaju televiziju, za razliku od ljudi srednje dobi (Chayko 1993, 573), delom zbog toga što su radno aktivni, dok se smatra da na znatnije gledanje televizije utiču i dodatni faktori, poput slobodnog vremena, niskih primanja ili klasnog statusa, slabog obrazovanja, emocionalnih poteškoća i nedostatka strukturisanih socijalnih interakcija, koji u različitoj meri mogu pogađati ljude različite dobi (Chayko 1993, 574).

Ovome, međutim, valja dodati i podatak da su domaći ostareli gledaoci dodatno izloženi televizijskom programu kao njima najdostupnijem mediju dok ostaje da važi da je on u najmanjoj meri orijentisan ka njima (Milosavljević 2010a, 77) zbog čega bi film odabran za analizu trebalo shvatiti kao vrstu izuzetka kada je televizijski program u pitanju, ali i kao potvrdu opšteg zadatka televizijskog filma da postavlja i pobuđuje društvena pitanja. Kada se ovome doda i činjenica da ova vrsta filma ima karakteristike kulturnog artefakta, baš kao što je to slučaj i sa komercijalnim filmovima (Jarvik 1988, 85–86), te da ga je moguće smatrati „jednim od najvažnijih oblika komunikacije sa najširoom publikom danas” (Ilić 2012, 119), onda se dodatno produbljuje utisak opravdanosti njegove analize u antropološkom ključu. Ipak, valja imati na imu i to da:

Zbog toga što preuzima funkciju posredovanja naročito teških problema u društvu, televizijski film neizostavno prima konkurentne društvene forme i ideologije u svoje polje. U pokušaju da barata „senzacionalnijim” događajima ili problemima u društvenom svetu, film napravljen za televiziju je u naročitom riziku od predstavljanja fragmentarne ili konfliktne slike pitanja kojim se bavi. (Schulze 1986, 36)

Film odabran za analizu ima i dodatnu karakteristiku da domašuje i konkretni problem ejdžizma, kao formu negativnog stereotipiziranja i diskriminacije osoba zbog njihove dobi (koji se pojačava, ali i biva izazvan u medijskom prostoru) (Fisher 1992, 280–281), ali i kao problem koji će još morati da sačeka da bi bio konstruisan i kao društveni problem, na način na koji konstruktivistička teorija definiše društvene probleme¹⁰ (Spector & Kitsuse 1973, 146), u domaćem javnom diskursu. Kao jedan od razloga za to valja istaći okolnost koja ejdžizam čini različitim od drugih oblika predrasuda i diskriminacije, poput rasizma ili seksizma, a koja podrazumeva to da ga uglavnom ne proskribuje politička korektnost (Levy 2009, 334).

Pored označenih svojstava televizijskog filma, koji se mogu ticati najstarijih gledalaca programa, valja ukazati i na još neka svojstva opštijeg karaktera.

¹⁰ Kao „aktivnosti grupa koje iznose tvrdnje o nanetoj nepravdi i zahteve upućene agencijama, organizacijama i institucijama, u vezi s određenim pretpostavljenim stanjima” (Spector & Kitsuse 1973, 146).

Pojedini teoretičari, naime, tvrdili su da televizija tj. da njoj pripadajući televizijski film ima drugačije karakteristike od filma koji je namenjen bioskopskom prikazivanju pri čemu potonji, može se izvesti zaključak, zavređuje više pažnje i naučne i svake druge javnosti. Sledeći Kerolovu sublimaciju, kao prva velika razlika javlja se teorijski stav da je film¹¹ topao medij, dok je televizija¹² hladan medij. Radi se, zapravo, o preporuci Maršala Mekluana prema kojoj je topli medij nabijen informacijama zbog čega je relativno samodovoljan dok je, s druge strane, hladni medij interaktivniji u smislu da zahteva učešće publike da bi ispunio ili dopunio određene instance (Carroll 2001, 16). Preispitujući i druge teorijske postavke, Kerol, dalje, izdvaja vizuru po kojoj za televizijsku sliku nismo „zakovani” na način na koji to jesmo u slučaju filmske slike u bioskopu i dalje približava stanovišta pojedinih teoretičara koji nastoje da datu razliku pojačaju tvrdnjom da filmska slika traži *netremično gledanje* tj. fokusiranu, nepomućenu pažnju, dok televizijska slika podrazumeva *letimičan pogled* tj. isprekidano gledanje u televizijsku sliku, pri čemu se pažnja obično, naizmenično, prenosi sa televizijskog uređaja na neko kućno zbivanje (Carroll 2001, 17), i nastavlja:

Ukratko, dakle, postoje barem ove obično pominjane suštinske razlike između televizije i filma: televizija ima osiromašenu sliku (koju karakteriše niska rezolucija i mala razmera) nasuprot informativno gustim filmskim slikama; televizijska slika je manje detaljna, dok je filmska slika složena; na televiziji govor je dominantan, dok je na filmu dominantna slika; televizija iziskuje letimično gledanje, dok film pobuđuje netremično gledanje; televizija je u sadašnjem vremenu, dok je film u prošlom vremenu; televizijska naracija je segmentirana i serijska, ali je filmska naracija neprekidana i zatvorena; i, imajući u vidu prethodnu razliku, objekat pažnje na televiziji je tok emitovanog programa, dok objekat pažnje na filmu jeste individualna, integrisana, zatvorena priča (dugometražni film koji stoji sam za sebe). (Carroll 2001, 19)

Kerol, međutim, ukazuje na mogućnost da je rasprava koja je u prvi plan stavljala razlike bila verovatno, delimično, ekonomski motivisana činjenicom da su ova dva medija bila u konkurenciji za približno istu publiku (Carroll 2001, 15). Definišući te razlike kao navodne, Kerol pruža primere¹³ koji pobijaju mnoga pretpostavljena „ekskluzivna”¹⁴ svojstva bilo televizijskog, bilo bioskopskog filma i skreće pažnju na to da izdvojene razlike nisu od značaja ni za gledaoce, niti za producente pri čemu se potonji prema televiziji odnose kao prema uspostavljenom sistemu distribucije bioskopskih filmova. Činjenica da

¹¹ Misli se na komercijalne, bioskopske filmove.

¹² Time i njoj pripadajući televizijski filmovi.

¹³ Od toga da televizijski filmovi ne moraju nužno biti i serijski, do toga da ih publika ne mora shvatiti kao one koji pripadaju sadašnjosti, baš kao što ni pažnja njihovih gledalaca ne mora biti isprekidana i ometena itd.

¹⁴ U značenju isključujuća.

televizijski filmovi i oni snimljeni za veliko platno mogu da podražavaju jedni druge, bez želje da negira svaku razliku, Kerol navodi na zaključak da granica između televizije i filma nije neprobojna, i da bi pretpostavka o protoku vremena i napredovanju tehnologije za posledicu imali nastavak naginjanja jednih prema drugima (Carroll 2001, 27) i, sledstveno, predlaže da se istorija ova dva medija razume kao jedinstveni proces, kao evolucija *pokretnih slika*, kao način komunikacije i izražavanja koji može biti implementiran: kinematografski, videografski, digitalno ili na načine koje bi, kako dodaje, tek trebalo da osmislimo (Carroll 2001, 16).

Ostajući na liniji sličnosti, nasuprot nategnuto nepomirljivim razlikama, ovaj rad nastoji da u opseg antropološkog istraživanja uvede upravo televizijski film kao deo jedinstvenog filmskog korpusa pripadajućeg domenu popularne kulture koja „predstavlja refleksiju vremena u kojem nastaje, odnosno refleksiju želja i vrednosnih kodeksa publike, važećih u vremenu u kojem proizvod tj. film nastaje i prikazuje se...” (Ilić 2012, 130); ali i kao artefakt kulture koji direktno uključuje mnogobrojnu publiku u „društvenu dramu” (Jarvik 1988, 82), dok će svako specifično svojstvo poslužiti boljem razumevanju procesa odabranih za analizu, a ne produbljivanju jaza između dva medija.

Dalje, već je pomenuta duga, a u predašnjem periodu, i bogata tradicija snimanja televizijskih filmova na ovim prostorima koju, međutim, sada valja apostrofirati kao još jedan od razloga zbog kojeg bi bilo od naučne koristi približiti i ovu kategoriju filmova antropološkoj i drugoj zainteresovanoj javnosti. Okolnosti koje su pratile razvoj date produkcije neretko i u nemaloj meri mogu biti shvaćene kao izraz ukupnih društvenih kretanja u proteklih šest decenija što bi, izvesno je, zahtevalo obimno i odvojeno istraživanje. Ipak, činjenica da postoje naponi da se nekada živa praksa¹⁵ snimanja televizijskih filmova očuva u meri u kojoj je to moguće, te da jedan od tih napora u „centar” TV ekrana postavlja upravo starog čoveka, uz to obolelog od Alchajmerove bolesti, dovoljni su razlozi da se u ovom prilogu načini pokušaj integracije dve označene antropološke poddiscipline i da se odgovori na nekoliko ključnih pitanja, od kojih je prvo: kako i zašto je, uopšte, snimljen film koji temom potcrtava najveće problema s kojima se potencijalno suočava starija populacija dok, uz to, ostavlja i veoma jak utisak da gerontofobija obuzima i one pred kojima je starost¹⁶, ali i one koji iz nje nemaju kud¹⁷ osim u neku od bolesti gubljenja vlastitog identiteta kao što je slučaj s Alchajmerovom bolešću? Ovaj nevoljni *beg* starog čoveka, tako, čini neobičnim tuđinom i za sebe i za druge, dok je potencijalni problem smešten u svakog od nas; čime se, sledstveno, svako mesto pretvara u opasno mesto¹⁸

¹⁵ Živa i zbog toga jer je postojala samo u okvirima bez konkurencije privatnih televizija.

¹⁶ Poput ostalih likova u filmu, kao što će biti pokazano, ali i onih koji film gledaju.

¹⁷ Kao što je slučaj sa glavnim likom, ali i ostarelom publikom.

