

Vladimira Ilić*Institut za etnologiju i antropologiju,
Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu*

vladimira.ilic@f.bg.ac.rs

„Imati sve“ i „nemati sebe“ – analiza predstava sreće i očajanja u filmu *Sreća**

Apstrakt: Na filmskom primeru *Sreća* (1998) analizirane su kulturne pretpostavke na kojima je zasnovana (de)konstrukcija srećne američke porodice i srećnih pojedinaca koji „imaju sve“, kao i rediteljevo refleksivno zamišljanje očajanja svakog pojedinačnog lika u filmu, čija je pojava utemeljena u kulturnim stavovima pojedinaca, a koje se pojavljuje kao prepreka za uspostavljanje bliskosti s drugim ljudim te i za doseganje sreće. Stoga se ovim istraživanjem nastoji razumeti filmsko kreiranje mehanizma kojim kultura paradoksalno postaje „samom sebi prepreka“, tj. način na koji kulturno uslovljeni stavovi o sebi, drugima i okruženju čine prepreku za ostvarivanje pojedinih kulturno determinisanih ciljeva i svrha života.

Gljučne reči: film; sreća; „imati sve“; očajanje; usamljenost; SAD

Uvod

Izučavanje sreće – čije se uobičajeno društveno poimanje može sažeti u misli antropologa Nejlja Tina da sreća spada među „naše najdragocenije ključne koncepte“ (Thin 2012, 34) – u trenutku takoreći nikakve zainteresovanosti domaćih antropologa za ovaj koncept, čini se suvislim.¹ U sedmoj umetnosti, sreća se kao tema pojavljuje već tokom epohe nemog filma², a holivudska, kao najdominantnija strana filmska produkcija u domaćoj sredini, prožeta je idejama o sreći na kojima je veliki deo njenih proizvoda i zasnovan. Proizvodi holivudske kinema-

* Ovaj tekst je rezultat rada na projektu br. 177035 koji u celosti finansira MPNTR Republike Srbije.

¹ U domaćoj antropologiji objavljeno je svega dva rada koja za direktan predmet istraživanja postavljaju sreću, a to su: Ilić 2013; Dantzer 2017. Za kraći pregled strane antropološke literature o sreći npr. vidi: Thin 2005; Mathews and Izquierdo 2009.

² Prema internet pretrazi, prvi američki film koji u svom naslovu ima termin „sreća“ jeste komedija *Happiness* iz 1924. godine. U IMDB-u, radnja filma je sažeto opisana: „Avanture mlade prodavačice koja uči da novac nije ključ za sreću“, vidi: http://www.imdb.com/title/tt0014968/?ref_=nv_sr_1

tografije su, tokom svoje duge³, posve žive i produkcijski „nabijene“ istorije, bili predmet analiza brojnih disciplina i to u najširem tematskom smislu (v. Powdermaker 1947; Leab 1979; MacDowell 2013). Stoga se analiza sreće kroz prizmu holivudske produkcije može učiniti kao dodavanje samo još jednog u nizu, čitaocima već dostupnih rezultata na pomenutu temu, samo na srpskom jeziku. Većina holivudskih filmova na manje ili više tendenciozan i očigledan način učestvuje u učvršćivanju mitova o srećnom životu u njegovim najrazličitijim segmentima (v. MacDowell 2013; Smith 2009; Cullen 2003). Ovaj tekst je, međutim, posvećen analizi filma *Sreća* (*Happiness*, 1998) sačinjenog u okviru nezavisne filmske produkcije kompanija *Good Machine* i *Killer Films*, koji je kreirao scenarista i reditelj Tod Solanc (*Todd Solondz*), poznat po stvaranju nezavisne i, neretko obeležene kao, kontroverzne umetnosti (up. DeFino 2002, 311).⁴

*

Filmska drama prati nekoliko likova – „običnih ljudi“, pripadnika srednje klase američkog predgrađa – čiji su delovi života predstavljeni kroz isprepletani niz dramskih situacija koje zajedno kreiraju mozaičku priču potrage za srećom kroz potragu za bliskošću s drugim ljudima. Film otvara scena u kojoj Džoj (*Jane Adams*) raskida s Endijem (*Jon Lovitz*) koji to teško prima i kasnije izvršava samoubistvo. Džoj se oseća krivom te traži posao kroz koji misli da će doprineti društvu – zapošljava se u školi stranih jezika u kojoj je šikaniraju svi studenti sem Vlada s kojim ima kratku aferu i koji je potom pokrade.⁵ Džojina sestra Helen (*Lara Flynn Boyle*), s druge strane, iako uspešna spisateljica pornografskih pesama, čezne da iskusi silovanje ne bi li se osetila autentičnom u svom radu. U trenutku očajanja, prima poziv od svog komšije Alana (*Philip Seymour Hoffman*), perverznojaka koji praktikuje masturbiranje uz anonimne zlostavljачke telefonske pozive ženama. Kada Alan obelodani da je prozreo njevu bezvrednost kao i da, bez obzira na to, čezne za seksom s njom, Helen ga neočekivano poziva u svoj stan. Njihov susret se, međutim, završava potpuno

³ Duge istorije u okviru relativno kratke istorije filmske umetnosti.

⁴ Zbog osetljivosti tema kojih se dotiče, film je izazvao brojne polemike i pre nego što ga je šira publika videla (DeFino 2002, 311), a našao se i na 30. mestu na listi 50 najpotresnijih filmova (Barone and Serafino 2012). S druge strane, za ovaj film se vezuje 12 nagrada i preko 20 nominacija na više festivala u brojnim državama različitih kontinenata (vidi: http://www.imdb.com/title/tt0147612/awards?ref_=tt_awd) i, takođe, visoko je kotiran na veb-sajtovima za filmsku kritiku (npr. vidi: <http://www.rogerebert.com/reviews/happiness-1998>; https://www.rottentomatoes.com/m/1084175_happiness).

⁵ Džoj, koja očajnički želi da bude srećna, nema karijeru, partnera, niti bogat socijalni život, zbog čega njene paternalistički nastrojene sestre Helen i Triš, smatraju da je osuđena na propast.

neuspelo. Alan potom sa svoje strane razvija prijateljski odnos sa svojom punačkom komšinicom Kristinom (*Camryn Manheim*) – još jednim usamljenikom, i doznaje da je Kristina žrtva silovanja i ubica. Triš (*Cynthia Stevenson*) – treća sestra u drami, ona koja proklamuje da „ima sve“, jedina je u ulozi supruge, majke i domaćice. Njen muž Bil (*Dylan Baker*), uspešni psihoterapeut koji tretira Alana, jeste pedofil koji siluje dva školska druga svog jedanaestogodišnjeg sina Bilija, i čija dela na kraju ipak bivaju otkrivena. Bilijevi baba i deda (*Louise Lasser i Ben Gazzara*), roditelji triju sestra, prolaze kroz krizu svog četrdesetogodišnjeg braka te, nakon što on oseti potrebu da bude sam, odlazi ali se ne razvodi. Bili je, pak, tokom cele filmske radnje u potrazi za prvom ejakulacijom te, kako se ona ne dešava, on razvija sve snažniji osećaj da je nenormalan. Film se završava porodičnim ručkom kojem prisustvuju svi odrasli članovi porodice izuzev izopštenog Bila i tokom kojeg, neki s manje a neki s više optimizma, nazdravljaju sreći. Istovremeno mali Bili, posmatrajući s terase stana devojkicu u bikiniju, uspeva da ejakulira po prvi put nakon čega, sav srećan, saopštava svojoj porodici okupljenoj za stolom: „Svršio sam!“

*

Ono što povezuje gotovo sve ove aktere jeste njihova potraga za iskrenim kontaktom i bliskoću, odnosno, potraga za srećom. Oni, međutim, svi ostaju usamljeni – izolovani u svojim očajanjima ili neosvešćenostima. U mnogim kritikama se, međutim, za teme filma na prvom mestu izdvajaju pedofilija, masturbacija, genitalna unakaženost i samoubistvo (npr. vidi: Chang 1998, 73; Mottram 2010, 282). Sigurno da jedan od razloga tome jeste očigledna zastupljenost ovih elemenata u filmu, ali i potreba da se u fokus stavi ono što je u njemu (barem naizgled) najšokantnije, a ovde je to, između ostalog navedenog, i nedemonizujuć i etički relativizujuć način na koji Solanc pristupa psihološkom profilu ali i sreći, recimo, jedog pedofila.⁶ U svojoj satiri, Solanc likovima pristupa kao nesrećnim i „izgubljenim“ osobama. Iako oslikava svu njihovu pervertnost i izopačenost prelomljenu kroz prizmu tela i seksualnosti, on ih kritikuje ali ih ne osuđuje – oni su takvi kakvi jesu, ljudi ispravnih i pogrešnih postupanja iz vizure društvenog normativa, „ulovljeni u klopku“ sopstvenih želja i kulturnih pretpostavki o sreći, odnosno u zamku uverenja da je sreća obećana onima koji imaju ispravne asocijacije za sreću (v. Ahmed 2010, 2). Stvaralaštvo o kojem je ovde reč ne spada u proizvode američke popularne kulture koji učestvuju u

⁶ Ostaje zanimljiva činjenica da pomenuti kritičari ne uzimaju u razmatranje sreću koja stoji u naslovu filma i koja je više puta eksplicirana u filmskim dijalozima; jedan od likova joj čak posvećuje i pesmu, a u završnoj sceni joj, kako je već naznačeno, većina filmskih aktera okupljenih oko velikog stola za ručavanje, nazdravlja.

kreiranju ili afirmaciji dominantnog kulturnog koncepta sreće i mitova o sreći, čineći tako sreću kao emotivno stanje pojedinca sve daljom i nedostupnijom. Naprotiv, sam film se može shvatiti kao svojevrsna kulturna/društvena kritika. U izgradnji priče, reditelj se služi elementima dominantnog koncepta, ali ne da bi ga afirmisao, već da bi pomoću sopstvenog stila – „dekonstrukcije očekivanja“ (DeFino 2002, 312) – preispitao taj koncept.

Sam Solanc je Amerikanac srednje klase iz Nju Džerzija,⁷ baš kao i likovi koje filmska priča prati, sledstveno čemu je očekivano da reditelj poseduje one elemente *lokalnog znanja*, na primer, o tome „kako ljudi u određenom mestu zamišljaju sreću“, a koje antropolog Metjuz ističe kao neophodne za valjano razumevanje lokalnog poimanja sreće (Mathews 2006, 149).⁸ Deo prikazanog poimanja sreće u filmu se preklapa s Metjuzovim komparativnim antropološkim istraživanjem ovog emocionalnog stanja u SAD-u, Kini i Japanu kojim je uočeno da je sreći moguće pristupiti kao „onome što se smatra vrednim življenja“, tj. činioce predstava o sreći shvatiti kao ciljeve u životu ka kojima pojedinci aktivno teže kreirajući tako sopstvene životne puteve. Za faktore sreće izdvojeni su: porodica, prijatelji, rad, tj. poziv ili profesija, verska uverenja, kao i budući snovi i nadanja (Mathews 2006, 153, 155). Od navedenih, porodica, partneri i odnosi s drugim ljudima, kao i rad, u filmu predstavljaju faktore sreće, tj. elemente predstava o tome šta bi osoba trebalo da ima u životu da bi bila srećna, a to je da *ima sve* navedeno. Kulturne pretpostavke na kojima je zasnovana filmska (de)konstrukcija srećne američke porodice i srećnih pojedinaca koji „imaju sve“, kao i Solancovo refleksivno zamišljanje očajanja svakog pojedinačnog lika u filmu, za čiju su pojavu razlozi utemeljeni u kulturnim stavovima i vrednostima samih pojedinaca, čine predmet ovog istraživanja. Autor stavlja akcent na svest pojedinca i njegov svet, ali nipošto svoje aktere ne postavlja van kulturnih normativa, naprotiv, ne samo njihovi životni izbori već i dijalozni kao izrazi njihovih stavova, duboko su kulturno uslovljeni. U tekstu koji sledi teži se da se pokaže kako Tod Solanc, pitajući se šta za Amerikance srednje klase Nju Džerzija znači da „imaju sve“ onda kada „nemaju sebe“, dekonstruiše ovakvu kulturnu predstavu o faktorima sreće, istovremeno konstruišući očajanje kao faktor „izmicanja“ sreće pred očima samih filmskih aktera. Pri tome, reditelj filma se poigrava kulturnim stereotipima kao načinom da *kulturnim poznanicama* približi *nepoznanice*, odnosno ono šta znači „nemati sebe“.⁹ Ova sintagma

⁷ Više o reditelju vidi u: DeFino 2002, 311–318.

⁸ Jedan autor, na primer, čak navodi detalje poput onog da je Solanc radio nekoliko godina kao predavač engleskog jezika ruskim imigrantima, baš kao i Džoj, jedan od vodećih likova filma (DeFino 2002, 313).