¹⁸ Opasno i po njega i po druge.

a svaka namera u sumnjivu, prebojenu zastrašujućom dijagnozom progresivne i neizlečive bolesti. Stoga bi naredno pitanje na koje će ovaj rad nastojati da odgovori, u najkraćem, moglo da glasi: o kome je sve ovaj film tj. o čemu i o kome sve saznajemo dok pratimo priču o poznim danima Slaviše Petronijevića (Vlastimir Đuza Stojiljković), penzionisanog profesora obolelog od bolesti kojoj je posvetio naučni vek? I najzad, zbog činjenice da je sve efekte datog narativa tj. scenarija¹⁹ pretočenog u filmske slike teško, gotovo nemoguće, pa i nesvrishodno pratiti kod televizijske publike čiju karakteristiku izrazite nehomogenosti (u obrazovnom, rodnom, dobnom, statusnom i svakom drugom domenu) vredi pomenuti kao definišuću, kao finalno pitanje biće postavljeno ono koje će se odnositi na to kakav je televizijski i, pre svega, festivalski život imalo ovo ostvarenje?

Odgovaraje na ova tri ključna pitanja, uz analizu svih relevantnih pojedinosti koje će poslužiti davanju krajnjih zaključaka, predstavljaće analizu u tri faze, već etablirane u domaćoj antropologiji filma a koja podrazumeva analizu produkcije, dijegeze ili dijegetičkog univerzuma i recepcije (Kovačević 2015a) u obimu koji je primeren studiji ove vrste i shodno skromnoj dvogodišnjoj distanci od premijere filma, što će u najvećoj meri uticati na analizu recepcije definisane na predloženi način, kao i na osvetljavanje samo pojedinih efekata.

Analiza produkcijskih okolnosti

Analiza odabranog filma slediće smernice koje za analizu preporučuju etnografiju filma čiji su sastavni delovi: produkcija, film i recepcija (Kovačević 2015a, 744). Analiza produkcije filma, sledstveno, podrazumevaće analizu onih faktora koji bi trebalo da doprinesu odgovaranju na pitanje kako je i zašto ovaj film snimljen, pri čemu umetničke namere kreatora, već prema antropološkoj orijentaciji (više u Žikić 2010a, 22), neće biti u fokusu ovog rada.

Ono čemu će ovaj deo rada biti posvećen jeste osvetljavanje podataka koji se odnose na „proizvođača” filma i najzaslužnije pojedince, kao i na druge činjenice koje mogu da doprinesu rasvetljavanju okolnosti u kojem je delo nastalo. Međutim, kao što i Kovačević naglašava, „svi ti podaci nemaju jednaku važnost u analizi konkretnog filma, ali u pojedinim slučajevima neki od tih podataka može imati važno značenje u toku analize značenja filma” (Kovačević 2015a, 744). U konkretnom slučaju, među najznačajnije okolnosti izdvojene su one koje upućuju na to da je scenario pretočen u film kao deo²⁰ nagrade za osvojeno drugo mesto na anonimnom konkursu koji je raspisala Televizija Beograd 2007. godine, povodom

¹⁹ „Pod *scenarijem* mogli bismo pojmiti opis priče kao pripovednog iskaza” (Omon 2006, 105).

²⁰ Drugi deo bio je novčani.

pedeset godina televizijske drame koju je RTS obeležila 2008. godine²¹. Zbog toga će metaetnografija tj. svi metapodaci koji se odnose na produkciju filma i one koji su učestvovali u toj produkciji, prema Kovačeviću, podrazumevati analizu okolnosti pod kojima je scenario ekranizovan sedam godina kasnije.

Označene okolnosti biće analizirane putem narativa dobijenog u intervjuu s jednim od najznačajnijih aktera u produkciji, s rediteljem i koscenaristom Markom Novakovićem, koji je istovremeno i odgovorni urednik Redakcije dramskog i domaćeg serijskog programa RTS. Potonja okolnost upravo je bila ključna za odluku da se jedan od najzaslužnijih kreatora filma nađe u poziciji informanta. I mada bi ta odluka mogla biti shvaćena kao prekoračenje ustaljenog pravila koje podrazumeva isključivanje perspektive kreatora iz antropološke analize filma, te da se delo posmatra kao samodovoljno tj. kao artefakt kulture (pri čemu su sva dodatna autorska objašnjenja bez značaja zbog ideje da delo nastavlja da komunicira sa gledalaštvom bez posredovanja), ona to, svakako, nije. Dobijena građa, kao što je obrazloženo, biće korišćena isključivo zarad boljeg razumevanja pitanja vezanih za nastanak i, donekle, recepciju filma dok će analiza samog dela biti u svakom smislu odvojena.

Kao jedno od prvih pitanja nametnulo se ono koje se odnosi na višegodišnji period između osvajanja nagrade za scenario na konkursu i krajnje realizacije tj. snimanja filma. Tako, prva navedena okolnost predstavlja samo prvi od uslova koji je prethodio sledećem, možda, i najvažnijem. Drugonagrađeni scenario, naime, biva ekranizovan tek nakon što ga je reditelj i urednik odabrao za snimanje²². Razlog zbog kojeg su nagrađeni scenariji s tzv. socijalnom tematikom, reditelj vidi u samom izboru žirija budući da konkursom nije postojalo nikakvo tematsko usmerenje, te da ni jedan član nije bio iz RTS-a²³. Zanimljivo je da za oba nagrađena scenarija koscenaristi nisu bili, zapravo, scenaristi. Za prvonaagrađeni, koscenarista je bio glumac, dok je za drugonagrađeni scenario napisao pravnik RTS Zoran O. Đikić.

Tako, nakon dvostrukog filtera, najpre žirija a onda i odabira reditelja, scenario za film *Bez stepenika*, pre snimanja, prolazi kroz još jednu okolnost koja mu omogućava da najzad bude ekranizovan. Radilo se, naime, o rediteljskom zahtevu da se scenario proširi novim likovima, time i okolnostima. Reditelj je sugerisao dopisivanje likova, poput lika ostarele glumice u staračkom domu

²¹ <http://mondo.rs/a51995/Zabava/TV/Konkurs-RTS-a-za-televizijska-dela.html>
Konkurs RTS-a za televizijska dela (dostupno 30. 7. 2017)

²² Prvonagrađeni scenario na konkursu, prema kojem je snimljen film *Neko me ipak čeka*, koji obrađuje temu abortusa, rediteljski potpisuje, takođe, Novaković, ali i kao koscenarista (tada u statusu honorarnog saradnika) zajedno sa Duškom Premovićem.

²³ Neki od članova žirija bili su: Muharem Pervić, Siniša Kovačević, Gordana Mihić... Žiri je bio isti i za film i za serije, s tim da je na konkurs za film stiglo 434 scenarija, dok je za serije pristiglo više od 280 pri čemu nijedan nije realizovan.

(Renata Ulmanski), lika upravnice u istom domu (Aleksandra Nikolić), lika prijatelja profesora Petronijevića tj. njegovog bivšeg asistenta (Miodrag Krstović), lika Dragane – unuke koja upotpunjuje generacijski niz (Ana Čohadžić), pa i lik klovna koji ima vlastitu simboliku a kojeg tumači koscenarista Zoran O. Đikić; kao i proširivanje već postojećih likova i situacija što je bio slučaj s likovima dva mladića (Marko Janketić i Ivan Đorđević) koji drže kiosk ispred zgrade u kojoj živi porodica Petronijević a koji su u originalnoj verziji imali samo jednu scenu kada vraćaju glavnog junaka kući po kiši nakon što se izgubio. Tim intervencijama, s ciljem da se dobije „presek generacija” (M. N.) od unuke do najstarijeg Petronijevića, scenario pruža mogućnost analize i ostatka potcrtanih problema u širem društvenom kontekstu. Na ovom mestu biće od značaja sagledati glavni tematski tok kroz prizmu snimanja televizijskih filmova.

Kada se ovom zadatku pristupi na označeni način tj. kroz samu temu, za čiji je odabir pre svih zaslužan scenarista Zoran O. Đikić, onda je važno istaći ono što i sam sagovornik stavlja u prvi plan a to je da ovakvih filmova, i u svetskoj industriji, nema u velikom broju, te da televizija jeste pomogla da se jedna ovakva tema obradi. Pored filma *Still Alice*²⁴ iz 2014. godine, koji ima sličnosti s filmom *Bez stepenika* upravo u tome što u centar zbivanja dovodi univerzitetsku profesorku lingvistike (Julianne Moore) suočenu s progresivnim napredovanjem Alchajmerove demencije, iako u srednjoj dobi²⁵, i još nekoliko drugih, sagovornik potvrđuje činjenicu da takvih filmova ima malo, te da su specifični po tome što se bave tematikom koja je „teška, koja nosi svoju emociju ali nije komercijalna” (M. N.). Okrilje televizije, tako, postaje značajno iz više razloga. Prvi razlog zbog kojeg će biti značajno pozabaviti se samom televizijom jeste oslanjanje na već pomenutu tradiciju snimanja televizijskih filmova kod nas. Drugi razlog podrazumeva lakše zatvaranje finansijske konstrukcije za snimanje filmova u okviru televizije bez koje ne bi bilo makar i skromnog nastavka nekada bogate tradicije. Treći razlog, i pored navedenih nepovoljnih trendova, podrazumeva, ipak, veoma povoljne okolnosti kada je broj gledalaca takvih filmova u pitanju, prevashodno na malom ekranu a onda i na onom najvećem, na kojem je film gledala festivalska publika²⁶.

Zarad približavanja prvog označenog razloga zbog kojeg je važno razumevanje televizije kao produkcijskog okrilja, valja uputiti u podatke dobijene od sagovornika iz kojih je moguće sagledati praksu snimanja televizijskih filmova nekada i sada. Ako se uzme u obzir da se danas snimi jedan ili dva televizijska filma godišnje, te da to predstavlja uspeh, onda bi trebalo istaći i to da se radi o „žanru koji se smatra luksuzom najvećih svetskih televizija” (M. N.). Stoga bi

²⁴ <http://www.imdb.com/title/tt3316960/>

²⁵ Priča je građena na jednoj od pretpostavki koje se vezuju za Alchajmerovu demenciju, a koja se može sažeti u stavu da – „što imaš više mozga, to imaš više da izgubiš” (Breteler 2001, 378).