⁹ Dok je sintagma „imati sve“, kao metafora za sreću, upotrebljena najmanje dva-tri puta u filmu, sintagma „nemati sebe“, iako izvučena iz osnovne poruke filma, predstavlja kovanicu autorke ovog teksta.

bi mogla da se poistoveti s očajanjem kao stanjem koje pojedincu ne dozvoljava da bude u odnosu s drugim ljudima na način da u tom odnosu doživljava sebe kao da ne mora biti neka druga i drugačija osoba, već onakva kakva jeste u datom trenutku i prostoru; rečju, da prihvati sebe ovde i sada – ne „sebe“ kao kakvu esenciju, već „sebe“ kao društvenu ličnost ili kao pojedinca s određenim identitetom/identitetima koji se dinamično (pre)oblikuje/u u datom sociokulturnom okruženju u jedinici vremena. Cilj ovog istraživanja čini nastojanje da se interpretira rediteljevo konstruisanje mehanizma kojim kultura paradoksalno postaje „samoj sebi prepreka“, tj. načina na koji kulturno uslovljeni stavovi o sebi, drugima i okruženju čine prepreku za ostvarivanje pojedinih kulturno determinisanih ciljeva i svrha života.

„Američka“ sreća

Sreća je predmet istraživanja brojnih disciplina. Dominantni istraživači 20. veka, kako Tin pobrojava, bili su “filozofi, teolozi, moralni krstaši, gurui samopoboljšanja i u skorije vreme psiholozi i ekonomisti“ (Thin 2005, 6). Pre 1970. godine empirijskih istraživanja sreće gotovo i da nije bilo, da bi do kraja prve decenije ovog veka bilo objavljeno nekoliko hiljada članaka na temu sreće, (subjektivnog) blagostanja i životnog zadovoljstva¹⁰; takođe, u tom periodu je održano više internacionalnih konferencija i pokrenut naučni časopis na engleskom jeziku posvećen samo ovoj temi, paralelno s čime se odigrala i snažna ekspanzija popularnih knjiga fokusiranih na pitanja u vezi s time kako da pojedinac bude srećan (Bok 2010, 9). Dok su mnogobrojni sreću „tražili tamo gde je očekivano da će je pronaći, čak i kada je utvrđeno da je tamo nema“ (Ahmed 2010, 7), brojni naučnici, pre svih psiholozi i ekonomisti, svoja istraživanja usmeravaju upravo ka tim „mestima“ i zasnivaju ih na izveštajima upravo pomenutih „tragača“ i potencijalnih „pronalazača“. Dominantnu savremenu istraživačku praksu antropolog Gordon Metjuz sumira sledećim rečima: „Istraživači pitaju ispitanike koliko su srećni, ili koliko su zadovoljni svojim životima, pa statistički kompiluju odgovore kako bi ponudili univerzalna merila koja bi mogla da se iskoriste za poređenje ljudi u različitim društvima, kao i različitih društvenih klasa, roda, životne dobi, [sve to] u pogledu sreće“ (Mathews 2006, 147). Međutim, sami istraživači postaju iznenađeni i zabrinuti zbog pojedinih rezultata koji se tiču uočenog nedostatka porasta nivoa sreće kod Amerikanaca. Čini se da je njihova zabrinutost pre svega

¹⁰ Bok (2010, 9) smatra da postoje tek neznatne razlike u značenju ovih termina i očigledno prihvata njihovo korišćenje kao sinonima za sreću. Razlike, međutim, postoje – pojam sreće je širi i kompleksnijeg značenja, te i nesvodiv na termine kao što su blagostanje, životno zadovoljstvo, samoostvarenost, ispunjenost i sl. (up. npr. Thin 2012, 34; Haybron 2005).

posledica toga što svoja istraživanja temelje na „idealizovanom mišljenju da je ekonomski rast primarno sredstvo da se osigura zdravlje i blagostanje” (Johnston 2012, 7). Bok ukazuje na nekoliko, za same istraživače, iznenađujućih rezultata (Bok 2010, 5–6). Istraživanje ekonomiste Ijsterlina ukazuje na to da uprkos značajnom rastu prihoda po glavi stanovnika tokom više od protekla pola veka, prosečni nivo sreće u SAD-u, ako je uopšte porastao, onda se to desilo u neznatnoj meri.¹¹ Slično je i u pogledu porasta nejednakosti prihoda poslednjih nekoliko decenija koji Amerikance, pak, nije učinio nezadovoljnijima. Takođe, psiholog Vinhoven ne nalazi opravdanje za nepostojanje korelacije između prihoda koje je vlada namenila za program socijalne pomoći (koji uključuje državne penzije, zdravstveni sistem i osiguranje za nezaposlene) i sreće ili zdravlja populacije kojoj je pomoć namenjena. I pored svega toga, procenjuje se da brojni Amerikanci neretko tragaju za srećom upravo kroz akumulaciju materijalnog bogatstva (Oishiet al. 2013, 561), kao i da povećanje prihoda vide kao najveći pozitivni pomak u svojim životima (Bok 2010, 6). Bok objašnjenje toga nalazi u shvatanju da su Amerikanci „zaglavljani na hedonističkoj pokretnoj traci“ jer s porastom standarda, ljudi se brzo navikavaju na njega, pa osećaju da im je potrebno još više novca da bi vodili bolji i srećniji život. Ovo se navodi kao primer za još jedan neočekivani nalaz do kojeg se došlo kroz psihološko istraživanje, a to je da Amerikanci „iznenađujuće loše procenjuju šta je to što će ih činiti srećnima“ (Bok 2010, 5–6). Na kraju kratkog pregleda ovih rezultata, Bok sam postavlja pitanje da li je opravdana tolika važnost koju državni zvaničnici pridaju ekonomskom rastu kao meri nacionalnog napretka, ako se ima u vidu činjenica da se nivo sreće tako malo menja. Jednako se nameće i šire pitanje: je li istina da su „ekonomisti i političari otkrili sreću“ (Johnston et al. 2012) ili proklamovali savremeni koncept sreće, a da se tako zamišljena sreća onda samo održava na „dugom štapu“ s čijeg suprotnog kraja mnogi pokušavaju da je upecaju, pretvarajući sreću u opsesiju zapada (Thin 2012, 45)?

Međutim, nije novac jedini isticani faktor za koji se ne može sa sigurnošću tvrditi da će osigurati emocionalno stanje o kojem je ovde reč. Slično je i s pojedinim aspektima života kulturno kreiranim kao asocijacije za sreću, tj. kao faktori sreće. Bok navodi da je putem statističkih istraživanja izdvojeno nekoliko takvih aspekata za koje se smatra da su povezani sa srećom kao trajnim, a ne kratkotrajnim stanjem, a to su: brak, društvena povezanost, zaposlenje, percipirano zdravlje, religija i kvalitet državnog upravljanja (Bok 2010, 17; up. Mathews 2006, 160–166). Od navedenih, pored zdravlja i religijskih verovanja koji se smatraju važnim faktorima trajnijeg zadovoljstva životom, pojedina istraživanja sugerišu da „ljudski odnosi ili veze svih vrsta doprinose osećanju

¹¹ Za samog Ijsterlina, ovaj rezultat je iznenađujuć utoliko što je u kontradikciji s nalazima da su bogati ljudi generalno srećniji od siromašnih, kao i da su prosečni nivoi blagostanja viši u bogatim nego li u siromašnijim zemljama.

sreće više nego bilo šta drugo“ (Bok 2010, 17–19). Ostali faktori, s izvesnim razlikama, predstavljaju neizvesne izvore trajnije sreće.¹² Ni za druge razmotrene faktore, poput godina života i starosti, nije se pokazalo da ostvaruju značajniji ili ikakav uticaj na nečije osećanje sreće (Bok 2010, 16–19). Već na ovom mestu se može zaključiti da je takvim rezultatima kreirana slika o sreći čini nezahvalnim, ali istovremeno i vrlo izazovnim predmetom daljih naučnih istraživanja.

Američka Deklaracija nezavisnosti, zajedno sa životom i slobodom, predviđa potragu za srećom kao neotuđivim pravom svakog građanina SAD-a.¹³ Pojedini antropolozi, međutim, skreću pažnju na to da ne postoji jedno „traganje za srećom“, već „višestruka ‘traganja’“, objašnjavajući da „sreća nije jedna stvar; ona znači različite stvari na različitim mestima, u različitim društvima i različitim kulturnim kontekstima“ (Mathews and Izquierdo 2009,1; v. Johnson 2012, 7). Štaviše, značenje koncepta sreće u jednom društvu, pa samim tim i odnos pojedinaca prema sreći i sopstvenom životnom putu, varira kroz vreme. Ojši i njegovi saradnici ukazuju na važnu promenu u značenju sreće u Sjedinjenim Američkim Državama, za koju se procenjuje da se odvija od kraja 19. veka, a da postaje vidljivija 1920-ih, što su godine koje obeležava pojava masovne proizvodnje i masovne kulture te godine koje neki autori izdvajaju kao početak modernosti (Oishi et al. 2013, 561, 573). Koncept sreće se, prema pomenutim autorima, postepeno izmešta iz religijske u sekularnu sferu, odnosno, menja se značenje s „nečeg eksternog (tj. posrećiti [engl. luck] i dobra sudbina [engl. fortune]) na nešto lično i dostižno u SAD-u“ (Oishi et al. 2013, 561). Kako objašnjavaju na istom mestu, „uparivanje aktivne imenice ‘traganje’ sa srećom, postavilo je sreću unutar domašaja individue i pod njenu kontrolu“, a odabirom tog glagola naglasak je stavljen na aktivnu potragu za srećom, te je tako ona postala privatna stvar, a sami napori da se sreća dosegne – aktivan proces. Ako je lična i privatna, postavlja se pitanje šta je za pojedinca sreća, tj. kako je on zamišlja, a ako je njeno doseganje posledica aktivnog delovanja pojedinca, upitno je na koji način se taj proces odvija. Kako je o načinu zamišljanja sreće bilo nešto reči u redovima koji prethode, u narednom poglavlju pažnja će biti posvećena dvema teorijskim postavkama toga šta je sreća i koji su načini njenog doseganja. Dok prvi predstavljeni teoretičar zastupa stanovište da je sreća u vezi s pasivnim procesima prihvatanja sebe i egzistencije, drugi zastupa gledište po kojem je sreća pre rezultat aktivnih procesa pregovaranja oko značenja i smisla

¹² Na primer, u pogledu supružničkih odnosa, efekti nisu u potpunosti jasni jer se pokazuje da u nekim slučajevima brak jeste doživljen kao faktor koji uvećava osećanje sreće na duži period, dok u većini drugih ispitanih slučajeva „osećanje blagostanja naginje ka tome da se vrati u predbračni nivo tokom dve ili tri godine“ (Bok 2010, 17–18). Rađanje i gajenje dece, takođe, većini roditelja ne uspeva da donese toliko sreće koliko uvreženo mišljenje sugerise (Bok 2010, 19).

¹³ Vidi: <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>

nečijeg života. U filmskom narativu koji je predmet ove analize, jeste opisano pregovaranje aktera oko značenja, međutim, deluje da sam reditelj, ne samo kroz poruku filma već i mišljenje da „jedino priznajući sopstvene nedostatak, mane, neuspehe i slično, možemo u potpunosti da prihvatimo sebe“,¹⁴ deluje da je bliži shvatanju prvog teoretičara.

Teorijska razmatranja sreće i očajanja

Razumevanju sreće se može približiti pomoću njenog paralelnog razmatranja uz koncept očajanja, onako kako im filozof Hans Grelan pristupa, oslanjajući se pri razmatranju ovog potonjeg na stanovišta filozofa Serena Kjerkegora. Gledište Kjerkegora prema kojem je sreća „stvarno biti to što jesi sada“, Grelan interpretira na sledeći način: „Biti to što jesi sada mora, između ostalog, da znači prihvatiti samog sebe“ (Grelan 2007, 121). Grelan takvo shvatanje dovodi u vezu s definicijom očajanja koje za njega znači ne želiti biti to što jesi, sledstveno čemu, budući da oba koncepta predstavljaju *odnos prema sebi*¹⁵, zaključuje da je očajanje „negativan odnos prema samom sebi, a sreća pozitivan, pravilan i dobar“ (Grelan 2007, 121). Drugim rečima, radi se o *odnosu odbijanja i odnosu prihvatanja* sebe, gde se za prvi odnos primećuje da može imati više oblika: „čovjek može biti ljut na samog sebe, može da se stidi samog sebe, da bude tužan jer je takav kakav je“ – ukratko, uvek kada pojedinac oseća da mu je identitet ugrožen, on očajava (Grelan 2007, 94–95). Da je nečiji identitet ugrožen, prepoznaje se kada pojedinac svoje postupke vrednuje putem prepoznatljivih koncepata: glup, spor, nespretn, aljkav, nedosledan itd., ali i kada se odvijaju situacije ili dešavaju događaji koji (ne)posredno utiču na njega a spram kojih se pojedinac oseća, recimo, kao žrtva (naivan, povodljiv, glup, star, slab itd.) i/ili kada je objektivno nemoćan. S neke od tih pozicija, usled nezadovoljstva sobom, pojedinac može da se odluči na promene koje bi dovele do neutralisanja negativnog odnosa prema sebi, a može i suprotno, da „potone“ u očajanje. Ovo potonje, u svojoj krajnosti, može se objasniti ovako: „pošto ja ne želim da budem takav kakav sam, ja neću da budem to što jesam“, što znači da čovek može želeći da nestane, da ne postoji (Grelan 2007, 95). Samoubistvo Grelan vidi kao posledicu i krajnji izraz očajanja. Ukratko, Grelan predlaže da se u pogledu razumevanja očajanja valja voditi idejom da se tu „ne radi uvek o velikim, dramatičnim osećanjima, već i o brzim, prolaznim raspoloženjima“ (Grelan 2007,

¹⁴ Dostupno na: http://www.imdb.com/name/nm0001754/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

¹⁵ Ovde se o *ja* odnosno o *jastvu* ili *sopstvu* ne govori kao o nekakvoj „unutrašnjoj esenciji“ čoveka, već o tome što čovek jeste u datom vremenu i prostoru, a to što čovek jeste spram tih datosti, nikada nije statično, nepromenljivo. Za Kjerkegorovo shvatanje jastva v. Miller 2003, 219.