²⁶ Treći razlog biće analiziran u završnom delu rada.

cifre trebalo razumeti baš u tom ključu, ali i u ključu označene domaće tradicije na koju se snimanje ovakvih filmova oslanja:

Mi u tom žanru imamo jako lepu tradiciju ukorenjenu u šest decenija naše kuće koja će se navršiti naredne godine. Do sada je snimljeno sigurno pet stotina pojedinačnih naslova smeštenih u različite kategorije, što u proseku sada iznosi manje od deset godišnje, ali nekada ih je bilo i preko petnaest samo iz studija Televizije Beograd. Ne smemo zaboraviti da smo tada živeli u zemlji koja je imala 24 miliona stanovnika i da su postojali drugi studiji koji su isto svojim produkcijom mogućnostima dopunjavali taj broj koji je iznosio na desetine filmova u jednoj kalendarskoj godini. (M. N.)

Preko pitanja tradicije snimanja filmova, otvara se i pitanje programirane uloge televizije, u ovom slučaju Televizije Beograd RTS, pri čemu sagovornik zagovara stav da ona ne sme biti samo informativna i zabavna, te da za razliku od filma koji ima mnoge žanrove – komediju, tragediju, triler, vestern, SF, horor, dramu, televizija ima samo dva žanra – direktan prenos i sve ostalo. Međutim, zbog činjenice da je „televizija medij koji ukida metaforu i pokušava da se svede na informaciju i zabavu, o televiziji je moguće govoriti kao o mediju trenutnih vrednosti” (M. N.), čime se još jednom pojačava veza između trenutno aktuelnog i popularnog i same televizije koja učestvuje u daljoj popularizaciji onoga čemu društvo priznaje označena svojstva. Kao kontrast toj činjenici, ipak, izdvojen je i imperativ proizvodnje programa „trajnih vrednosti” na čijoj liniji nastoji da bude i televizijski film. Međutim, pored apostrofiranog zadatka, tržišnim diktatom, televizijskom filmu nametnut je zahtev koji je, takođe, lakše ispuniti kada kompletna produkcija pripada televiziji. Reč je, naime, o rejtingima koji se očekuju i od programa tzv. trajne vrednosti, o čemu će naknadno biti više reči, dok se na ovom mestu izdvaja potreba osvetljavanja finansijske konstrukcije čije je „zatvaranje”, takođe, daleko izvesnije unutar televizije. Ova vrsta *snage*, u najkraćem, pudupire kreatora programa i finansijskom snagom. Da bi se to i obrazložilo, biće dovoljno uputiti na reči reditelja koje, sumirano, svedoče o tome da je nekadašnji proces snimanja na filmskoj traci zamenjen digitalnom tehnologijom koja pruža i brže i jevtinije snimanje. S druge strane, principi rada na tzv. igranom i televizijskom filmu su se do te mere približili da ih je moguće izjednačiti, ili kako to sagovornik kaže: „suština je da jezik filma i da jezik televizije, kada je igrani program u pitanju, počinju da govore istim jezikom. Ta dva jezika počinju da bivaju maltene jedan” (M. N). Ove značajke, približavanje u samom postupku kao i tehnološki pomaci, za rezultat su imale da televizijski filmovi budu konkurentni na filmskim festivalima iako je činjenica da su budžeti za televizijski film manji i da ih prati stalna tendencija smanjivanja danas i ovde²⁷. U takvim okolnostima, valja razumeti i to kako sa finansijske tačke gledišta izgleda snimanje filma:

²⁷ Izuzetak čini ekranizovanje tzv. epohe.

Ono što televizija poseduje, a producent filma mora da plaća sa strane, jeste tehnika – osim ako producent već nije vlasnik svoje tehnike. Pa opet, tu su neki tzv. sekundarni troškovi. Oni se obračunavaju kroz tarifnik onoga koliko bi koštala kamera kada bismo je dali na snimanje. To što je nama olakšavajuća okolnost u televiziji jeste da mi, definitivno, za vlastite projekte imamo dampovaniju cenu, ali je moramo prikazati. Ona nije nula, jer je u tu kameru uloženo, mada je cena svakako mnogo manja nego za nekoga ko iznajmljuje istu tu kameru (M. N.).

Još jedna od realnosti domećeg filma, koju apostrofira i sagovornik, jeste i ono što bi bilo moguće okarakterisati kao tzv. pogled na blagajnu. Istaknuta činjenica upućuje na to da danas malo koji domaći film ima dvadeset hiljada gledalaca. Izuzeci među komercijalnim filmovima, naravno, postoje. Preimućstvo televizijskog prikazivanja, stoga, ne sme biti prenebregnuto iz najmanje dva razloga. Jedan ide u prilog tome da emitovanjem samo jednog bloka reklama²⁸ biva vraćen deo uložених sredstava u snimanje filma, dok se jednom reprizom taj novac u potpunosti može vratiti. Na taj način, ono što trajno ostaje za naredna prikazivanja na televiziji jeste sam film, ali i princip koji omogućava da naredni film bude snimljen pod istim uslovima²⁹ i s istim dobitkom za televiziju.

Kao finalno pitanje nametnulo se i ono koje je trebalo da osvetli šta se očekuje od stvaralaca društveno angažovanih filmova na televiziji, kada su cifre u pitanju. Odgovor je, u najkaćem, sveden na to da sve zavisi od vremena do vremena, tj. od strukture do strukture, dok u procesu rada na takvom filmu najteže biva sastavljanje budžeta. Ono što, međutim, ostaje kao najlakše, može se posredno zaključiti, jeste nalaženje puta do publike. Na ovom mestu valja ukazati samo na to da je ona, kada je televizija u pitanju, milionska i da je time televizijski film dodatno poduprt za razliku od onog čiji se uspeh procenjuje isključivo brojem prodatih karata na biletarnici.

Dijegetički univerzum: o gužvi u ćorsokaku ili o onome što nedostaje

Nakon osvetljavanja značajki vezanih za produkciju, biće moguće pristupiti središnjem delu etnografije filma tj. opisu dijegeze ili dijegetičkog univerzuma (Kovačević 2015a, 744). Ukoliko se prihvati stav da priča može da postoji samostalno, te da je priču moguće definisati i kao „označeno ili narativni sadržaj (čak

²⁸ U slučaju filma *Bez stepenika*, u premijernom prikazivanju bilo je dva bloka reklama, s tim da u jednom satu sme biti emitovano ukupno 6 minuta reklama koje, opet, mogu biti emitovane u više blokova. Ukoliko sve to vreme ne bude prodato, tada se reklamiraju vlastiti televizijski programi.

²⁹ Međutim, u 2017. godinu, do maja meseca kada je vođen razgovor, još nije započelo snimanje niti jednog filma.

i onda kada taj sadržaj ima slab dramski naboj ili je siromašan događajima)", prihvaćena je i vizura po kojoj priča „postaje simulacija stvarnog sveta" (Omon et al. 2006, 103–104). Zbog označene „težnje" priče da se predstavlja kao *univerzum*, Omon zamenjuje termin priča terminom dijegeza, a dijegetički univerzum preciznije određuje kao: „...niz radnji, njihov pretpostavljeni okvir (geografski, istorijski ili društveni), tako i osećajni i motivacioni ambijent u kojima se te radnje javljaju" (Omon et al. 2006, 104). Jednu od definicija dijegeze dao je i Dušan Stojanović koji je definiše kao: „tok događaja na ekranu, ali i društvene, psihološke ili moralne okolnosti kojima je taj tok uslovljen ili koje on uslovljava; tu spadaju i istorijski okvir radnje, i karakteri i zaplet, i ikonografija prikazanog sveta i prostorno-vremenska dimenzija zbivanja..." (Daković 2006, 296).

Zbog svega navedenog, centralni deo rada biće posvećen opisu filma i njegovoj analizi, s posebnim naglaskom na one elemente koji nisu stavljeni u prvi plan u sinopsisu a koji su za antropološko *gledanje* ovog ostvarenja od podjednakog ili, čak, većeg značaja. Tako, analizu koja sledi valja razumeti i kao analizu nedostajućih elemenata – od već naglašenih, preko onih koje glavni junak gubi stanjem u koje dospeva, do deprivacija opštijeg karaktera s kojima se suočavaju i ostali likovi i, najzad, do elemenata koji nisu utkani u samu priču a koji se, obično, vezuju za savremeni srpski film, poput politike, seksa, naglašenog humora... Karike koje nedostaju u *slepoj ulici* u kojoj je građena priča o starom profesoru, ukratko, biće ključne za razumevanje sveta starosti, konkretne bolesti ali i društva u kojem se danas i ovde stari i boluje. Analiza narativa bez dovođenja u vezu s ukupnim kontekstom koji podrazumeva poznavanje društvenih, istorijskih, ekonomskih, kulturnih, vrednosnih, normativnih, religijskih itd. činjenica... (Žikić 2010a, 23), za antropologiju ne bi imala značaja, pri čemu valja naglasiti da:

Kontekst nikada nije umetničko delo, samo po sebi, već društveni i kulturni okvir u kojem je ono nastalo i zbog kojeg, pretpostavljamo, ono izgleda tako kako izgleda, bez obzira na to (...) kakav je vrednosni stav prema datom kontekstu umetnik uneo u delo. (Žikić 2010a, 22)

Na stranici IMDb (The Internet Movie Database) radnja filma, žanrovski određenog kao drama, opisana je na sledeći način: „*Slaviša pati od Alchajmerove bolesti i njegov život u zajednici postaje sve složeniji, kako za njega tako i za njegove ukućane. Njegovi ćerka i zet smatraju da je vreme da Slaviša bude smešten u starački dom. Slaviša očajnički pokušava da ih ubedi i da im pokaže da je sa njim sve i dalje u redu. Vremenom, ovo postaje sve teže i teže dokazati*"³⁰. Okosnica radnje filma, još konkretnije, smeštena je u neposredno vreme pre nego što će glavni junak, po odluci najbližih, napraviti svoj poslednji veliki korak kojim je vlastiti dom zamenio institucijom koja se u kolokvijalnom go-

³⁰ http://www.imdb.com/title/tt3861126/plotsummary?ref_=tt_ov_pl

voru naziva isto – dom. Taj veliki prelaz, metaforički potcrtan i u naslovu filma *Bez stepenika*,³¹ zapravo je rasplet kojim je i za glavnog junaka i za porodicu najavljeno stanje dugo željene ravnoteže (o modelu ravnoteže više u Ilić 2014, 36–37). Narušavanje ravnoteže, za koju možemo pretpostaviti da je postojala u predašnjem životu ove trogeneracijske porodice, nastaje kada glavni junak počinje da ispoljava sve progresivnije simptome Alchajmerove bolesti, zbog čega bi film trebalo shvatiti i kao film o starosti koja se najčešće razume i kao finalna faza života u kojoj se pojedinac suočava s najrazličitijim gubicima: od gubitka partnera, do gubitka zdravlja, poštovanja ali i samopoštovanja, socijalnih veza, sigurnosti svake vrste time i ekonomske, privatnosti, intime, sve do gubitka prava na odlučivanje nakon što, u konkretnom slučaju, glavni junak izgubi i sebe u demenciji koja je, prema statistici, sve učestalije združena sa starošću.