95), kao i da se u pogledu predmeta očajanja (tj. onoga na šta se očajanje odnosi) može govoriti o očajanju usmerenom na sopstvenu egzistenciju (ne želeći postojati) i o očajanju usmerenom na sopstvene kvalitete (želeći postojati, ali želeći da se bude drugačiji) (Grelan 2007, 93).

Suprotnost očajanju, za Grelana ne predstavlja sreća, kako se možda čini iz izloženog, i njeno značenje ne treba ograničiti na „prihvatanje samog sebe“ jer ona predstavlja nešto obuhvatnije – odnos prema egzistenciji kao celini¹⁶. Egzistencija bilo kojeg pojedinca jeste *egzistencija u svetu*, ona nije u vakuumu, nezavisna od drugih ljudi, okruženja u kojem pojedinac obitava i sveta kao celine (Grelan 2007, 98). I antropolog Nejl Tin insistira na tome da je sreća *društvena*, da „nastaje iz dobrih društvenih odnosa, enkulturacije i od pravičnih institucija“ (Thin 2012, 2). S druge strane, očajanje je osećanje koje predstavlja odnos prema sebi, te se veza sreće i očajanja pre ogleda u tome da „očajanje sprečava da budemo srećni“ (Grelan 2007, 123), ono predstavlja prepreku sreći kao emocionalnom stanju.

Poteškoća da prihvatimo sebe (u svetu), da osećamo lagodnost spram sopstvenog identiteta, može biti izraz refleksije kreiranih kulturnih želja za sebe i sopstveni životni put (recimo, predstava kakvi treba da budemo u datim kontekstima i fazama svog života), i/ili izraz nemogućnosti zadovoljenja autentičnih čovekovih potreba (poput onih za hranom, skloništem, seksualnim odnosima i tome slično)¹⁷. Pošto nijedan život nije pošteđen neprijatnosi, a mnogi ni tragedija pred kojima se čini da je nemoguće pronaći mir ili spokoj, što je krajnji izraz procesa prihvatanja, pitanje koje se ovde nameće jeste kako ljudi grade ili uspostavljaju pozitivan odnos prema sebi i svetu, tj. odnos prihvatanja? Dok Tin smatra da se taj proces odvija putem dijaloga čoveka sa sobom i svojom okolinom, Grelan smatra upravo suprotno; on prihvatanje shvata kao *pasivnu otvorenost*. Prvi element određenja (pasivno), znači da se tu ne radi o prihvatanju „u smislu da čovek prvo procenjuje nešto da bi ga tek onda smatrao prihvatljivim“, jer ono i „ne podrazumeva nikakvu procenu, već pre odsutnost bilo kakavog procenjivačkog stava“, drugi element (otvorenost), znači odsutnost ograničenja i zatvorenosti u sebe (Grelan 2007, 102). Grelan dalje logično postavlja pitanje u odnosu na šta se pojedinac otvara u procesu prihvatanja, i zaključuje da je „prihvatanje otvoren i zainteresovan stav prema sopstvenim osećanjima“, dodajući da se taj stav ili odnos „malo neodređenim rečima opisuje kao 'biti u kontaktu sa samim sobom'“ (Grelan 2007, 102). Da bi bilo razumljivo kako je od *prihvatanja sopstvenih osećanja* došao do *bivanja u kontaktu sa samim sobom*,

¹⁶ Dakle, „ne samo prema ličnoj egzistenciji i načinu života, ne prema egzistenciji sveta oko nas ili načinu na koji taj svet postoji, već prema svemu ovome kao celini“ (Grelan 2007, 122).

¹⁷ Bez obzira što su ove potrebe kulturno organizovane i regulisane, one su ljudskom biću inherentne.

tj. od *sopstvenih osećanja* do *samog sebe*, neophodno je pojasniti da za ovog autora osećati predstavlja način postajanja i bivanja svesnim¹⁸ (Grelan 2007, 75), a svesnost jeste prvi korak ka suočavanju i prihvatanju kroz koje, naglašava Grelan, „promena nastupa sama od sebe“ (Grelan 2007, 102; up. Ekman 2011, 135; Ilić 2014, 84).

Međutim, kako je već nagovešteno, postoje autori koji nešto drugačije razumevaju proces postajanja i bivanja srećnim, i to pre kao aktivnog negoli pasivnog procesa. Antropolog Nejl Tin, sreću objašnjava kao:

„evaluativnu vrstu ‘konverzacije’ (široko zamišljene da obuhvati unutrašnje dijaloge) o tome koliko dobro se odvijaju naši životi. Tako protumačena, sreća je, kao i sve konverzacije, dinamična i interaktivna, postoji pre kao proces negoli kao entitet. Ovi razgovori imaju tendenciju da uključe pozitivna osećanja (koja obuhvataju širok raspon od mirnog zadovoljstva do divljeg uzbuđenja ili ekstremnog blaženstva), zadovoljstva, i ambicioznije teme kao što su fabrikovanje značenja ili svrhe ili koherentnosti.” (Thin 2012, 33)

Na osnovu takvog shvatanja, on razvija model koji podrazumeva da su pomenute konverzacije u vezi sa sledećim pojavama i pojmovima: *anticipacija* koja podrazumeva nadanja (za sebe, za druge, za svet), ambiciju, očekivanja, suočavanje sa strahovima; *iskustvo* pod kojim podrazumevaju maločas pomenuta pozitivna osećanja, tj. trenutna uživanja i zadovoljstva; *interpretacija* koju objašnjava kao „zahvalnost i konstrukciju smisla nečijeg celokupnog života, kroz pronalaženje značenja, priča i/ili osećaja krajnje svrhe“; *rezultati* koji proishode iz osvrta osobe na iskustva u pogledu njenih nadanja i očekivanja; *neprijatnost* koju karakterišu loša osećanja, shvaćenu kao „sveprisutnu mogućnost da bi bilo šta od gore navedenog moglo biti ugroženo strahom, čamotinjom, traumom, mržnjom, ljutnjom, stidom, otuđenjem, razočaranjem, itd.“ (Thin 2012, 34–35). Tin ovim pravi jedan manje-više obuhvatan pregled onoga što u društvenom/kulturnom smislu (smatra da) učestvuje u procesu građenja sreće. On smatra da njeno razumevanje kao „aktivnog, dinamičnog i interpretativnog procesa, takođe zahteva razumevanje sreće i kao *društvenog procesa*, a ne samo kao privatne procene“ što znači da je „jastvo koje traga za srećom (...) u međusobno zavisnom odnosu najmanje s drugim ljudima, ako ne i sa širim fizičkim i kosmološkim okruženjem“ (Thin 2012, 39–40).

Važnost Tinove teorije se ne sastoji u njegovom objašnjenju toga šta je sreća i kako čovek zaista dostiže to emocionalno stanje, već se značaj ogleda u tome što se njome objašnjavaju procesi stvaranja evaluativnih i interpretativnih priča o našim životima u kojima je naglašena uloga društva i kulture. Kroz to, i sami pojedinci bivaju određeni kao društvene osobe – osobe koje se menjaju, a ne

¹⁸ U najkraćem, osećanja predstavljaju čovekov odnos prema sebi i svetu, a time i pokazatelje ili signale čovekovih nesvesnih (predrefleksivnih) vrednosti i uverenja, koja upravo kroz osećanja postaju dostupna čovekovoј svesti (Grelan 2007, 71).

kao kakve esencije ili izolovane i statične entitete. Tamo gde njegova teorija o sreći (kao konverzaciji) nailazi na prepreke, ne samo da se tiče nesigurnosti da postignuti pregovor oko značenja nije samo trenutna varka, već još više u dilemi da li se o svemu u svetu može pregovarati s pozitivnim ishodom, barem na način na koji to Tin predstavlja. Štaviše, upitno je i kako razumeti neuspela pregovaranja koja mogu biti posledice nesposobnosti ili nemoći pojedinca da se odupre očekivanjima društva utemeljenim na idejama koje on crpi iz kulturno uvreženih shvatanja, ubeđenja, verovanja, očekivanja, rečju, da se odupre predstavama i zahtevima koje društvo postavlja pred pojedinca (kao muškarca ili žene u svakom smislu¹⁹, kao humanog bića u međuljudskim odnosima, kao radno sposobne ili aktivne jedinke i kao ekonomski nezavisne jedinke itd.), na osnovu kojih se pripisuju negativna značenja sebi, drugima i stvara slika besmisla umesto slika smisla.

„Imati sve“ kao kulturni obrazac srećnog života

Čak i kada je reč o apstraktnim i neuhvatljivim konceptima, takvima da se čini da nismo u stanju sa sigurnošću ni značenje reči, kojom su obeleženi, da jasno definišemo, antropologija im može pristupiti kao konkretnim pojavama u određenim kontekstima. Takav je i koncept sreće. Dok u filmskom narativu očajanje postaje dostupno kroz razumevanje uloge normativa i kulturnih ideja o poželjnom, u procesu kreiranja odnosa pojedinca prema sebi u svetu u kojem obitava, sreća postaje najdostupnija antropološkom istraživanju kroz njeno kulturno zamišljanje, odnosno, kroz uočavanje društvenih/kulturnih činilaca sreće označenih kao preduslova (individualnih doživljaja) sreće ili, ispostaviće se, nesreće filmskih likova. Te činioce – „ono što je vredno življenja“ ili ciljeve života, kako to Metjuz shvata – u filmu je moguće pratiti kroz same životne priče aktera, i razumeti najpre kroz dijaloge koji oslikavaju razmišljanja i procene jednih, o razlozima za (ne)sreću drugih likova. Ono što se, dakle, otkriva kroz ove dijaloge deo je kulturne konceptualizacije sreće, a to su ideje koje su manje u vezi s tim šta sreća jeste, koliko s tim šta se (kulturno) procenjuje kao preduslov za ostvarenje nečije sreće, a onda i ono od čega je satkana sreća prosečnog čoveka savremenog doba.

„Biti srećan/-na“ u američkom društvu poslednjih decenija predstavlja svojevrsni društveni imperativ (v. Mathews 2006, 148; Ahmed 2010) sledstveno čemu se sreći pristupa kao cilju života. Kulturna predstava o sreći se temelji na asocijacijama koje su u vezi sa srećnim životom prosečnog Amerikanca. Porodica predstavlja jednu od ključnih asocijacija. Scenario filma prati njene dve

¹⁹ U smislu idealtipskih modela muškarca ili žene kao poželjnih partnera i ljubavnika, ali i muškarca ili žene u njihovim ulogama oca i majke.

komponente, a to su supružnici i deca. Kako pokazuju istraživanja, s razlikom u vrsti međusobnih odnosa koji se spram njih uspostavljaju, obe predstavljaju svojevrsnu vrednost života ne samo u zapadnim društvima.²⁰ Dok se za decu pretpostavlja da će se u određenoj fazi života odvojiti od roditeljskih skuta i samostalno „živeti svoje živote”, za supružnika se, pak, veruje da bi „u idealnom slučaju trebalo da ostane ‘dok nas smrt ne rastavi’“ (Mathews 2006, 162). U filmskom narativu koji se analizira, u segmentima možemo pratiti život dvaju porodica: jedne u kojoj se brak supružnika privodi kraju nakon četiri decenije, a decu čine tri odrasle ćerke od kojih jedna ima svoju porodicu koju sačinjavaju, takođe, heteroseksualni supružnici i troje male dece. Ova potonja, kao „mlađa“ porodica sa svim svojim članovima na okupu, barem tokom najvećeg dela trajanja filma, biće u fokusu pažnje, dok se druga može shvatiti kao delimična projekcija prve kroz određeni vremenski period.