Odgovor na pitanje o kome i o čemu sve film progovara, zbog toga, započinje analizom načina na koji je predstavljena sama bolest od koje pati glavni junak. Alchajmerova demencija jeste specifično, stečeno stanje narušenih intelektualnih i mentalnih sposobnosti odrasle osobe koje negativno utiče na njene socijalne i radne sposobnosti, čineći je zavisnom od drugih (Kostić 2015, 763); u filmu je prikazana već u poodmakloj fazi³². Zbog nje, Slaviša usred razgovora zaboravlja šta je tema i prelazi na nešto drugo; počinje da luta tj. neprimećeno odlazi od kuće a da nije u stanju da se sam vrati; zaboravlja da li je popio lekove; nije u stanju da prepozna dobro znane delove grada; zaboravlja vlastitu profesiju; pa i ko je žena s kojom je proveo ceo život... Rapidni gubitak pamćenja ilustrovan je mnogobrojnim situacijama koje iznova i iznova zbunjuju ukućane tokom celog filma iako im je dijagnoza dobro poznata. Ta vrsta sudara podvojenih *stvarnosti* u kojoj žive *oni* i *oni* stvara drugačiju preraspodelu onoga što su do juče bili *oni* i neki *drugi*. Ova narušena ravnoteža između onoga što smo zapravo tzv. *mi* i *oni* očituje se na veoma mnogo planova. Tako prvi *drugi* u porodici postaje Slaviša kao onaj koji je opasan i po sebe i po druge; kao onaj kome se ne može verovati i kao onaj koji više nije u stanju da napravi razliku čak ni između *svetova* pri čemu onom *drugom* pripada njegova umrla supruga Sara. Njegova komunikacija s njom je, tako, redovna³³ i bez opterećenja kao što je to slučaj s njegovom komunikacijom s ukućanima koji pokušavaju da balansiraju između razumevanja njegove bolesti i ukazivanja na iskakanje iz, njima jedino prihvatljivih, okvira stvarnosti. Ipak, kada je reč o komunikaciji, Slaviša nije jedini koji je gubi. Ona je narušena i između supružnika – ćerke i zeta koji se kriju iza najstarijeg Petronijevića kao remetioća pretpostavljene porodične

³¹ Domska ustanova u kojoj će glavni junak provesti poslednje dane je bez i jednog stepenika kako se niko od korisnika ne bi povredio eventualnim padom.

³² Budući da se zna da patološki proces započinje decenijama pre manifestacije kliničkih simptoma (Kostić 2015, 763)

³³ Često posećuje njen grob i razgovara o svemu što ga tišti.

harmonije. Nemogućnost komunikacije jasno je potrtana i između roditelja i ćerke Dragane koja tokom filma ne izgovara niti jednu reč. Način na koji izražava bunt jeste tišina koju nikada ne prekida, a njene radnje usmerene su jedino ka dedi i ona je ujedno jedina osoba koja mu pokazuje isključivu naklonost i to kroz zagrljaje, poljupce itd.

Lik Slavišine ćerke, međutim, kreiran je na način da svojom posvećenošću ocu i porodici izazove još veću teskobu kod gledalaca. Njihov eventualno narušeni odnos učinio bi lakšom njenu odluku da za oca obezbedi domsko zbrinjavanje. Brižna i požrtvovana, a ipak nemoćna (da adekvatno brine o Slaviši, ali i da se odupre muževljevom pritisku da je vreme da oca smesti u dom, te da ima adekvatan odnos s ćerkom), dodatno ostavlja utisak gubljenja svakog smisla u okolnostima označenih deprivacija glavnih likova.

Jedna od upečatljivih scena, koja govori o različitim aspektima deprivacije članova ove porodice, odvija se u kupatilu: *Slaviša čisti pod dok na vrata pokušava da uđe ćerka koja ga je prethodno tražila po celom stanu. Opominje ga da je ponovo zaključao vrata iako su se dogovorili da to više neće činiti. Umesto njega, ona nastavlja da čisti ostatke mokraće sa poda. Otac tada pokušava da okrivi druge za njegovu nezgodu – nju zato što je spustila poklopac od klozetske šolje zbog čega nije mogao da se seti zašto je došao; zeta da je to namerno uradio.* Njihov dijalog, međutim, otkriva dublje probleme od neprijatnosti u kupatilu:

Slaviša: *Hoćeš da me presvučeš?*

Ćerka: *Hajde. Idemo da se presvučemo, pa ćemo posle kod Sare...*

Slaviša: *Hej, stani, molim te. Hoću nešto važno da te pitam.*

Ćerka: *Šta?*

Slaviša: *Ko je Sara?*

Ko je, zapravo, Slaviša jedno je od glavnih pitanja koje je postavljeno ovim filmom. Osnovne informacije o filmu prikazuju ga kao penzionisanog profesora koji ima poteškoće da bližnje ubedi u vlastitu funkcionalnost. Na planu svakodnevice, iz opisane scene, uočljiva je čitava paleta onoga što ga čini životnim gubitnikom: od izgubljenog prava na privatnost, preko narušenih normi koje uređuju seksualnost roditelja i njihove dece, do izgubljene svesti o najvažnijim biografskim podacima. Ova scena, međutim, i ćerku portretira kao osobu sa problemom jer je sada ona u poziciji da o ocu brine kao o detetu, dok je ceo film pozicionira kao osobu koja je i bez očeve bolesti na putu da izgubi sebe.

Nemogućnost komunikacije između likova, ma šta da joj je uzrok, neminovno usmerava pažnju na usamljenost, bilo da je ona posledica starosti i bolesti ili da se radi o usamljenosti u problemu koja je najočitija kod ćerke i unuke. Kada je reč o usamljenosti kao posledici gubljenja ranijih životnih preimućstava u starosti i bolesti, moguće je izdvojiti više primera, pri čemu prvi govori o gubitku partnera i nekoga sa kim se dele ista iskustva i, time, obezbeđuje razumevanje.

To je, zapravo, razlog zbog kojeg su Slavišini *dijalozi* s umrlom ženom na groblju tako česti i sadržajni:

Slaviša: *Šta da ti kažem? Nemam šta. Umrla si na vreme, Saro. Pre mene. Po redu je bilo. A, ja sam bio mlađi od tebe. Nije mi, baš, došlo do umiranja. Mogu ja još da izdržim neko vreme sa njima... Idem i ja. Rešio sam. A i šta ću više da radim na ovom svetu kad sam već toliko mator i kad mi tebe nema više? Ova naša ćerka pazi me k'o malo vode na dlanu, da ne grešim dušu. Al' ne вреди, Saro moja, ne вреди, smetam im. U redu je to. Shvatam ja sve. Povlačim se. Šta ću drugo? Naginje se nad spomenik i nastavlja: Ne razumeju me. K'o što ni tebe pred kraj nisu razumevali. Eh, odoh ja ali doći ću ti ja, opet. Ne brini. Ako hoćeš, mogu ja još malo da ostanem? Ne žurim ja nigde. Nije mi što sam sam. Nego mi ta samoća, đavo je odneo, sve teže pada. A, baš, mi se, nekako, i ne živi ovako, bez tebe. Al' šta ću? Moram. Nema ko da me ubije. I zato mi fališ – da znaš.*

Drugi primer usamljenosti, međutim, govori o gubitku društvenih veza kao posledice izlaska iz radne sfere i sužavanja kruga delovanja do kojeg dolazi i kod osoba s očuvanim intelektualnim i mentalnim sposobnostima. Tako je jedina osoba koja ostaje u kontaktu sa starim profesorom njegov bivši asistent s kojim se tokom filma sreće nekoliko puta. Prvi njihov susret u parku praćen je prebacivanjem prof. Petronijevića mlađem kolegi da bi mogao i češće da mu se javlja. Na to on menja temu i odgovara da ima dve vesti za njega. Saopštava mu da će ponovo štampati njegov udžbenik, ali i da će predgovor morati sam da napiše... Profesor primljene vesti prekida rečima:

Slaviša: *Selim se.*

Asistent: *Opet.*

Slaviša: *Ovo mi je prvi put.*

Asistent: *Pa, gde ćeš?*

Slaviša: *Idem na novu lokaciju. Na sigurno.*

Asistent: *A je l' tvoji znaju da ideš?*

Slaviša: *Koji moji?*

Asistent: *Pa, ukućani.*

Slaviša: *A, ne, ne. Ne. Ništa im još nismo rekli. Pa, ne moraju oni baš sve da znaju.*

Asistent: *A gde se seliš?*

Slaviša: *Još nisam odlučio. Ali, zato, ovi moji jesu.*

Asistent: *Pa, jesu li te uopšte pitali da l' hoćeš?*

Slaviša: *Nisu.*

Asistent: *Pa, je l' hoćeš?*

Slaviša: *Šta misliš, da li da pristanem?*

Asistent: *Pristao, ne pristao – isto ti se piše. Ništa ti drugo ne preostaje.*

Slaviša: *Pa, dobro, valjda se i ja još uvek nešto pitam.*

Asistent: *To ti se samo čini, dragi moj profesore. U tvojim godinama pitaš se jedino onoliko koliko ti drugi dozvole.*

Slaviša: *Koji drugi?*

Asistent: *Tvoji.*

Slaviša: *Koji moji?*

Gubitakom orijentacije, ukratko, glavni lik gubi i pravo na vlastite odluke dok je, s druge strane, donošenje odluka povereno nekom drugom ko to čini nevoljno i teško. Slaviša jeste izgubljen u vremenu i prostoru, ali ne potpuno i ne uvek, što ga čini još tužnijim junakom. Njegove suvisle epizode čine odluku ćerke težom dok film kao jedan od glavih tokova radnje ilustruje, upravo, donošenje te odluke i njene realizacije budući da „razrešenje zapleta u popularnokulturnim delima nikada ne ide dalje od eliminacije neposredno ugrožavajuće ili moralno-psihološki dramatične situacije” (Antonijević 2012, 369) što je i ovde slučaj.

Režijski postupak, koji je u realističnom ključu, kao da dodatno naglašava izmenjenost glavnog junaka. Na ovom mestu, zato, valja ukazati i na ono što publiku dodatno vezuje za priču kroz neobičnost zadatu scenarijem, a šta joj pruža mogućnost poistovećivanja, pa i empatije. Neobičnost, već apostrofirana kao nužna karakteristika televizijskog filma, smeštena je, naime, u činjenicu da od ove bolesti pati penzionisani profesor neuropsihijatrije. Akademsko zaleđe sve vreme je prisutno u filmu kao kontrast sadašnjosti u kojoj ništa što je stečeno ni na intelektualnom, ni na egzistencijalnom planu više nije dovoljno ili je, pak, u potpunosti izgubljeno. Scena u kojoj ćerka drema na fotelji, dok joj otac čita navode o Alchajmerovoj demenciji u *Uvodu u neuropsihijatriju*, jasno govori o tome ali i o ozbiljnosti njegovog stanja:

Slaviša: *Pametni ljudi. Sve se zna. Sve je već napisano i sve je jasno. Pazi, molim te. Ovaj što je napis'o ovaj udžbenik zove se isto ko ja. Prof. dr Slaviša Petronijević. Uvod u...*

Ćerka: *... neuropsihijatriju. To si ti, tata.*

Slaviša: *Ja. Ovo ja? A, izvini. Ovoliku količinu gluposti ja nisam mogao da napišem. Ovo je pis'o neki mladi. A ti mladi danas svašta znaju. Oni sve znaju. Sve.*

S druge strane, mogućnost poistovećivanja sa problemom koji ima porodica Petronijević osigurana je i činjenicom da se procenjuje da osamdeset hiljada ljudi u Srbiji pati od demencije (2015, 764), a da sedamdeset odsto svih demencija kod svetske populacije otpada na ovaj vid demencije (Kostić 2015, 763), čime se ona proglašava za:

(...) rastući svetski problem i zadobija status prioritetnog problema u sistemu zdravstvene zaštite širom sveta. Ova bolest vodi značajnoj fizičkoj, psihološkoj i socijalnoj nesposobnosti pacijenata i predstavlja ogromnu brigu i teret za porodicu koja se stara o pacijentu, kao i ogroman teret za društvo. (Kostić 2015, 764)

Doda li se ovome i predviđanje da će do 2050. godine jedna od osamdeset i pet osoba biti dementna (Kostić 2015, 763), primećuje se da je aktuelni problem, zapravo, u ravni drugih tako čestih „apokaliptičnih predviđanja” koja se odnose na svaku značajku vezanu za starost (od broja penzionera, preko broja starih, do broja obolelih od različitih bolesti) što uvek vodi izvođenju istog zaključka o finansijskom teretu pre svega za društvo (Milosavljević 2014a). Prevedeno na

naše društvo, koje je prema popisu 2011. godine imalo 7.2 miliona stanovnika, od kojih je 17.4 odsto bilo starijih od 65 godina; dodajući tome i podatak da u Srbiji postoji samo jedna specijalizovana klinika za pacijente s demencijom, te da pomanjkanje specijalizovanih institucija za kontinuiranu brigu većinu pacijenata smešta u stambene institucije namenjene starima, ceo trošak, zapravo, adresira na porodicu i samog pacijenta (prema Kostić 2015, 764). Zbog opisane situacije, postaje jasno zbog čega postoji ustaljena praksa koju, ne s namerom i ne direktno, pokazuje i scenario, a koja podrazumeva pretvaranje domova za stara lica u neku vrstu azila za sve „druge” – od starih do bolesnih preko svih varijeteta kojima se neretko priključuju i socijalno ugroženi³⁴ (Milosavljević 2014c). Ipak, na ovom mestu valja ukazati i na to da će Slaviša svoje poslednje dane provesti u jednom od privatnih domova koji, iako najčešće izmamljuju pozitivne ili, barem, pozitivnije asocijacije od tzv. državnih domova, zapravo, ostaju u sferi problemskog (više u Milosavljević 2014b), pa i problematičnog o čemu veoma upečatljivo govori jedna od scena filma. Dok hor doma peva *Tiho noći*, jedna od korisnica, inače bivša glumica, čita knjigu. Upravnica joj se ljutito obraća i pred nju baca jastučnicu umazanu šminkom:

Upravnica: *Madam, dokle ćete da se šminkate pred spavanje i to karminom? Pa, još i crvenim. Pogledajte samo na šta liči ova jastučnica. Na dupe od majmuna. Šta vi mislite, draga moja madam – ko može ovo da opere ako mašina ne može? Ja? Je l' ja?*

Glumica stavlja parfem, diskretno se smešeci dok upravnica nastavlja: *Da niste Vi možda i kod kuće išli na spavanje našminkani? A, razumem ja to. Ali niste više u pozorištu. Niste pred kamerama. Nema više vaše verne publike. I posete su vam ovde sve ređe i ređe. Dakle, da probamo da živimo po pravilima ove ustanove da bi nam svima bilo lakše. Jasno? – više i odlazi.*

Stara glumica neprijatnu scenu mirno komentariše: *Nikad glavnu ulogu nije igrala.*³⁵

Uloženi kapital, dakle, nije zalag humanijem ophođenju iako se radi o mestu na kojem bi i zaposleni i vlasnici trebalo da imaju elementarnog razumevanja za stanja u kojima se nalaze korisnici. Pre bi se moglo zaključiti obrnuto i istaći da orijentacija ka profitu ne trpi rashode koji se mogu izbeći, pa tako u filmu svedočimo kinjenju ostarele glumice koja se svako veče šminka i prlja posteljina iako to radi većina korisnika na drugačiji i manje prijatan način. Međutim, ova scena ne govori samo o tome. Ona još dublje ulazi u već apostrofirani problem ejdžizma koji dozvoljava osorno ponašanje prema staroj glumici koje je i kon-

³⁴ U slučaju državnih domova.

³⁵ Humor nije naglašen, ali jeste prisutan u filmu najčešće kroz dezorijentisanost starih likova ali na takav način da njihova disfunkcionalnost nije izvrnuta ruglu nego je prekomponovana tako da postaje, zapravo, funkcionalna tj. vid samoodbrane i bez namere da likovi budu duhoviti ili zabavni.

trast lažnoj poslovnosti i ljubaznosti upravnice, s početka filma, kada pokazuje Slavišinoj ćerki dom nižući floskule koje nisu u relaciji s delatnim. Upravnica, naime, tonom iskusne trgovkinje, govori ćerki koja, uz nelagodu, gleda prostorijske i starce u njima:

Upravnica: *Naš objekat je jednom rečju prava oaza za nastavak života, koji nije klasičan dom već proširena porodica u kojoj vi postajete njen član. Imajte, gospođo, na umu, udomljenjem se ne gubi sopstvena porodica, već se ona, praktično, proširuje novim članovima, pri čemu se vaše navike ne menjaju. Menja se ambijent i mesto stanovanja, ali mi uslove života prilagođavamo vama, tako da se niko neće osećati usamljeno zato što mi poštujemo i volimo starost. Osamnaestogodišnje iskustvo, jedanaestoro zaposlenih, četiri lekara konsultanta su najbolja osnova da našim korisnicima omogućimo udoban i dostojanstven život. Naša ustanova je udaljena šezdesetak kilometara od Beograda, izgrađena u potpunosti u skladu sa potrebama osoba trećeg doba bez ijednog stepenika.*

Međutim, veza između troškova, porodičnog života, brige o bolesnom i vanjanju šta je ekonomičnije vrlo je jasno istaknuta u scenariju i kada se radi o porodičnom okruženju. Tako, ono što vidimo na filmu jeste porodica koja nekoliko godina brine o najstarijem članu s veoma precizno izvedenom računicom da joj je njegova penzija potrebna za život, i pored čenjenice da njeni članovi žive u stanu najstarijeg i jedinog Petronijevića. Zarad boljeg razumevanja ove okolnosti, biće ponuđeno objašnjenje fenomena, u gerontološkoj literaturi označenog kao „sendvič generacija”. Ova rastuća generacija, u kojoj značajnu većinu čine žene (Spillman and Pezzin 2000, 347), podrazumeva podeljenu odgovornost u staranju prema starijoj osobi i malom detetu (Spillman and Pezzin 2000, 364), pri čemu za mnoge to znači i stalno „pregovaranje” s poslovnim obavezama. Ono što glavnoj junakinji, ćerki penzionisanog profesora, nedostaje jeste, upravo, poslednja karakteristika koja, samo se čini, pojednostavljuje njenu poziciju a zapravo govori o najmanje dva društvena problema koji se jasno reflektuju na odluku o suživotu. Nezaposlenost kao prvi problem vodi potrebi ukazivanja na problem koji je manje očigledan. Ukoliko se uzme u obzir da je film snimljen osam godina nakon što je scenario osvojio drugu nagradu na konkursu, te da priča u velikoj meri svedoči o periodu koji je nastupio posle političkih i svih izvedenih promena nakon 2000. godine³⁶, onda portret nezaposlene, obrazovane, četrdesetdvogodišnje žene pre govori o problemu starosti na tržištu rada (Milosavljević i Milenković 2011), nego o samoj nezaposlenosti. Replike iz filma govore o tome:

Zet: *Mogla bi da nađeš neki drugi posao, da se prekvalifikuješ. Ne moraš da radiš sa fakultetom...*

³⁶ Koje su za posledicu, između ostalog, imale i bujanje u oblasti bankarstva što je rezultiralo otvaranjem izuzetno velikog broja ekspozitura različitih inostranih banaka, često i u istoj ulici.