Troje male dece mladog bračnog para Triš i Bila, nisu prikazana posebno ni kao radost ni kao „teret“, niti je odnos roditelja prema njima posebno topao niti posebno otuđen, a može se zaključiti i da, na određeni način, i za oca i za majku deca predstvaljaju „projekat“ ostvarenja njihovih pojedinačnih sreća. Već u prvim prikazima ove porodice, postaje izvesna razlika u tome kako je zamišljen odnos svakog pojedinačnog roditelja prema deci. Bil je posvećen otac koji ispunjava osnovne roditeljske dužnosti: bavi se školskim zadacima najstarijeg sina Bilija, primećuje kada ga nešto muči i nastoji da na tu temu ostvari komunikaciju s njim i, sveukupno, deluje zainteresovano za sazrevanje najstarijeg sina koji polako ulazi u pubertet. Pozitivno odigravanje očinske uloge, potkrepljuje i samo ispoljavanje dečakove potrebe da s ocem podeli nedoumice i strepnje u vezi s problemima sopstvenog seksualnog sazrevanja kroz razgovore koje sam inicira, što je, dakle, izraz poverenja koje sin gaji prema ocu i postojanja osećaja određenog nivoa bliskosti. Bil se, s druge strane, do određenih trenutaka u kojima se mestimično ispoljava njegova devijantnost, pokazuje kao strpljiv sagovornik, pun razumevanja i podržavajući otac. Podršku ispoljava čak i kroz blagotvorni fizički kontakt („pun“ zagrljaj i iskreno tapšanje sina po ramenu u znak podrške).

Triš, s druge strane, niti je topla niti je nežna, kako se inače zamišlja deo idealne majčinske figure. Ona obavlja svoje dužnosti pomalo „robotizovano“, onako „kako to treba“: sprema obroke, ispraća decu u školu kao i na spavanje, podučava ih „ispravnim“ pogledima na određene društvene probleme i tome slično. Dakle, „na površini“ sve funkcioniše po principu društvene/kulturne ispravnosti, međutim, „ispod te površine“ ne vidimo ništa – filmska priča nam ne otkriva nikakav dublji i čvršći, pa ako hoćemo humaniji i „srećniji“ odnos majke prema deci, niti dece prema njoj. Ovaj prvi je odnos krutosti i, kako neki

²⁰ Metjuzova komparativna istraživanja pokazuju da je to slučaj i u istočnoazijskim zemljama.

kritičari uočavaju, površnosti koja Triš onesposobljava da „zauzme bilo koji sem nipodaštavajućeg stava prema raspoloženjima njenog sina koji je pred pubertetom“ (Lucia i Kelleher 1999, 81). Sličan, hladan i automatizovan odnos se javlja i prema mlađem sinu kojeg, na primer, doslovno vukući od trpezarijskog stola kao nevaljalo dete, tera na spavanje.

Uprkos tome, ili baš usled toga, Triš je u datom filmu zamišljena kao jedini i kruti branilac nuklearne porodice kao najvažnije institucije društva. U izvesnom smislu, deluje da deca i institucije poput porodice i obrazovanja, za Triš predstavljaju simbol budućnosti nacije. Rasparava se vodi za večerom kada školarac Bili kaže da je jedna od nastavnica narkomanka i da je tužno što će je verovatno otpustiti. Triš smatra da bi je trebalo otpustiti ukoliko se zaista ispostavi da jeste zavisna od droge. Na to suprug i otac Bil reaguje neodobravanjem, relativizujući to surovo razmišljanje skretanjem pažnje na mogućnost da konzumacija droge ne utiče na rad nastavnice. Međutim, Triš zastupa isključiv stav pretnjom plašeći sina da će ga se, ako bude završio u bolnici umirući od droge, odreći. Svoj apel kruniše rečima: „Znam da možda zvučim surovo Bil, ali govorimo o našoj deci. Ne želim preterivati, ali govorimo o budućnosti... budućnosti naše zemlje, na kraju krajeva.“ Kada kaže „govorimo o budućnosti“ ona širi ruke pokazujući na njihovo dvoje dece za stolom, i upućujući kratki pogled na levo i na desno – na jedno i na drugo dete. Dakle, hipotetičko odricanje od sina narkomana kao metafore urušenih društvenih vrednosti, jeste zastupanje pozicije spram prioriteta. Drugim rečima i krajnje uproščeno, za Triš su deca i porodica projekat njenog ličnog ispunjenja građanskih dužnosti, sredstvo ostvarivanja viših interesa oličenih u proklamovanim vrednostima američke nacije.

Pored toga što bismo Triš lako mogli zamisliti u kategoriji ljudi koji su „manje srećni u godinama kada su deca s njima negoli što su bili pre nego što su dobili decu i nakon njihovog odlaska od kuće“ (Mathews 2006, 162), deluje da bi ona mogla biti uvrštena i među onu četvrtinu Metjuzovih ispitanika koja svoje supružnike postavlja na primarno mesto u pogledu toga „šta je vredno življenja“ (Mathews 2006, 162). Pored samog naglaska na njenu ulogu žene koja brine o svakodnevnom funkcionisanju domaćinstva, u filmu je nešto veći akcenat stavljen na njen odnos prema mužu. Ona mu je izuzetno naklonjena, ona ga voli. To izražava na konvencionalan način: dočekuje ga u povratku s posla poljupcem, zainteresovana je za to kako je proveo dan, razgovara s njim o svom danu i poverava mu svoje dnevne brige, deli postelju s njim. Veličanje ozakonjenog partnerskog odnosa u američkoj kulturi pojačano je sledećom sekvencom. Helen, toliko popularna da je „umorna od toga što je obožavaju sve vreme“, u intimnom razgovoru sa sestrom Triš, kroz suze govori o površnosti odnosa koje uspostavlja s muškarcima. Ona joj priznaje: „Svi ti muškarci, oni su prelepi, umetnički umovi, sjajan seks, imaju sve... ali su prazni. Osećam da niko nije iskren prema meni. Niko ne želi mene... zbog mene same.“ Na to Triš,

na način kao da se sasvim podrazumeva to što će reći, nalazi jednostavan uzrok problema: „Oni nisu porodica.“ Helen to prima s odobravanjem s obzirom na to da izgovara da bi volela da ima sestrin život, tj. porodicu koja se ovde zamišlja kao mesto sigurnosti i valjane – duboke, iskrene, „prave“ veze među partnerima. Porodica zasnovana na braku je zamišljena kao garant (romantične) ljubavi. Ali Triš sa svojim mužem ne upražnjava brak – oni nemaju seksualne odnose koji bi inače trebalo da predstavljaju osnovnu komponentu i preduslov partnerskih odnosa. Slično kao i u odnosu prema promenljivim raspoloženjima sina, njena površnost, koja i ovde dolazi do izražaja, „neće joj dozvoliti da dovede u pitanje svoj brak u kojem nema seksa“ (Lucia i Kelleher 1999, 81).

I pored automatizovanog odnosa prema deci i potpunog odsustva seksualnog odnosa sa supružnikom, sreća junakinje Triš izgrađena je na idealtipskom modelu srećne domaćice. Shvatanje o tome kako je zamišljena sreća kod pripadnika srednje klase američkog predgrađa, Solanc sažima u sintagmi koju „stavlja u usta“ upravo Triš – ona proklamuje da „ima sve“. Triš doista tom formulacijom izražava uverenost u doživljaj sebe kao srećnice. Objasnjenje ovog prividnog paradoksa se nalazi u samom Trišinom liku kao otelotvorenju „zombiranog“ uma, kao sirovog proizvoda kulture, nesvesnog mana i vrlina, želja i potreba svojih i tuđih – površnog, i s okolinom i stvarnošću nepovezanog lika. Takvo odsustvo povezanosti opisuje i Erih From (From 1965, 144), samo govoreći o otuđenosti kroz potrošnju: „Jedemo hleb koji je bez ukusa i nije hranljiv, jer to godi našoj fantaziji o bogatstvu i isticanju, pošto je tako beo i ‘svež’. U stvari, mi ‘jedemo’ fantaziju a izgubili smo osećanje za to što jedemo. (...) S bocom koka-kole (...), mi pijemo veliku američku naviku; a najmanje pijemo našim nescima.“ Analogno, Triš je „potrošač“ kulturnih predstava o pravim vrednostima života američkog pojedinaca. Zato je za nju životni put (kakav je, na primer, put njene sestre Džoj) koji nije satkan od karijere, romantične ljubavi, majčinstva – osuđen na propast. Takođe, (srećan) život Trišine porodice (i) formalno prestaje da postoji tek onda kada saznaje da je uzorni Bil zapravo pedofil i silovatelj, tj. onda ikada se *društveno poželjno* pretvara u *društveno neprihvatljivo* i to do te mere da mu se ne može naći ni najmanje društveno/kulturno utemeljeno opravdanje.

Svime ovime, ideja zauvek srećne bračne zajednice u ovoj satiri je pokazana kao iluzorna. U filmu je konstruisan jedan pesimistični pogled na američku porodicu kao na mrežu odnosa, makar delom izgrađenih na trulim temeljima na kojima ništa dalje što se gradi ne može a da se ne uruši. Dok poručuje jednu važnu stvar u pogledu američkog zamišljanja sreće, a to je da nisu isključivo sami pojedinci odgovorni za njihovu sreću ili nesreću, da postoje i drugi ljudi i čitavo društvo, što će reći da sreća nije samo lična i privatna, Solanc poručuje i da nisu samo pedofili poput Bila metafora trulosti američkog društva, već da su to i likovi poput neosvešćene Triš, uronjene u konzervativne američke predstave sreće. Gde je izbledelo obećanje da će srećan biti onaj koji sreću traži tamo gde

je obećano da će je naći – Triš se ne pita. Ona je i jedini lik koji u ovom istraživanju nije analiziran kroz svoje očajanje, što ne znači da ono ne postoji. Jedan od obrazaca očajanja jeste trivijalizovanje života koje predstavlja strategiju izbegavanja stvarnosti ispunjavanjem sopstvene pažnje „praktičnim detaljima života“ kao što su kuća i okućnica, dečiji školski zadaci, komšijske priče itd. (Grelan 2007, 97). Bil je veliki deo svog života posvetio bežanju od svoje devijantnosti kroz fokusiranje na sve one aktivnosti koje su u vezi s kućom, decom, ženom, poslom. Međutim, kako pomenute i slične trivijalnosti života „postaju obrazac očajanja tek kada skrenu pažnju sa života kao celine“, odnosno s pitanja pojedinca o tome ko je on, šta je njegov život i kakav bi želeo da bude (Grelan 2007, 97), može se zaključiti da je ovaj obrazac izražen više u Trišinom negoli u Bilovom slučaju. Pomoću njegovog lika, reditelj samo najočiglednije razbija predstavu srećne američke porodice čija je harmonija srećnog života upotpunjena neizbežnim članom – psom, i sam koketirajući sa stereotipiziranom kontrapredstavom o tome da naizgled funkcionalna američka porodica mora biti da krije neku anomaliju.²¹ Štaviše, pomoću ovog lika, jednako kao i pomoću Trišinog, obesmišljava se predstava o „ispravnom putu“ ka dostizanju sreće, odnosno o tome da sreću sačinjava sinteza elemenata kao što su heteroseksualni partnerski odnos, deca, karijera, novac itd, tj. da sreća jeste ono što se u američkoj kulturi zamišlja kao uspešan srećan život. I pored toga, reditelj uverava da postoje ljudi koji sintezu pomenutih elemenata doživljavaju kao „paket“ zvani sreća, i da nedostatak pojedinih elemenata ili čitavog „paketa“ u njihovim životima postaje izvor njihovog očajanja. Takav je slučaj sa Džoj, koji će biti deo analize narednog poglavlja.

Za razliku od Bila, čije je očajanje svesno, Džoj je neko ko više od svih drugih likova u filmu poriče sopstvena osećanja, čime očajanje čini nesvesnim. Jedan od pomenutih dijaloga u kojima se poricanje prepoznaje i kroz koje biva vidljivo kulturno zamišljanje sreće, odvija se u susretu Džoj i njene sestre Triš u raskošnoj porodičnoj kući ove druge. Scena počinje jurnjavom malog Džojinog sestrića koji iznenada dotrčava do nje i prepada je. Džoj iznenađenost izražava preteranom telesnom reakcijom (u vidu jakog trzaja napetog i ukrućenog tela koje je poskočilo sa stolice). Dok Triš grdi sina za takvo ponašanje, Džoj uzvikuje da je sve u redu, da je ona „dovoljno jaka“. Tu verbalnu tvrdnju, međutim, ona poriče svojom emotivnom reakcijom izraženom kroz suze. Kada tako uplakana i uspe da prizna da oseća kao da je „suviše neprijateljstva usmereno prema njoj“ i da se „oseća užasno“, brže bolje nalazi opravdanje za takvo stanje u premorenosti. Kako je umor vrednosno neutralna kategorija, on Džoj

²¹ U svojevrsnom nastavku *Sreće*, u filmu *Život u doba rata (Life During Wartime)*, 2009), Solanc neskriveno pokazuje upravo taj „kontrastereotip“ prema toj instituciji američkog društva, u sceni u kojoj se grupa mladih ljudi „takmiči“ u priči o tome čija je porodica najdisfunkcionalnija.

smešta, u najmanju ruku, u društveno neutralnu te i udobnu poziciju, i u sopstvenim i u očima drugih. To na neki način predstavlja i njen beg od realnosti. Kako će se još jasnije pokazati u dijalogu čije izlaganje sledi, Džoj ima potrebu da skriva istinu o svom stanju, da tvrdi da je srećna kada ona to nije. Zašto? Uprkos nalazima iz kojih se zaključuje da je izuzetno malo ili nimalo elemenata stvarnosti na koje se može računati kao na pouzdane faktore sreće, Amerikanci u velikom procentu sebe vide kao „vrlo srećne“ ili „prilično srećne“ (Kesebir and Diener 2008, 119). Pored toga, istraživanja koja se bave merenjem sreće pokazuju i da su Amerikanci srećniji od pripadnika nekih drugih nacionalnosti, na primer, istočnih Azijata, za šta antropolozi smatraju da postoje kulturni razlozi. „Amerikanci mogu 'naduvati' svoje izveštaje o sreći“ jer „u društvu koje u svom osnivačkom dokumentu deklarise kao neutuđivo pravo 'traganje za srećom', pojedincu je kulturno naloženo da traga i proklamuje svoju sreću“ (Mathews 2006, 148), kako se ne bi pomislilo da „nešto nije u redu s osobom koja ne obznani svoju sreću“ (Mathews 2006, 148–149; vidi i: Ilić 2013, 10). Ne biti srećan, poistovećuje se s neuspehom i jednako je sramoti. S druge strane, u istočnoazijskim društvima kao poput Japana, ukorenjena je društvena vrednost i lična skromnost: „pojedincu je naloženo da se ne hvalisa sopstvenim uspehom u životu ili da objavljuje svoju ličnu sreću“ (Mathews 2006, 149).