Ćerka: *A, šta da radim? Šta da nađem? Ko će da me zaposli sa četrdeset dve godine kao bankara.*

Ćerka: *Šta da nađem? Reci mi šta da nađem? Da konobarišem? Da se kurvam pod stare dane? Šta?*

Zet: *Jož, izvini, molim te. Ti si profesorska ćerka. Pa je l' postoji neki drugi posao osim konobarisanja i kurvanja?*

Ćerka: *Je l' postoji neki drugi posao? K'o da ne znaš gde živimo. Je l' ima neki drugi posao?*

Dok se od najmlađe to i očekuje, od ćerke i zeta bi se, isto, moglo očekivati da su u stanju da stiču ili da steknu, makar, za stanarinu. Pozicija koju imaju to im ne omogućava što se, sa druge strane, direktno reflektuje na Slavišinu poziciju iako je vlasnik stana. U jednoj od svađa ćerka, tako, govori mužu: *Znam jedino to da želiš da tata ode odavde, da ne moraš da ga čuvaš dok ja nisam kod kuće. Jebe se tebi što on ima Alchajmer, jebe se tebi za mene, jebe se tebi za dete. Samo ti je bitno da ga iseliš iz njegovog sopstvenog stana.*

Dalje, o svetu sadašnjice tj. društvu, preko likova koji su postavljeni samo kao delimični kontrast starijima, moguće je zaključivati i na osnovu ostalih mlađih likova. Taj delimičan kontrast³⁷, naime, samo pojačava utisak o problemu svakog junaka, pri čemu se svaki pojedinačni problem može definisati kao problem gubitka sigurnosti i problema besperspektivnosti.

O problemu nezaposlenosti i o opštoj egzistencijalnoj nesigurnosti, iako nema direktnog osvrtnja na devastirajuće političke projekte, film dalje obaveštava kroz dva lika čiji je kiosk brze hrane *Bračale* smešten ispred zgrade u centru grada u kojoj živi porodica Petronijević. Sve ono što nedostaje u njihovoj kuhinji koju definiše to *brzo*, time i željena brza zarada koja im još brže izmiče, govori o onome čega nema na širem planu. Dok gledalac saznaje da nemaju šećer, kafu, viršle, šunku (o hrani na filmu više u Banić Grubišić 2012), da nisu platili struju itd, biva uveden u sistem razmišljanja nastao kao alternativa važećem načelu da trud i rad vode željenim satisfakcijama. Tako jedan od njih, samo na rečima preduzumljiviji ali i nervozniji, tvrdi da će prodati „sve ovo” i otvoriti menjačnicu ili kockarnicu kao markere brze zarade i strategije delovanja onih koji joj naginju u datom trenutku, a za koje vrednosti poput ulaganja i zalaganja nisu opcija. Ova dva lika, ipak, izazivaju simpatije ponajviše zbog toga što sa glavnim junakom imaju odnos bez predrasuda, i to u situaciji kada ga izgubljenog, mokrog i u sred noći vraćaju kući, pa i onda kada ga, zapravo, ispraćaju u dom a da to ne znaju.

Odlazak koji se sve vreme očekuje i do kojeg, najzad, dolazi iako i ne bi mogao da se smatra novim početkom, ipak, najavljuje izvestan mir za onog koji odlazi. Njegovo upoznavanje sa starom glumicom, potvrđeno nadom da se

³⁷ Delimičan jer su bivanjem u problemu različiti likovi izjednačeni.

slično sličnom raduje, otvara, naime, mogućnost za komunikaciju onih s kojima okolina niti može, a često i ne želi da komunicira. Film se, s druge strane, privodi kraju tako što se ćerka i zet ćutke odvoze kući, vlastitom detetu koje ne govori s njima, nudeći nastavak osećaja teskobe koji nije nestao sa pretpostavljenim „krivcem”. *Pomereni* dijalog dvoje staraca, u kojem nikome ne smeta što nije baš u svakom momentu jasno o čemu govori onaj drugi, paradoksalno ili ne, pruža im ono što im sve vreme nedostaje u dodiru s okolinom – razumevanje lišeno ljutnje. Kraj njihovog razgovora, dok sede u dvorištu doma u koji je Slaviša tek stupio nesigurnim koracima i dok domski hor peva prepoznatljive stihove „ja idem kući sav nakresan” pesme *U ranu zoru*, postaje smislen i, konačno, po njihovoj meri:

Stara glumica: *Da vas pitam nešto u poverenju. Ako vas pozovem, hoćete li doći? Ili ćete opet biti zauzeti kao i svih onih prethodnih mojih godina?*

Slaviša: *Ja sam već stig'o. Tu sam.*

Stara glumica: *O, je l' vama hladno? Da ja pustim grejanje...*

Slaviša: *Ne morate. Dobro mi je ovako. Samo sam malo umoran.*

Stara glumica: *Ja verujem... Odmorićemo se.*

Fragmentarna recepcija filma

Kako se „život” filma ne završava „odjavnom špicom na bioskopskom platnu (ili ekranu televizora / kompjutera) već filmske priče bivaju nanovo korišćene u svakodnevnom životu njihovih gledalaca” (Banić Grubišić 2012, 193), završni deo analize uputiće na zaključke koje je moguće izvesti na osnovu recepcije koja, prema Kovačeviću, podrazumeva „celokupan prijem koji film ima”, ova ga puta, „u društvu” (Kovačević 2015a 744), i još konkretnije:

U nekim slučajevima recepcija započinje pre javnog prikazivanja filma – cenzura, bunkerisanje filmova u totalitarnim režimima ili samo orkestrirana negativna kritika i politička diskvalifikacija posle cenzorskih zatvorenih projekcija bez administrativne zabrane. Zatim, recepciju čini javna filmska kritika, koja je u ranijim vremenima bila vezana za profesionalne filmske kritičare i objavljene kritike u medijima, dok je danas široko rasprostranjena i demokratizovana zahvaljujući modernim informativnim tehnologijama. Takođe, recepciju čini i publika bioskopskim salama, koja u najvećoj meri deluje svojim kvantitetom, da bi na kraju recepciju okončao prijem i etabliranje filma u društvu, kulturnoj i jezičkoj sferi. (Kovačević 2015a, 744–745)

Međutim, recepciju filma *Bez stepenika*, kao što je već ranije napomenuto, biće moguće približiti samo u fragmentima i u određenoj meri i to, najpre, kroz podatke o gledanosti kako na festivalima i kroz različite nagrade i priznanja koje je film dobio, tako i na osnovu uvida u podatke vezane za gledanost na televiziji.

Na ovaj način, biće moguće govoriti o filmu na osnovu kvantitativnih podataka, ali i na osnovu kvalitativnih u meri u kojoj je to moguće u ovom trenutku – dve godine od premijere filma.

Uobičajeni život televizijskog filma, na domaćim prostorima, podrazumeva najpre prikazivanje na festivalima koji se pokazuju kao važni segmenti za analizu recepcije. Razlozi za to leže u činjenici da su festivali prilika da se za film obezbedi pažnja javnosti kako kroz eventualne nagrade i njihova objašnjenja, tako i kroz kritike koje film dobija pre susreta s televizijskom publikom. Film *Bez stepenika* svoj život, tako, započinje na uobičajeni način i njegovo prvo prikazivanje biva upriličeno na 22. Festivalu evropskog filma na Paliću u leto 2015. godine, da bi beogradsku premijeru imao na 21. Festivalu autorskog filma jeseni iste godine. Međutim, da bi se objasnilo kako je dato delo dospelo u zvanične selekcije festivala na kojima je prikazano, biće potrebno uputiti i u vezu između produkcije filma i njegove recepcije. Film je, naime, zbog izrade jevtinije *Blu ray* kopije, mogao da učestvuje na festivalima u Srbiji i nekima u inostranstvu, ali ne i na velikim festivalima A kategorije Evrope i sveta. Tako se dolazi do zaključka da početno ulaganje u film ima implikacije na sve elemente odabrane za analizu, a da u konkretnom slučaju predstavlja ograničenje s kojim se domaći televizijski filmovi susreću i u periodu nakon realizacije.

Ipak, festivali na kojima je film prikazan, bez obzira na ograničenje, imaju svoju funkciju. Ukratko, nagrade koje film dobije, s jedne strane, postaju deo promotivnog procesa koji preporučuje ostvarenje, pa i samu temu širem gledačkom krugu. S druge strane, dobijene nagrade mogu poslužiti i kao izvor za razumevanje *načina* na koji je film primljen kod žirija i publike, a time i preporučen za dalju konzumaciju kod šireg kruga televizijskih gledalaca.

Prema zvaničnom popisu na facebook stranici filma³⁸, ovom ostvarenju dodeljeno je sedam nagrada na tri domaća festivala 2015. godine. Reč je o već pomenutom Festivalu evropskog filma Palić, zatim o Filmskim i glumačkim susretima u Nišu, kao i o Leskovačkom internacionalnom festivalu filmske režije Liffe. Međutim, prvu među nagradama osvojio je upravo scenario na 39. Festivalu filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji koja, upravo, može biti shvaćena i kao priznanje za odabir konkretnog društvenog problema kao teme.

Glumačke nagrade³⁹, iako bi se mogao steći utisak da nisu od značaja za antropološku analizu, takođe mogu poslužiti boljem razumevanju recepcije. Reč je, naime, o tome da su posthumno dodeljene nagrade Vlastimiru Đuzi

³⁸ https://www.facebook.com/pg/Bez-stepenika-%D0%91%D0%B5%D0%B7-%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0-Stairless-683220091762909/about/?ref=page_internal (dostupno: 29. 7. 2017.)

³⁹ Na 50. Festivalu glumačkih ostvarenja „Filmski susreti” u Nišu nagrade za najbolje epizodne uloge dobili su Renata Ulmanski i Marko Janketić, dok je na istom festivalu za najbolju žensku ulogu žiri kritike FIPRESCI Srbija nagradio Natašu Ninković.

Stojiljkoviću⁴⁰ – najpre specijalno priznanje za „izuzetno odigranu poslednju ulogu”⁴¹, potom i Gran pri „Naisa” 50. Festivala glumačkih ostvarenja „Filmski susreti” u Nišu, kao i specijalno priznanje za izvanredan poluvekovni doprinos kulturi regiona⁴², ujedno i prva priznanja dodeljena Stojiljkoviću za glavnu ulogu na filmu, iako se radilo o prepoznatljivom licu televizije i karijeri koja je trajala više od šest decenija. Ova okolnost često je pominjana u intervjuima u kojima je film promovisan izazivajući iznenađenje, te je gledanje filma poprimilo i dodatnu funkciju opraštanja s glumcem koji je smatran velikanom domaćeg glumišta, a koji nije dočekaio premijeru filma niti da primi prvi put dodeljenu prvu nagradu za glavnu ulogu koju je odigrao.

Popisu nagrada trebalo bi pridodati i nagradu „Zlatni leptir” u kategoriji ekologije na Viva film festivalu u Sarajevu⁴³ 2016. godine: „za tiho, emotivno filmsko kazivanje o ekologiji duša triju generacija i psihodinamici porodičnog života”⁴⁴; kao i nagradu umetničkog saveta 22. Festivala evropskog filma na Paliću koja je dodeljena reditelju Marku Novakoviću.

Ukoliko se prihvati stav reditelja da se festivalski život domaćeg filma završava u prvih šest meseci od festivalske premijere, i u prvih mesec dana od bioskopske premijere, onda postaje jasno zbog čega je prikazivanje na televiziji od presudne važnosti za život filma pa i za recepciju uz sva ograničenja koja prate njenu analizu. Ono što je, međutim, nepobitno jeste da već prvim emitovanjem na televiziji film postiže komunikacija sa, za domaće uslove, ogromnim brojem gledalaca. Pod domaćim uslovima, valja ukazati i na to, podrazumevaju se različite okolnosti: od činjenice da bioskopi više i ne postoje od kada su ih zamenili sinepleksi, preko malog tržišta, sve do platežne moći onoga koji kupuje kartu:

Kada se upuštate u avanturu filma, vi nikada ne možete izračunati tačnu recepciju u smislu broja gledalaca filma. Možete se nadati, možete želeći. Ono što je meni sjajna konstatacija jeste to da je film na RTS pogledalo oko milion i trista hiljada ljudi u prvom emitovanju, po istraživanjima. A da ga je za festivalskog života na nekih sedam, osam festivala, u zemlji i izvan, i još toliko filmskih revija (gde se ne dodeljuju nagrade), pogledalo oko deset hiljada ljudi i da je tamo gde se dodeljuju nagrade uzeo isto toliko. (M. N.)

⁴⁰ Koji je živeo u domu za stare i koji je preminuo u osamdeset šestoj godini života na dan kada je završena montaža filma.

⁴¹ <http://beta.rs/scena/scena-film/9153-dve-nagrade-palickog-festivala-za-film-bez-stepenika> (dostupno: 30. 7. 2017)

⁴² <http://glossy.espresso.rs/zabava/film/56729/jos-jedna-nagrada-za-bez-stepenika-i-djuzu> (dostupno: 30. 7. 2017)

⁴³ Na festivalu učestvuju ostvarenja iz oblasti: ekologije, religije, turizma i omladinskog filma.

⁴⁴ <http://prolog.rs/Nezvani%C4%8Dne-nagrade-Festivala-Nata%C5%A1i-Ninkovi%C4%87,-Nikoli-Rako%C4%87Devi%C4%87u-i-Denisu-Muri%C4%87u-article-16797.htm> (dostupno: 30. 7. 2017.)

Međutim, i gledanost filma na televiziji može da varira i u velikoj meri je određena terminom prikazivanja. Televizijska premijera filma bila je u 21.05h⁴⁵, dok je repriza koja je počela nešto posle 23h imala između trista i četrsto hiljada gledalaca, prema navodima sagovornika. I pored očekivanog pada u gledanosti, jer se radilo o reprizi i kasnijem terminu, ukupna cifra domašila je broj od preko milion i po ljudi koji su videli film, makar i u opisanim okolnostima smanjene pažnje u kućnim uslovima⁴⁶. Čini se da je opravdano pretpostaviti da čak ni ometana pažnja ne sprečava „kupljenje poruke” (M. N.) tj. primanje ključnog sadržaja, obaveštavanje o temi i problemima postavljenim kao glavnim I, u konkretnom slučaju, mogućnost poistovećivanja. Time je film, već prema antropološkoj vizuri, ispunio osnovnu namenu i u središte društvene pažnje, makar za vreme trajanja filma, postavio jedan od manje atraktivnih društvenih problema pred milionski auditorijum. S druge strane, upravo okolnost da publiku filma u najvećem procentu tvore gledaoci televizije, s dominantnim svojstvom izrazite heterogenosti i obuhvatom koji podrazumeva „najširi mogući raspon u kvalitativnom smislu” (Ilić 2012, 119) i u konkretnim ciframa, dovodi u pitanje svaki dalji pokušaj iole relevantne analize recepcije.

Završna razmatranja o efektima filma

Finalni deo rada uputiće na neke od podrazumevajućih i pretpostavljenih vrednosti i normi koje su utkane u film, a koje su omogućile neposredniju komunikaciju s publikom, time i konkretne efekte od kojih će biti pomenuti samo neki, pri čemu valja napomenuti da se pod efektom komunikacije može podrazumevati „uobličavanje kulturnih stavova o određenom fenomenu” (Žikić 2012, 333).

Ono što je film, svakako, postigao jeste ostajanje u svesti ljudi kroz približavanje teme starosti i konkretne bolesti što se inače podvodi pod „sposobnost filma da pokrene snažna emotivna stanja onih koji film gledaju, obezbeđuje relativnu trajnost poruka u memoriji onih koji su film zapravo proživeli” (Ilić 2012, 130). Na ovaj način, dakle, postignuto je ono što je i bilo pretpostavljeno i podrazumevano, poput činjenice da gledalac potencijalno ima iskustvo važno za razumevanje filma – od ličnog kontakta i emotivne vezanosti za osobu istog ili sličnog problema, do straha od toga da bi se to njemu (ma u kojim godinama da je) ili nekom bliskom moglo dogoditi. Ono što je, međutim, filmom bilo testirano, i to bez namere, jesu i norme koje nam društvo daje na raspolaganje. Suočavanje s kršenjem onoga što se smatra da je društveno prihvatljivije, a to je

⁴⁵ <http://www.adriadaily.com/zanimljivosti/filmoviserije/tv-premijera-filma-bez-stepenika/>

⁴⁶ Ovine bi trebalo dodati da je film na YT pogledalo 54,585 gledalaca do 14. 9. 2017. godine.

negovanje ostarelog i bolesnog roditelja s kojim dodatno postoji i dobar odnos od ranije biva, naime, problemom koji ostaje da bude pojedinačno rešavan na različito dostupne načine, ali uvek u domenu problematičnog. Tako, prepoznavanje ostarelog bližnjeg kao potencijalno nefunkcionalnog pa i opasnog po sebe i drugog, neminovno vodi neplaniranom efektu filma koji podrazumeva otelotvorenje gerontofobije kod znatnog gledalačkog udela.

Ostane li se u domenu komunikacije „koja se ostvaruje umetničkim delom” što i jeste ono što „antropologiju zanima” (Žikić 2010, 22), onda je moguće zaključiti da dati film ispunjava svoja ključna svojstva, i na lokalnom i nadlokalnom nivou (film je pogledala i festivalska publika u Australiji, SAD, Kanadi, Finskoj, Švedskoj⁴⁷), zbog kompetencija o kojima piše Žikić, ali delom i zbog doživljaja straha koji biva pobuđen gledanjem kao odraza univerzalnosti obrađenog problema. Označeni strah čini da pređašnji emotivni odnos prema staroj osobi bude preispitan pa i suspendovan pred veličinom izazova u baratanju posledicama progresivne i neizlečive bolesti, ma koliko o voljenoj osobi da se radilo. Na širem planu, moglo bi se zaključiti da film, pored toga što predstavlja „refleksiju želja i vrednosnih kodeksa publike” u vremenu u kojem nastaje i u kojem se prikazuje, istovremeno, „s druge strane biva i onaj koji proizvodi i pripisuje značenja” (Ilić 2012, 130), ponekad i rešenja. Zbog toga film, s te druge strane, gledaocu nudi i umirenje kroz mogućnost prihvatanja da je izazov objektivno teško savladiv ili da je, pak, potpuno izvan savladivog i da je ono što se smatra društveno prihvatljivim zapravo upitno, te da je smeštanje roditelja u dom, ono za čim se nekada s razlogom poseže, te da i takav izbor vremenom zadobija poziciju i društveno opravdanog i prihvatljivog. Ova vrsta opravdanja, pri izazivanju društvene norme dužeg trajanja, čini se da je jedan od efekata filma s kojim se nije moglo računati; ali da ono (umirenje) može doći tek na ličnom planu onoga ko je film gledao i ko se našao u datim okolnostima zbog čega film prevazilazi okvire progovaranja o starosti i bolesti nego, u okviru označene teme, govori o svima koji su njima pogođeni.

Literatura

- Antonijević, Dragana. 2012. Sanjaju li klonovi ljubav? *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 7 (2): 359–380.
- Antonijević, Dragana. 2017. Američki gangster: „Crnački don” kao socio-kulturna kontradikcija. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 12 (2): 311–348.
- Banić Grubišić, Ana. 2012. Obrok dana posle sutra. Predstave o hrani i ishrani u post-apokaliptičnim filmovima. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 7 (1): 185–212.
- Banić Grubišić, Ana. 2013. Antropološki pristup medijima – kratak pregled (s posebnim osvrtom na igrani film). *Antropologija* 13 (2): 135–155.