Na priznanje o tome kako se Džoj oseća, iako nepoverljiva prema njenim potonjim opravdanjima i blago zabrinuta, sestra Triš će je posavetovati da jede crveno meso jer je ono dobro za kožu. Na to će Džoj momentalno postati zabrinuta za svoj ten zbog čega će je Triš „umiriti“ rečima da joj je koža „za sad ok, ali...za nekoliko godina...“ sigurno takva neće biti. Ovom potpuno neočekivanim i površnom Trišinom reakcijom, reditelj skreće pažnju pre svega na potencijal žene na „tržištu ljubavi“ u mladosti, odnosno na telesnu lepotu posmatranu spram vremena koje i u slučaju filmske junakinje biva ono koje određuje pogled na brojne aspekte života. U slučaju Trišinog pogleda na poziciju njene sestre, vreme se pojavljuje ne kao faktor fiziološkog procesa starenja, već kao mera Džojinog uspeha u datom trenutku – je li u datim godinama života, ostvarila ono što u tim godinama priliči. Drugim rečima, mladost koja predstavlja čovekovu telesnost u vremenu, ne javlja se kao faktor sreće sama po sebi, već kao odrednica faze života zamišljene kao najpovoljnije za ostvarenje onoga što se smatra da će pojedinca učiniti srećnim; mladost tako postaje preduslov sreće.

Nakon navedene razmene reči o koži, dijalog se nastavlja takođe neočekivanim izjavom, ali ovog puta Džojinom, da je „tako srećna“ zato što je u blizini sestre i njene dece. Na to se Triš emotivno otvara rečima:

Triš: Ja sam srećna zato što si ti srećna. Zato što sam sve ovo vreme mislila da si ti užasno nesrećna.

Džoj: O Triš, to je baš čudno, pošto ja ne mogu biti srećnija.

Triš: Znaš, to je sve zbog tvoje muzičke karijere...

Džoj: O, moja karijera je ok. (*Odmahuje rukom.*)

Triš: O, znam. Znam da će biti. Jednostavno znam. I onda ćeš se odseliti od mame i tate.

Džoj: Vrlo uskoro.

Triš: I upoznaćeš gospodina Pravog.

Džoj: O da, hoću. (*Kaže kroz osmeh i radost, a onda zamišljenim pogledom na gore nastavlja*). Već osećam da sam spremna za novi početak.

Triš: Tako je. To što se bližiš tridesetoj ne znači da više ne možeš biti spremna²².

Nakon uvertire za ono što namerava da joj dalje kaže, svesna da će zvučati surovo, sa sažaljivim pogledom, napokon izgovara:

Triš: Istina je da sam uvek mislila da ne vrediš mnogo. Da ćeš završiti sama²³, bez karijere i ičega. To smo svi mislili: mama, tata, Helen...svi. Uvek sam se nadala da svi grešimo, ali...ti si uvek nekako izgledala kao osuđena na propast. (*Džoj je jako zabrinuta za reči koje čuje, a Triš, menjajući izgled lica od zabrinutog ka sažaljivom i neiskreno pozitivnom, nastavlja*). Ali sad vidim da to nije istina. Na kraju ipak ima nade za tebe. (*Govoreći to dodirujući joj uvojak kose, Džoj dobija blagi izraz olakšanja na licu praćen smeškom*). Izvini, ponavljam se. Samo sam stvarno srećna zbog tebe.

U Trišinih rečima pri početku i na samom kraju dijaloga, izraženo je shvatanje da je deo njene sreće i sestrina sreća. Time Solanc upućuje na predstavu o sreći kao društvenoj, a to obeležje sreće se može objasniti Tinovim shvatanjem da je individualna sreća svakako važna, ali da nas „čist individualizam neće učiniti srećnima, jer naša sreća zahteva prepoznavanje sreće (i nesreće) drugih” (Thin 2012, 40). U kontekstu čitavog filmskog narativa, međutim, dominantniji je i za analizu značajniji jedan drugi aspekt zamišljanja sreće. U dijalogu je formulirana zamisao o tome kojim tokom bi trebalo da se odvija nečiji život ili makar kojim sekvencama bi trebalo da bude ispunjen (karijera – ekonomsko osamostaljivanje – „pravi“ partner), čemu bi to trebalo da vodi (doživljaju osobe da nije usamljena i čemerna) i, sledstveno čemu, kakav bi pojedinac trebalo da bude (srećan jer se nalazi u društveno poželjnoj tački u datom trenutku svog životnog puta). Više od ove krute kulturne slike „ispravnog puta“ ka sreći (a s kojeg se lako sklizne u mizeriju i očajanje, kako pokazuju pojedini likovi), zabrinjava što navedeni elementi – osamostaljivanje jedinke, partnerski i prijateljski odnosi itd, koji sami po sebi, načelno, ne predstavljaju ništa sporno – prestaju da budu samo deo zamišljenog srećnog života pojedinca i postaju kriterijumi procene vrednosti ličnosti pojedinaca i njihovih života, tj. njihovih celokupnih ličnosti. To dalje vodi ka samorazumevanju i samoproceni jer, kao što je već rečeno, čovekova egzistencija nije u vakuumu, pojedinac bivstvuje u svetu u sadejstvu s drugim

²² „Spremna“ ili „sveža“, s obzirom na to da je ovde, upotrebom engl. termina *fresh*, napravljena igra reči kojom se jasno aludira na starenje.

²³ Naglašena reč u Trišinom govoru.

ljudima i prirodnim i sociokulturnim okruženjem. Ljudi, kako Tin smatra, vode konverzacije o tome koliko dobro se odvijaju njihovi životi, ali oni su u dijalogu i s drugima i sa *sobom-u-svetu*, oni pregovaraju sa sobom kao društvenim bićem o sebi kao društvenim bićem. Dakle, čovek neminovno stvara sliku o sebi i kroz sliku drugih o njemu, kao i kroz postojeća deljena uverenja koja možemo shvatiti kao matricu izgradnje te slike, tj. idealtipskog modela osoba.

Ono što je još više problematično s jednostranom slikom „ispravnog puta ka sreći“ i „ispravne sreće“ koji su svedeni na čistu formu, jeste pitanje isključive odgovornosti pojedinca za sopstveni životni put u pogledu sreće. To je u vezi s već pomenutim koncipiranjem sreće kao privatne i lične, za kojom i kao takvom, pojedinac vodi aktivnu potragu. To znači da, kada je prestala da se poistovećuje sa sudbinom i srećom koja dolazi van okvira delovanja pojedinca²⁴, odgovornost za sopstveno dostizanje sreće i ostvarivanje srećnog života je ostala na pojedincu. Ako uspe u tome, njegov osećaj samopoštovanja raste, ali ako ne uspe, i sve što više pokušava a sve manje uspeva u svojim nastojanjima da dosegne sreću, njegovo samopoštovanje sve više bleđi, a pojedinac počinje da oseća i sramotu i krivicu. Postoje barem dva mesta na kojima scenarista/režitelj obelodanjuje kulturno determinisano shvatanje o tome ko je odgovoran za nečiju (ne)sreću. Pored Bilijevog osećaja sopstvene odgovornosti za ličnu „nesreću“²⁵, drugi prikaz odgovornosti dat je kroz situaciju u kojoj Triš sa svojim mužem deli zabrinutost za sestru Džoj koja „nema sve“ kao ona, i koja se pretvara se da je srećna dok se „jasno vidi po njoj da je užasno nesrećna“. Razloge zbog kojih nije srećna, predstavljaju listu osobina; Triš joj pripisuje: da je *lenja i izbirljiva*, i da *nije od onih koji grabe*.

Kulturne predstave u konstrukciji očajanja i usamljenost

Ne treba nam posebna naučna referenca da bismo tvrdili da je čovek društveno biće – bilo da mu je to urođeno, bilo da mu to postaje svojstveno tokom razvoja (up. Brown i dr. 2007, 778), te da čovek ima potrebu za povezanošću s drugim osobama unutar širokog raspona svakodnevnih aktivnosti (od onih u kojima dobija/pruža pomoć i utehu do onih kroz koje deli prijetni i radosti), a koje se odvijaju u okvirima relativno ograničenog raspona kulturno organi-

²⁴ U srpskom jeziku to odgovara značenju izraza „biti srećne ruke“ ili „posrećilo mu/joj se“.

²⁵ Bili, najstariji sin Triš i Bila, oseća odgovornost za problem koji ga prilično muči, a problem je taj da sa svojih jedanaest godina još uvek nije doživeo ejakulaciju; on smatra da uzrok tome, poredeći sebe s hvalisavim vršnjacima iz škole, mora biti njegova nenormalnost ograničena na njegovu prirodnu telesnost.

zovanih međuljudskih odnosa – prijateljskih, partnerskih, dvosmernih odnosa roditelj-dete itd. Kada postoji osećaj nedostatka povezanosti i utisak manjka bliskosti s drugim ljudima, onda govorimo o usamljenosti (v. Svensen 2017, 22). Ona je u vezi s pojavama kao što su nizak nivo samopoštovanja i očajanje (Stack 1998, 415) koje predstavljaju važne odlike stanja filmskih aktera. Solanc filmskim narativom sugerise da postoje kulturne predstave o tome kako da pojedinac izbegne usamljenost, tj. ideje o načinima življenja kojima će se obezbediti osećaj povezanosti s ljudima i osigurati osećaj pripadnosti, a na osnovu čega će se moći ostvariti sreća. Oblik pripadništva ili formu odnosa pojedinac bira spram kulturno oblikovanih želja unutar zadatih kulturnih okvira. Na primer, Bil svoje pripadništvo društvu potvrđuje putem karijere psihoterapeuta i porodičnog čoveka, dok Helen pripada sociokulturnom okruženju kroz društveno priznat posao koji joj obezbeđuje popularnost. Triš, pak, pripada drugačijem nivou kulturno poželjne strukture od svoje sestre Helen – ona je supruga, majka i domaćica. Naizgled, svi su oni na ovaj ili onaj način, u većoj ili manjoj meri ispunili pretpostavljene uobičajene želje odraslog pripadnika američke srednje klase. Dalje, prema Tinovom shvatanju sreće kao procesa pregovaranja oko značenja i kreiranja smisla, ovi likovi bi trebalo da žive srećnim životima. Međutim, svako od njih nosi svoj teret pokidanih ili neostvarenih veza s drugim ljudima usled otuđenosti od samih sebe, bilo zato što postoji odsustvo samospoznaje (Triš), bilo zato što spoznate potrebe izlaze van granica društvenog normativa i normalnosti (Bil), bilo zato što se pred sebe postavljaju nerazumni društveni zahtevi (Helen) ili se slepo prate kulturni ideali (Džoj, Alan i Kristina).

Rečeno je da očajanje predstavlja odnos prema sebi, i to odnos odbijanja i odbacivanja, a ne prihvatanja. S izuzetkom Triš, svi vodeći likovi u filmu *Sreća* imaju izgrađen takav odnos prema sebi, samo je taj oblik neprihvatanja drugačiji od lika do lika. Različitost tih formi podrazumeva da neprijatne emocije (ljutnja, tuga, mržnja, prezir, gađenje, stid i krivica) boje nečije očajanje ili nepovoljan odnos prema sebi.

Analiza će početi samoprezirom najklopleksnijeg lika u ovom filmskom narativu, Bila. U etičkom smislu to je i najproblematičniji lik koji je istovremeno i relativizovan više nego bilo koji drugi lik ovog narativa. Umesto da demonizuje ličnost sociopate i pedofila, kako se to obično čini, Tod Solanc bira da posmatra celovitost njegove ličnosti i učini je tragičnom. Naime, pri početku filma, nakon što smo se upoznali s njegovim radom (on je ugledni psihoterapeut), upoznajemo se i s njegovom potencijalnom abnormalnošću (uživa u snovima u kojima ubija nasumično odabrane ljude) i s njegovom pervertnošću (seksualno ga uzbuđuju dečaci), ali odmah potom shvatamo i da je posvećen član porodice (suprug i otac troje male dece).