⁴⁷ <http://www.naslovi.net/2016-07-01/rts/bez-stepenika-od-stokholma-do-sopota/18641328> (dostupno: 30. 7. 2017.)

- Banić Grubišić, Ana. 2015a. Ljubav u doba postapokalipse – načini zamišljanja ljubavi nakon kraja sveta. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 10 (1): 55–74.
- Banić Grubišić, Ana. 2015b. Predstave o seksu u filmovima na temu postapokalipse. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 10 (4): 965–983.
- Blaikie, Andrew. 1999. *Ageing & Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blumer, Herbert. 1971. Social Problems as Collective Behavior. *Social Problems* 18 (3): 298–306.
- Breteler, Monique M. B. 2001. Early Life Circumstances and Late Life Alzheimer's Disease. *Epidemiology* 12 (4) 378–379.
- Carroll, Noël. 2001. TV and Film: A Philosophical Perspective. *The Journal of Aesthetic Education* 35 (1): 15–29.
- Cave, A. 1991. *The portrayal of the family relationships of older people in films of the 1980s as compared with films of the 1920s, 1930s and 1940s*. Diploma in Gerontology dissertation, Centre for Extra-Mural studies, Birkbeck College, University of London.
- Chayk, Mary. 1993. How You „Act Your Age” When You Watch TV. *Sociological Forum* 8 (4): 573–593.
- Daković, Nevena. 2006. Pojmovnik Teorije filma u *Estetika filma*, Omon, Žak, Alen Bergala, Mišel Mari i Mark Verne, 291–302. Beograd: Clio.
- Donlon, M., Ashman, O. & Levy, B. R. 2005. Re-vision of older television characters: A stereotype – awareness Intervention. *Journal of Social Issues* 61: 307–319.
- Fisher, Bradley J. 1992. Exploring Ageist Stereotypes through Commercial Motion Pictures. *Teaching Sociology* 20 (4): 280–284.
- Ilić, Vladimira. 2012. Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od stranaca u filmu Ponoćni ekspres. *Antropologija* 12 (3): 115–134.
- Ilić, Vladimira. 2013. Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od terorista u filmovima Opsada i Predaja. *Antropologija* 13 (3): 143–162.
- Ilić, Vladimira. 2014. Strah od stranaca kao prevencija opasnosti: Primer filma Taken (2008). *Antropologija* 14 (1): 33–47.
- Jarvik, Laurence. 1988. „It's only a Movie”: The Television Docu-Drama and Social Issue Movie as The American Marketplace of Ideas. *Studies in Popular Culture* 11 (1): 80–96.
- Kostić, Smiljana. 2015. Alzheimer dementia – a problem of individuals, families, medicine and society. *Vojnosanitetski pregled* 72 (9) 763–764.
- Kovač, Senka. 2010. Na životnim raskrsnicama: predstave Beograđana o svojoj starosti. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 5 (3): 57–74.
- Kovačević, Ivan. 2010. Legenda o dedi i Jaffa keksu. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 5 (3): 43–55.
- Kovačević, Ivan i Vladimir Ribić. 2013. Crvena zora – finalna epizoda hladnog rata. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 8 (4): 901–913.
- Kovačević, Ivan (ur.) i Vladimira Ilić (ur.). 2013. *Antropologija filma*. Nova srpska antropologija, kolo 1, knj. 1. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta:
- Kovačević, Ivan i Vladimir Ribić. 2014. „Rusi dolaze, Rusi dolaze” – apologija detanta. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 9 (2): 335–349.

- Kovačević, Ivan. 2015a. Fudbal i film: Drug pretsednik – centarfor. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 10 (3): 743–763.
- Kovačević, Ivan. 2015b. Fudbal i film: „Trener”. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 10 (4): 945–963.
- Kovačević, Ivan i Vladimira Ilić. 2016. Antropologija filma u Srbiji. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 11 (1): 217–239.
- Kulenović, Nina. 2011. *Socijalna ontologija u filmu „Avatar”*. Beograd: eMONOGRAFIJE Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, knj. 3.
<http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/2f348ab1f44d484fbab26096c-581fb72.pdf> (preuzeto 16.09.2017).
- Levy, Becca. 2009. Stereotype Embodiment: A Psychosocial Approach to Aging. *Current Directions in Psychological Science* 18 (6): 332–336
- Milosavljević, Ljubica. 2010a. „Namćori iz komšiluka”: predstavljanje starosti u domaćoj televizijskoj reklami. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 5 (3): 75–97.
- Milosavljević, Ljubica. 2010b. Konstrukcija starosti: štampa o domovima za stare. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 5 (2): 165–183.
- Milosavljević, Ljubica. 2011. Upravljanje vremenom i njegovo vrednovanje starijih pripadnika društva zavusnih od brige i pomoći drugih. *Antropologija* 11 (2): 215–231.
- Milosavljević, Ljubica i Miloš Milenković. 2011. „Pridodato u prevodu”: nematerijalno kulturno nasleđe u prevođenju i primeni evropskih politika doživotnog obrazovanja u Republici Srbiji”. U *Kulturni identiteti kao nematerijalno kulturno nasleđe*, ur. Bojan Žikić, 147–178. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Milosavljević, Ljubica. 2013a. Zašto su „namćori” otišli iz komšiluka? Predstavljanje starosti u domaćoj televizijskoj reklami – ponovljeno istraživanje. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 8 (1): 117–148.
- Milosavljević, Ljubica. 2013b. Starost i politika: konstruisanje političkog potencijala penzionisanog dela društva od obnavljanja višestranačja u Srbiji. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 8 (4): 987–1011.
- Milosavljević, Ljubica. 2014a. *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 65.
- Milosavljević, Ljubica. 2014b. *Antropologija starosti – domovi: konstruisanje društvenog problema kroz organizovano domsko zbrinjavanje – od sirotinjskih do staračkih domova*. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, Etnološka biblioteka 82.
- Milosavljević, Ljubica. 2014c. Domovi za stare i ostale „druge”. *Acta historiae medicinae, stomatologiae, pharmaciae, medicinae veterinariae* 33 (1): 139–151.
- Milosavljević, Ljubica. 2015. Ljubav u treće doba: partnerski odnosi korisnika domova za stara lica i strategije delovanja. *Etnološka tribina* 45 (38): 97–107.
- Naumović, Slobodan. 2010. Kadriranje kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji. *Godišnjak za društvenu istoriju* 17 (1): 7–37.

- Omon, Žak, Alen Bergala, Mišel Mari i Mark Verne. 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Schulze, Laurie Jane. 1986. „Getting Physical”: Text/Context/Reading and the Made-for-Television Movie. *Cinema Journal* 25 (2): 35–50.
- Spector, Malcolm and John I. Kitsuse. 1973. Social problems: A Re-Formulation. *Social Problems* 21 (2): 145–159.
- Spillman, Brenda C. and Liliana E. Pezzin. 2000. Potential and Active Family Caregivers: Changing Networks and the „SandwichGeneration”. *The Milbank Quarterly* 78 (3): 347–374.
- Stajić, Mladen. 2017. Da li postoji gen za ljudski duh? Analiza osnovnih motiva i simbolike u filmu Gataka. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 12 (2): 505–534.
- Trifunović, Vesna. 2008. Odnos horora i humora: primer filmova „Hostel” i „Euro Trip”. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 3 (1): 103–121.
- Žikić, Bojan. 2010a. Antropološko proučavanje popularne kulture. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 5 (2): 17–39.
- Žikić, Bojan. 2010b. Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 5 (1): 17–34.
- Žikić, Bojan. 2011. Koliko je „srpski” *Srpski film*? Konceptualizacija kulturno normalnog i nenormalnog u savremenoj Srbiji. *Etnoantropološki problemi* (n.s.) 6 (2): 381–412.

Ljubica Milosavljević

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

Dead end: an anthropological analysis of the film “Stairless”

The anthropological analysis of the film *Stairless* (2014) will encompass: shedding light on the most important data on the production of the film, a description of the diegesis with an analysis and fragmental reception of the film, as well as some of its effects. The specifics of this film, aside from the fact that it belongs to the category of TV movie, which has a rich tradition in Serbia, but a lesser attraction than commercial films, at least when it comes to scientific attention paid to it, is extrapolated from circumstances and the focus on an old person as the protagonist. From the way in which the illness of the retired professor of neuropsychiatry – Alzheimer’s dementia – is presented, it was possible to display all the problems with which those who fall ill, as well as those who are affected by it, face. In the end, a lack of possibilities in a dead end street, puts the protagonist in a nursing home for the elderly, and makes the viewer face certain effects of the film – the fear of old age, but also dilemmas and norms which regulate the handling of this issue in contemporary Serbian society.

Key words: TV movie, old age, illness, dementia, Serbian society

Dead end: analyse anthropologique du film « Sans escalier »

L'analyse anthropologique du film *Sans escalier* (2014) englobera: la présentation des données les plus importantes liées à la production du film, ensuite la description de la diégèse accompagnée d'une analyse et d'une réception fragmentaire du film, ainsi que certains de ses effets. La spécificité du film donné – mis à part le fait qu'il appartient à la catégorie de films télévisés issus d'une riche tradition dans le milieu local, moins attractifs que les films commerciaux du moins lorsqu'il s'agit de l'intérêt qu'ils représentent pour la science – provient également du fait qu'il est orienté vers une personne âgée comme personnage principal. Par la manière dont est peinte la maladie d'un professeur retraité de neuropsychiatrie – la *maladie d'Alzheimer* – il a été possible de montrer à quels problèmes sont confrontés ceux qui tombent malades, mais aussi ceux qui sont affectés de leur maladie. Enfin, étant donné la réduction des possibilités à une voie sans issue, le personnage principal est placé dans un foyer pour personnes âgées, alors que le spectateur est inévitablement confronté à certains effets du film – à la peur de la vieillesse, mais aussi à des dilemmes et à des normes qui dans la société contemporaine serbe définissent l'approche du problème évoqué.

Mots clés: téléfilm, vieillesse, maladie, démence, société serbe

Primljeno / Received: 16.09.2017.

Prihvaćeno / Accepted: 4.10.2017.