Bil, kako je rečeno, ima snove. Nakon scene u kojoj u parku ubija nekolicinu ljudi, uglavnom parova, vidimo ga kako sedi kod psihoterapeuta koji ga pita:

Psihoterapeut: Po čemu je ovo drugačije?

Bil: Ne ubijam sebe na kraju.

Psihoterapeut: Vidiš li ti to kao nešto pozitivno?

Bil: Bože...pa...ne znam.

Psihoterapeut: Kako se osećaš na kraju?

Bil: Mnogo bolje. Budim se srećan...osećam se dobro. Ali onda postajem depresivan zato što *živim* u stvarnosti.

Kada Bil kaže da više ne ubija sebe na kraju sna, to znači da više ne oseća očaj zbog onoga što čini, a kako samo činjenje, rečju, definiše i deo njega samog, tako ni zbog onoga što delom jeste. Dakle, očigledno je oslobođen pritiska normativa te i osećaja krivice za svoje potrebe. Međutim, čim stupi u realnost, u društveni okvir, stvari se obrću naopačke – on je opet očajan zbog svojih žudnji, a možda i očajan zbog osećanja očaja. „Očajavati znači biti podeljen“, kaže Grelan (2007, 99). Ta podela je fiktivna jer čovek ne može biti stvarno podeljen na onoga koji želi i ne želi da bude. U tom smislu, podela nije u samom čoveku, nego u njegovom odnosu prema samom sebi i ona je uzaludna (Grelan 2007, 99), što se uočava na Bilovom primeru. Njegova je ličnost rascepana i njena „oba dela“ se nalaze u krajnostima. Bil u društvenom smislu ima sve što ima uspešni Amerikanac srednje klase, a u etičkom, deo njegove ličnosti je nakazan. On je toga svestan, i samo njegovo telo, dok razgovara s psihoterapeutom, to otkriva. Na pitanje koje mu upućuje psihoterapeut: „Vidiš li *ti* to kao nešto *pozitivno* [što sebe ne ubijaš na kraju sna]?“, Bil ne zna šta da odgovori jer nije sasvim siguran kome je upućeno pitanje – „*ti*“ se odnosi na njega samog, na njegovo biće, na ono što doživljava kao svoje unutrašnje „*ja*“, a kako je u reči „*pozitivno*“ sadržana vrednost, ona se onda odnosi na društvenu stranu njegovog „*ja*“ – na sebe u svetu u kojem obitava. Položaj tela ipak govori da on to razumeva u odnosu na društveni normativ, jer nakon pitanja a pre verbalnog odgovora, sledi uzdah, odmahivanje glavom s nevericom i spuštanje pogleda – neka vrsta osećaja krivice i očaja.²⁶ Situacija je sasvim suprotna kada odgovara na sledeće pitanje koje je upućeno samo njegovom unutrašnjem „*ja*“, tj. onome koje doživljava kao rezervoar svojih nagonskih potreba, te kada priznaje psihoterapeutu da je srećan, njegova glava je blago uzdignuta, pogled i obrve dignute, postoji samouverenost u govoru u kojem glas dobija na intenzitetu, a koji se ponovo snižava i postaje slabiji kada govori o depresiji u realnosti, onoj koja sledi dobro osećanje pobuđeno maštom.

Ostaje pomalo nejasno da li se situacija u opisanoj sceni može tumačiti i kao Bilovo tek metaforično priznanje stvarnog problema svom psihoterapeutu – a što je žudnja za dečacima – s obzirom na to da, u odnosu na želju za ubijanjem, žudnja predstavlja jedino što tokom filma vidimo kao njegovu realnu, i potom

²⁶ Za pregled telesnih neverbalnih znakova i komunikacije pomoću njihove upotrebe, vidi: Trebješanin i Žikić 2015.

realizovanu društveno nepriznatu potrebu. Ono u šta možemo biti sigurni jeste da postoji analogija između opisanog (oblika) očajanja u slučaju Bilovog sna i očajanja zbog Bilovog žudnje za dečacima (a koju sagledavamo tokom nekoliko filmskih sekvenci). Dijalog koji se završava Bilovim obelodanjivanjem svoje depresivnosti povodom društvene sputanosti da slobodno zadovoljava svoje potrebe, nastavlja se ovako.

Psihoterapeut: Šta je sa tvojom porodicom?

Bil: Triš mi odgovara.

Psihoterapeut: Ali još uvek nema seksa?

Bil: Ne...ali ni ona nije previše zainteresovana pa...tu stvarno nema problema...ako razmislite o tome...na određenom nivou...

Ovaj kraj dijaloga svoje značenje dobija u sceni koja mu sledi; u njoj je u krupnom planu prikazan Bilov profil koji deluje kao da „guta knedlu“, suzdržavajući se da ne zaplače, dok se pomalo nervozno odvozi do obližnjeg marketa u kojem nabavlja (pred)tinejdžerski magazin²⁷ i onaniše na zadnjem sedištu svog auta na sliku dečaka s naslovne strane. Nakon što se Bil vrati u porodični dom, gde otkrivamo da vodi naizgled uobičajen porodični život, počinjemo da razumevamo Bilovu ličnost, tj. ono što Grelan naziva obrascem očajanja (v. Grelan 2007, 97). Bil je otelovljenje čoveka „s dva lica“, tj. rascepane osobe između sopstvenih potreba, tj. onoga „što jeste“ ali se ne usuđuje da to zaista i bude u realnom vremenu i prostoru, i onoga što je u društvenom smislu „najbezbolnije“ biti. U njegovom liku, dakle, prepoznajemo homoseksualca u heteroseksualnom odnosu, i potencijalnog pedofila u, kako bi se to pretpostavilo za supružnike, zreom heteroseksualnom odnosu dvoje odraslih ljudi. Bil, svestan težine i društvene pogubnosti sopstvenih potreba, bira onu socijalno prihvatljivu ulogu, pretpostavljamo, u nadi da će rešiti, zaboraviti, dobro potisnuti svoju seksualnu žudnju za dečacima, markiranu kao izopačenost.²⁸ Međutim, Bil u tome ne uspeva i inicira dva snošaja s dva dečaka, tj. siluje dva školska druga njegovog jedanaestogodišnjeg sina. Kroz ovakvu priču reditelj stvara lik podeljene ličnosti, očajne osobe pomoću koje dočarava težinu života usled osećaja frustracije zbog nemoćnosti i usled vođenja beznadežne borbe osobe koja pokušava da izabere „pravi“ put – a pravi sigurno da jeste u pogledu težnje da sačuva druge od sopstvenog zla – a koji to ne uspeva jer taj put „nije njegov“. Time reditelj nastoji da nas uveri da čovek ima jaku težnju da bude u skladu s onim što doživljava kao svoje potrebe, kakve god one bile, i da van njihovog zadovoljenja, uprkos naporima da se one ne ispolje,²⁹ ne može biti u stanju sreće. To nedvosmisleno

²⁷ Ciljna grupa magazina su deca uzrasta do 13 godina.

²⁸ Ova pretpostavka je potvrđena u filmu *Život u doba rata* u ispovesti Bila svom, sad već odraslom sinu, on kaže: „Probao sam da ostanem na pravom putu... Troje dece.“ (...) kad si se rodio, držao sam te...bio si tako malen...budućnost je izgledala tako...moguća.“

²⁹ Kroz, recimo, biranje stila života za koji postoji društvena podrška.

tvrdi i u emotivno nabijenoj sceni – ili sceni s „najviše rastrojstva“ (Chang 1998, 75)³⁰ – u kojoj jedanaestogodišnji Bili pokušava da razume svog oca pedofila i njegove postupke. On ga ispituje šta je tačno radio s njegovim drugovima, i nakon što Bil kroz suze objasni da je vodio ljubav s njima, mali Bili, takođe suzeći, nastavlja s pitanjima:

Bili: Kako je bilo?

Bil: Bilo je... Bilo je sjajno.

Bili: Da li bi to učinio ponovo?

Bil: Da.

Ako na čas zanemarimo o kojoj vrsti aktivnosti, tj, zadovoljenju kojih potreba je ovde reč, citirano ovde i izrečeno dalje u filmu³¹ govori nam o snazi Bilove potrebe. Sigurno da o pedofilskim i silovateljskim praksama Bila Mejplvuda možemo govoriti jedino kao o neprihvatljivim s etičkog stanovišta, ali očigledno je da ne možemo tvrditi da on u tim praksama ne dotiče sopstvenu sreću, shvaćenu kao kratkotrajno osećanje. „Osećati se dobro“ za razliku od „biti dobro“ shvata se kao karakteristika savremenog američkog poimanja sreće (Mathews 2006, 127). To kratkotrajno osećanje se značajno razlikuje od sreće kao emocionalnog stanja koje Bilu njegove prakse sigurno ne mogu doneti, ne samo zato što ga okolina takvog nikada neće prihvatiti već i zato što je sam svestan da „njegovo dobro“ tvori „nečiju bedu“, kao i da je sama priroda tih odnosa jednosmerna i kratkog trajanja. Ali to ne znači da Bil, makar na trenutak, ne može imati svoje vapaje za srećom kao stanjem. Bil, kao i likovi poput samoubice Endija i isfrustrirane Helen, naglas priznaje da mu je potrebno da bude voljen takav kakav je, sa svim svojim kvalitetima i nedostacima. Teror koji proživljava nakon što je silovao drugog po redu dečaka, Bil iskazuje ne samo kroz pogurenost celokupnog tela, već i kroz situaciju u kojoj, usred noći, još uvek širom otvorenih i zabrinutih očiju, pokušava da probudi svoju ženu, koja ostaje više usnula negoli probuđena, pitajući je da li ga voli. Iako mu potvrdno odgovara, njemu to nije dovoljno, jer to i nije ono što on pita, te on nastavlja: „Ne...mislim...da li me stvarno voliš? Bez obzira na sve?“ On te noći s njom pokušava da podeli svoj teret ne bi li dobio utehu u bezuslovnoj ljubavi žene kao odrazu prihvatanja oslobođenog procenjivanja, jer bilo kakva procena ne bi donela prihvatanje pedofila, ali joj samo priznaje da je bolestan, što ona shvata kao da mu je muka (zbog dvosmislenog značenja engleske fraze „I’m sick.“). Bil je tako ostao uskraćen za ljubav – za prihvatanje od strane drugih – te, u njegovom slučaju, i šansu za eventualnim ili barem delimičnim prihvatanjem svoje sudbine u smislu svog puta.

³⁰ Autor je scenu označio kao onu koja je to *trebalo* da bude, ali nije uspela u Solancovoj izvedbi. Ja se sa time neću složiti.

³¹ Da ne bi silovao sopstvenog sina ali da bi, umesto toga, masturbirao na njega.

Po istom principu „rasepanosti“ kao u slučaju Bila, samo s nešto manje upadljivosti, mogli bi da se analiziraju i drugi filmski akteri, pre svih Džoj i Helen, a onda s nešto manje vidljive polarnosti, usled manje razrađenosti samih likova, i Endi i Alan, kao i Kristina. Međutim, u delu analize koji sledi, akcenat će biti na konstrukciji očajanja, odnosno na kulturnim predstavama o faktorima očajanja.

U liku Džoj, možda više nego i u jednom drugom, potvrđena je teza koju zastupaju neki filozofi, a to je „da će sreća voditi jedino ka gonjenju divlje guske onda kada se ona traži direktno kao cilj postojanja, i da mora biti pronađena usput, kao nusprodukt drugih aktivnosti“ (Kesebir i Diener 2008, 119). Ako zamislimo sliku u kojoj guska u divljoj šumi uporno beži, i levo i desno, i nastavlja da beži pred jednim ljudskim bićem, pa lagano fokus pažnje prebacimo na to ljudsko biće koje nespretno i trči i juri i tamo i amo – prepoznaćemo istrošeni i izbezumljeni ljudski lik, od jurenja nesvestan kuda je krenuo, možda čak i nesiguran zašto baš tuda ide, ali dosledan utabanom putu kojim je prvobitno pošao. Drugim rečima, prepoznaćemo osobu u svojim nastojanjima da dobije ono što želi, ne bi li živela sreću, i mizernu zato što joj, koliko god napora neprestano ulagala, ne polazi za rukom da to i dobije. Najverodostojnije potkrepljenje toga nalazimo u izrazu Džojine melanholije, u njenoj sentimentalno-patetičnoj pop-rok baladi³² (up. Hamer 2009, 16) čije prve dve strofe s refrenom glase ovako:

„It seems the things I've wanted in my life I've never had. / So it's no surprise that living only leaves me sad. / Happiness, where are you? I've searched so long for you. / Happiness, what are you? I haven't got a clue. / Happiness, why do you have to stay so far away from me? / When I'm in despair and life has turned into a mess, / I know that I don't dare to end my search for happiness.“

Za razliku od Bila koji očajava zbog onoga što jeste, tj. „ne želi biti to što jeste“, a što Kjerkegor smatra formulom za bilo koje očajanje (Miller 2003, 221), Džoj očajava zato što želi dosegnuti sreću, želi biti srećna. I želeći i ne želeći biti (jastvo), kako Grelan i Miler objašnjavaju, predstavljaju dve strane istog novčića (Miller 2003, 221), odnosno oba predstavljaju oblik očajanja jer „ono što čovek želi da bude nije ono što jeste“ (Grelan 2007, 101). Džoj je, tako, očajna zbog svog očajanja što nije srećna osoba. Međutim, Džoj, kako i sama kaže u svojoj pesmi, nije sigurna ni šta je sreća, niti gde je može naći; to znaju njene sestre. Njena nesrećna sudbina je upravo velikim delom predstavljena kroz mišljenje njenih sestara o mizernosti njenog života (o čemu je već bilo govora), a deo te slike je odsustvo „pravog“ muškarca u životu Džoj. Evo kako Solanc na satiričan način prikazuje ideal muškarca za prosečnu i ne sasvim modernu mladu Amerikanku.

³² Nesuđena za Džoj je muzička karijera, pa je tekstopisac i kompozitor balade o kojoj je reč, sama Džoj.

Film počinje emotivno napetom scenom u kojoj Džoj za večerom okončava vezu s dečkom (Endijem), dok još odnos nije otišao predaleko. On, zatečen i vidno povređen, sumnjičavo pita da li se radi o nekom drugom muškarcu na šta Džoj vrlo surovo izgovara: „Ne, samo o tebi.“ Endijeva prvobitna tuga izražena, između ostalog, jecajima i suzama, polako se transformiše u ljutnju koja se, pak, izražava monologom čije završne reči glase ovako: „Misliš da sam govno. E pa grešiš. Zato što sam ja šampanjac. A ti si govno. I do dana dok ne umreš...ti...a ne ja...ostaćeš govno.“ Nakon tišine koju je prouzrokovao infantilni, odbrambeno-napadički izliv ljutnje povređenog muškarca ka devojci, na crnom ekranu, praćen najfinijim i veselo-ironičnim zvukom violine, pojavljuje se naslov filma, ni manje ni više, nego *Sreća*. I upravo ova ironija jeste slika Džojine sreće, mlade žene koja očajnički čezne za bliskošću i partnerskom ljubavlju. Za Džoj, to je preduslov sreće. „Nije moguće da grešim kad se osećam tako dobro...“ reči su pesme koja prati scenu seksualnog odnosa Vlada i Džoj, a koju sam Vlad kicoški peva zavodeći Džoj. Scenom zasnovanom na ovoj pesmi je kreirana svojevrsna rediteljska igrarija, s obzirom na to da pesma predstavlja sve ono što Džoj želi da čuje od muškarca i na osnovu čega se konačno i zaljubljuje u onoga koji joj to peva, i baš zato, s druge strane, čitav tekst pesme zapravo jeste sročćen tako kao da ga sama Džoj izgovara.³³ Zbog toga se kod gledaoca, kako pesma napreduje, i spram karikiranosti čina zavodenja, gradi *napeti* utisak Džojine nade mogućeg sjedinjavanja ova dva bića, ne samo telesnog, već i emotivnog. Taj zanos i, možda tek na trenutak uspostavljeno poverenje u mogući iskren odnos, prekida se ne toliko prirodnim i logičnim završetkom seksualnog odnosa, niti krajem balade, koliko hladnom reakcijom Vlada – on kaže samo: „OK“ na šta i Džoj uzvraća istom rečju, i tapšući je po ramenu, ustaje i obaveštava je da mora ići, nakon čega, sve vreme okrenut leđima od Džoj, još uvek polunag i ne reagujući na njene reči: „Vidimo se sutra na času“, izlazi iz sobe i iz stana.³⁴ Sutradan ga – za sve očekivano izuzev za samu Džoj – ona ne zatiče u učionici. Opisani niz segmenata kojima se privodi kraju uspostavljeni kontakt ove dve osobe, verovatno bi najbolje bilo razumeti kao manifestaciju Džojinog očajanja, odnosno, njeno očekivanje daljeg građenja romantičnog i iskrenog odnosa, kao odsustvo njenog realističnog pogleda na situaciju. Jedan od prepoznatih obrazaca očaja koje Grelan navodi, jeste „bekstvo od egzistencije i to pomoću bekstva od konkretne stvarnosti“, a što podrazumeva odsustvo vođenja života u skladu sa stvarnošću, tj. nerazumevanje i nepostojanje povezanosti sa stvarnošću i odsustvo realizma kod osobe koja očajava (Grelan 2007, 96–97). Ovaj obrazac očajanja se prepoznaje u idejama i vizijama koje osoba

³³ Pesma govori o usamljeniku koji noćima sedi kraj prozora, čekajući nekoga (da mu/joj otpeva pesmu) i čuvajući svoje snove duboko u sebi, a onda se pojavljuje osoba koja obasjava njegov/njen život i daje nadu za nastavak života.

³⁴ Vlad je ruski imigrant, jedan od Džojinih učenika engleskog jezika.

ima o tome kakva treba biti i kako bi trebalo da živi svoj život, ali koje ostaju na nivou sanjarenja, jer se ne mogu realizovati zbog određenih obrazaca ponašanja ili odsustva realizma (Grelan 2007, 97). U slučaju mizerne Džoj, nedostatak realizma je u vezi s onim što su naučnici već uočili – iznenađujuće lošim prosuđivanjem samih ljudi u pogledu toga šta ih zaista čini srećnima i, još više, toga koliko stanje sreće može trajati (Bok 2010, 5). U filmu se dešavaju dve analogne scene – scena u kojoj Džoj prvi put odlazi na čas i ponovljena scena kada, dakle, drugi put prolazi kroz istu masu i isti ulaz u školu. U prvoj sceni, nakon što je zbog osećaja krivice za Endijevo samoubistvo Džoj promenila posao i izabrala da bude predavač engleskog jezika imigrantima, videli smo kako jedno pokunjeno i iznemoglo telo, napeto, kruto i bez gipkosti, telo neartikulisanih pokreta,³⁵ prolazi kroz masu predavača u štrajku koji joj uzvikuju i gađaju je namirnicama. Drugi put, nakon romantične avanture s Vladom, kroz tu istu bučnu masu Džoj je prošla kao u ekstazi, stabilna i jaka, uzdignute glave, prave kičme, ali fleksibilna u telu, rečju, zadovoljna pa i srećna. Kada, pak, ne zatiče Vlada na njegovom mestu, vidno se remeti njeno emotivno stanje – ona trenutno postaje razočarana i očajna. Čini se da je i Solancovo viđenje istovetno nalazima pojedinih psihologa, da pripadnici američkog društva pridaju mnogo pažnje i značaja trenutnim efektima iskustva sreće, pa tako i trenutnim iskustvima nesreće (Bok 2010, 5–6) što sreću, tumačenu kao osećanje a ne stanje, čini krhkom. U slučaju mnogih Amerikanaca termin „happiness“ se odnosi na „trenutno emocionalno stanje, pre nego na trajnije stanje blagostanja ili zadovoljstva u životu“ (Mathews 2006, 147). Da je u pitanju pogrešno koncipiranje značenja sreće, Metjuz potkrepljuje interpretacijom značenja toliko često navođene sintagme „traganje za srećom“, kojom je njen autor „jasno upućivao na nešto više od kratkotrajne emocije“ (Mathews 2006, 148). Zbog inkonzistencije između opštih stremljenja ka društveno proklamovanim aspektima života (brak, deca, novac, karijera i tome slično) kao garantima srećnog života, i osećaja da se srećan život zaista živi, dešava se da „ljudi u današnje vreme o sreći razmišljaju 'više [u terminima] osećati se dobro nego biti dobro'“ (Kesebir i Diener 2008, 118). Tome logično sledi da, zamišljajući sreću na taj način, čovek teži trenutnim zadovoljstvima i zadovoljenjima želja jer ona sigurno mogu obezbediti da se čovek dobro oseća. I tako se kruženje u kojem sreća ostaje na „dugom štapu“ održava, a ona sama ostaje utopija. Međutim, slikovito filmsko naglašavanje snage zadovoljstva i spokojstva uspostavljanjem kontakta i odnosa s drugom osobom (moguće i prijatnog „ljudskog“, ne samo seksualnog)³⁶, pa i sklada sa sobom i svetom ukoliko odnos jeste ili je makar doživljen kao realan i moguć,

³⁵ Na ovaj način, potpuno odgovarajući telesnom držanju Džoj, Grelan opisuje napetost tela koju smatra izrazom očajanja (Grelan 2007, 99–100).

³⁶ Pozdravljajući se ispred Džojine kuće, pre nego što će se odigrati seksualni odnos, njih dvoje razmenjuju lepe reči o prijatno provedenom danu zajedno.

možemo shvatiti i kao Solancov apel na važnost povezanosti sa sobom i s drugima kroz odnose. Može se reći da je to, zapravo, u celom filmu bio jedini moment sreće, svakako, subjektivni doživljaj sreće jedne od akterki filma, prikazan iz njene subjektivne vizure. Time, dalje, optimistične gledaoce reditelj podseća da nije sama radost obmana, koliko su obmanjujući određeni obrasci izbora i ponašanja, odnosno da nije sreća ta koja je utopija, koliko jesu iluzorni kulturno utabani putevi koji vode do mesta na kojima se veruje da obitava sreća.

Kroz gotovo svaki prikazani filmski lik, Tod Solanc uverava u postojanje duboke nesigurnosti i osećaja bezvrednosti odabranih tipova pripadnika američke srednje klase, počevši od formalno ne mnogo bitnih likova (poput Endija i Kristine), do onih čiji deo svakodnevnice pratimo tokom filma (na primer, Džoj, Helen, Alan). Prvoj kategoriji pripada Endi, lik koji prema Grelanovoj podeli očajanja spada u one koji ne žele postojati, koji odbijaju svoju egzistenciju. Endi se pojavljuje samo u prvoj sceni filma i otprilike pri sredini kada zapravo potvrđujemo njegovu mizeriju i očaj naslućen u početnoj sceni. Njegova poteškoća u prihvatanju egzistencije nije posledica samog čina bivanja „ostavljenim“ od strane jedne devojke s kojom je delovalo da će moći da ostvari (valjani) odnos, koliko je posledica kreiranih i pretpostavljenih razloga zbog kojih ga devojaka ostavlja, tj. samorazumevanja i doživljaja samoga sebe, što će reći odnosa prema sebi. Davši Džoj pozlaćenu pepeljaru na poklon, i nakon otimanja iste posle nekoliko trenutaka, Endi joj se obraća rečima: „Ovo je namenjeno devojci koja me voli, devojci kojoj je stalo do mene, do toga ko sam ja. A ne do toga kako izgledam. (...) Ti misliš da ja ne cenim umetnost. Misliš da se ne razumem u modu. Misliš da nisam moderan. Misliš da sam patetičan. Glupan. Debela drtina. Misliš da sam govno.“³⁷ Ove reči predstavljaju obraćanje sebi koliko i bivšoj devojci, one su izraz sopstvene nesigurnosti i stava prema sebi formalno „upakovang“ u Džojino mišljenje o njemu. Takav oblik odnosa prema sebi krunisan je oduzimanjem sopstvenog života.

Jedan tip Heleninog očajanja možemo opisati kao ljutnju na sebe. Ljutnja je emocija koja se javlja usled izneverenih očekivanja, a u Heleninom slučaju, to su očekivanja koja je, naizgled, sama postavila pred sebe. Grelan (2007, 95) tvrdi da „mi vodimo jednu uzaludnu bitku da bismo stvorili identitet kojim ćemo biti zadovoljni, ali mi (...) nikad nismo zadovoljni i u nezadovoljstvu tonemo u očajanje“. Kreiranje elemenata identiteta prema poželjnom društvenom obrascu izraženo je u slučaju Bila i Helen kod kojih oni manje ili više služe kao paravan. Bil – psihoterapeut, suprug, otac, i do jednog momenta ugledni građanin – deluje kao lik koji je vodio najuzaludniju bitku pošto se s izgradnjom pomenutih elemenata paralelno borio sa svojom društveno sankcionisanom seksualnom željom prema dečacima, a u kojoj nije istrajao. Međutim, ta uzaludnost i, kako

³⁷ Završne reči monologa u kojima proklinje Džoj su već iznete u pređašnjoj analizi.

se filmom sugeriše, još više neizbežnost nezadovoljstva pojedinih savremenih zapadnjaka odnosi se pre na slučaj Helen – cenjene i vrlo popularne pesnikinje. Solanc vrlo surovo bira izvor njenog očajavanja. Zbog nedostatka autentičnosti u sopstvenom radu, ona samu sebe vidi kao potpuno bezvrednu, kao „nulu“. Želja da bude „doslednija sebi“ u svom radu, „više istinita“ (up. Miller 2003, 219), posvećenija te i bolja, ne bi bila naročito zanimljiva kao tema da Helen nije priznata autorka zbirki pesama nazivanim *Pornografsko detinjstvo*. Ona svoj rad smatra „plitkim“ i „površnim“, „običnim plagijatom“, a sebe „eksploatatorkom“ koja piše „senzacionalne pesme“ o silovanju u jedanaestoj i dvanaestoj godini (Chang 1998, 75) iako nikada nije doživela iskustva o kojima piše. Helen „čezne za ‘autentičnošću’ za koju veruje da bi realno silovanje udahnulo u njen život i rad“ (Chang 1998, 75). Tako njen razlog za očajavanje što nikada nije bila silovana u detinjstvu postaje rediteljeva, verovatno jedna od najoštrijih i najsurovijih kritika apsurda društvenih zahteva i destrukcije (interpretacije) popularisanih predstava u vezi s autentičnošću, tj. s bivanjem „to što jesi“, bivanjem „pravog i istinskog ja“. Ili je surov pritisak društva koje zahteva maksimalno vreme i posvećenost čoveka radu, „uvek više i bolje“ što, objašnjeno kroz svoju suprotnost, znači „većitu nedovoljnost, neadekvatnost i nevaljanost“ pojedinca – odnosno, pritisak društva koje traži gotovo nemoguće od pojedinca? Nasuprot shvatanjima rada kao otuđenja, ne samo u smislu obavljanja poslova koji ne doprinose intelektualnom angažovanju i razvoju pojedinca (v. Ilić 2013), već i u formalnom smislu,³⁸ postoje potvrde ispitanika da rad za njih predstavlja ne samo „sredstvo učestvovanja u životu“ već i njih same, ono što oni jesu (Matthews 2006, 161). Verovatno da je teško zamisliti veću posvećenost radu od ovakvog poistovećivanja sopstvene ličnosti s delatnošću koju pojedinac obavlja, a koje deluje da i sama Helen čini. Ne samo da postoji koherentnost u (samo)vrednovanju Helenine ličnosti i njenog rada, nego i kompatibilnost Heleninih samoprocenjenih i samopripisanih vrednosti s kvalitetima odnosa koje uspostavlja s muškarcima, a što predstavlja drugi tip njenog očajanja. Pre te analize, valjalo bi samo na kratko skrenuti pažnju na sledeće. U pogledu kulturnih predstava o tome šta čini sreću, te i koji/kakvi su pojedinci više srećni od drugih, Solancova konstrukcija Heleninog očajanja predstavlja dekonstrukciju popularnih predstava o tome da su uspešni ljudi i nekontroverzne poznate ličnosti voljene, ispunjene i srećne – da „imaju sve“ ili, u najmanju ruku, da imaju daleko veće šanse da budu srećne od onih osoba stigmatizovanih kao neuspešnih i/ili promašenih.

Likovi Alan i Kristina imaju doživljaj da su „nedostojni tuđe pažnje“ – Alan u odnosu na Helen a Kristina u odnosu na Alana – što je pogubno za njihov odnos prema sebi samima (Svensen 2017, 29). To ih drži u izolaciji od drugih ljudi

³⁸ Statistika pokazuje da SAD spadaju u jedne od najrazvijenijih industrijskih zemalja s najvećim brojem radnih sati na godišnjem nivou (Bok 2010, 74–75).

ili makar od onih s kojima imaju potrebu da ostvare kontakte. Helenin komšija Alan stidi se samog sebe, dok se za zajedničku komšinicu Kristinu, koja oseća gađenje, može naslutiti da prema sebi oseća i stid. Njihovi doživljaji samih sebe se uklapaju u razumevanje stida kao iskustva tokom kojeg pojedinci „moraju osmotriti sebe i kao insajdera i kao outsajdera, gledajući sebe kao nedostojnog iz unutrašnje kao i iz perspektive drugih“ (Turner i Stets 2006, 551). Potpuno dosledno ovom objašnjenju stida, reditelj konstruiše Alanov monolog u pogledu sopstvene dosadnosti. On se jada svom psihoterapeutu da je dosadan, kreirajući priču oko svog „saznanja“ kako drugi ljudi reaguju na njega: „Ja umaram ljude. Ljudi me pogledaju i dosađuju se.“ Ovo dalje interpretira kroz izmišljene reči koje im imputira nakon što ga „pogledaju umorni“: „Ko je ovaj dosadnjaković? Oni misle: 'Nikada u životu nisam sreo nekoga ovako dosadnog.'“

Spram takvog samoodnošenja, Alan ima strah da priđe Helen jer ne zna o čemu bi pričao s njom. Još strašnije od problema u vezi sa sadržajem eventualne konverzacije, međutim, jeste to da ona sazna *koliko* je on dosadan; za njega to ne dolazi u obzir. Biti *dosadan* – društvena kategorija fluidnog sadržaja i relativne postojanosti kao osobina ličnosti u relaciji s različitim ljudima – kao osobina muškarca u odnosu prema ženi, negativno je konotirana u zapadnim kulturama. Ideja muškarca o sebi kao dosadnom, u društvu koje pretpostavlja da bi muškarci trebalo da budu duhoviti i zabavni kako bi bili dopadljivi ženama, osobu s takvim samopoimanjem čini nepodobnim muškarcem, tj. muškarcem nedostojnim jedne žene percipirane kao vredne (privlačne, pametne, uspešne) (v. MacKinnon 2003, 66–67). Kao takvoj – a on sam bivajući agonijom rascepan između požude prema Helen i straha da ona ne spozna „istinu“ o njegovoj ličnosti – jedini način da joj se obrati jeste da unizi njenu ličnost koja bi tako postala ravnopravna njegovoj, odnosno koje bi on postao dostojan. To, samo formalno približavanje dešava se njegovim anonimnim telefonskim obraćanjem Helen, rečima da je „bezvredna“, da je „nula“ – upravo onim rečima kojima se i sama Helen sebi obraćala – i perverznom izražavanjem žudnje da ima seksualni odnos s njom. S druge strane slušalice, imamo Helen koja ima širok krug prijatelja i kojoj ne manjka pažnja muškaraca. Međutim, ona nije usamljena socijalno, već emotivno. Njena usamljenost se upravo odvija oko površnih odnosa s muškarcima koji ne vide „ono što ona jeste“, što bi značilo da kada je žele, oni ne žele nju. Zbog toga odnose s muškarcima oseća kao površne i neiskrene. U njenom slučaju, dakle, u kojem ne manjkaju društvene aktivnosti i kontakti, komunikacija se ispostavlja da jeste „beznadežan pokušaj zajedništva među usamljenicima“ (Jaspers prema: Svensen 2017, 94). Drugim rečima, socijalni život za emotivno usamljenog čoveka ne neutrališe nužno osećaj usamljenosti. Helenina potreba za povezanošću – onom koju doživljava stvarnom, istinskom – najočitije se prikazuje kroz pozivanje jednog stranca da je poseti, upravo zato što je on prozreo ko je ona, te ako je neko želi i takvu, onda njena egzistencija

takva kakva je očigledno ima smisla. Ono što bi, dakle, u slučaju ove mlade žene doprinelo prevazilaženju emotivne usamljenosti jeste kontakt u kojem bi ona postala transparentna za partnera, koji bi je upoznao, jer jedino ako spozna njenu ličnost i kao takvu je prihvati ta ličnost će biti sigurna da partner prihvata *nju*, a ne *ideju o njoj*. Tek u takvom odnosu se čovek oseća lagodno spram svega što je, i pozitivnog i negativnog, a deo čovekovog sopstvenog prihvatanja, kako nam reditelj sugerije, jeste njegovo prihvatanje od strane drugih. Međutim, ono što Alan smatra da ne može, jeste da zaista uradi ono što želi i što joj predlaže, a što ona prihvata kao mogućnost – on ne može da ima seksualni odnos s njom³⁹ i ljubav. Kontakt je nemoguć za uspostavljanje i s njene strane, jer on nije njen tip muškarca. Tako se situacija – težnja za uspostavljanjem iskrene povezanosti s drugom osobom – ne rešava ni za jedno od njih dvoje. Dok za Helen pretpostavljamo da nastavlja dalje u istom stilu, Alan pravi svojevrsnu kompenzaciju, nastavljajući upoznavanje s Kristinom.

Kristina, za koju otkrivamo da ne voli seks, takođe se prema sebi odnosi sa stidom, ali oseća i gađenje prema sebi jer, ne samo da je doživela nasilje nakon kojeg i sama čini nasilje (ubistvo), ona je i ukaljana samom prirodom čina nasilja, tj. silovanjem. To je nedvosmisleno opisano u sceni u kojoj ona Alanu objašnjava da mrzi seks, odnosno, u kojoj objašnjava svoj doživljaj odvratnosti prema seksualnom odnosu s drugom osobom: „Žao mi je, ali gadi mi se i sama pomisao na to...na nekoga svuda⁴⁰...unutar mene.“ Kojim stereotipima reditelj barata kada opisuje Kristinin odnos prema svom telu, tj. frigidnost? U filmu je frigidnost ove junakinje kulturno utemeljena u izgledu njenog tela; ona za sebe kaže da je ružna i debela. Ona jeste krupna i punačka žena, to je nesporno, ali konstrukciju „ružna i debela“ u sceni u kojoj plače pred Alanovim vratima upotrebljena je kao stigma, kao način (samo)vrednovanja, a ne kao neutralna činjenica, s obzirom na prikazanu Kristininu svest da joj se podsmevaju iza leđa. Ona u više navrata pokušava da stupi u kontakt s Alanom, ali zbog nesigurnosti spram svog izgleda, ona izmišlja razloge da mu pozvoni na vrata. Nakon više njenih pokušaja i skretanja pažnje na sebe, Alan iz sopstvenog očajanja što ne može da priđe Helen, pristaje na kontakt s Kristinom, a nakon konačnog neuspeha u uspostavljanju kontakta s Helen i definitivnog gašenja nade za njih dvoje, Alan odlučuje da pozvoni na Kristinina vrata. Ona ga prima i oni tako ostvaruju neku vrstu bliskosti, međutim, ne onu partnersku koja je Alanu preko potrebna a čije odsustvo u Kristininom slučaju predstavlja i manifestaciju neprihvatanja sebe⁴¹, već pre, i samo u naznakama, prijateljsku bliskost.

³⁹ Potvrđen njegovim odgovorom na njen poziv: „Mislim da to neću moći.“

⁴⁰ Ovo izgovara s naglašenim izrazom gađenjem na licu i kružnim pokretima ruku uprtih na njeno telo – na grudni i trbušni deo.

⁴¹ Ono je ispoljeno kroz njenu frigidnost, pretpostavlja se, kao delimične posledice poimanja svoje ženske telesnosti kao neadekvatne.

Izmicanje sreće – „imati sve“ i „nemati sebe“

Iz analize se može videti, kako nam sugerišu sam narativ filma ali i kratak pregled istraživanja iznet na prvim stranicama ovog teksta, da (barem) u američkoj kulturi postoji društveni/kulturni koncept sreće koji se preklapa s društvenim/kulturnim poimanjem „ispravnog životnog puta“, tj. srećnog života. Elemente tog puta ili srećnog života, te i same predstave o sreći, čine poznati društveni koncepti poput porodice (braka i dece), partnerskih odnosa, karijere, snova. Život i sreća glavnih filmskih aktera su određeni u odnosu na to da li i u kojoj meri slede ovaj put, odnosno, ispunjavaju život zadatim činiocima sreće – da li ga ispunjavaju u potpunosti (naizgled u slučaju Triš), da li samo u određenim segmentima (u slučaju Helen), da li potpuno propadaju pred negovim ispunjenjem (u slučaju Džoj) ili je taj put delimična ili potpuna neistina njihovih života (u slučaju Bila). Od toga u kojoj meri su uspeli da sintetizuju i inkorporiraju nijedan, neke ili sve elemente/faktore sreće u sopstvenu stvarnost, zavisi društvena procena i toga koliko su srećni i toga koliko su vredni njihovi životi, pa i sami subjekti tih života. Međutim, filmskim narativom se dovodi u pitanje kulturno obećanje da će ispunjenost nečijeg života pretpostavljenim asocijacijama ili faktorima sreće – a što su: stvaranje porodice i briga o deci, obezbeđivanje dobrog posla, stvaranje partnerskih odnosa, popularnost, lepota i tome slično – obezbediti sreću kao emocionalno stanje (a ne kao kratkotrajno osećanje). Time i navedeni faktori blede kao merila toga da li je i koliko je neki pojedinac srećan. Dekonstruišući predstavu „pravog puta ka sreći“, Solanc paralelno konstruiše sliku mizernosti Amerikanca srednje klase američkog predgrađa. „Imati sve“ kao obrazac sreće u analiziranom filmskom narativu je poništen, jer film *Sreća* predstavlja prikaz „disfunkcionalnosti ispod površinskog sloja američkog života“ (DeFino 2002, 311) u kojem su svi likovi, u pogledu (ne)sreće manje-više ravnopravni, bez obzira na njihova dotignuća i datosti, tj. bez obzira na: pol/rod, karijeru i društvenu priznatost (nečijeg rada), lepotu i nelepotu, pervertnost, izopačenost ili „normalnost“, a što im do izvesne mere može dozvoliti superiornost samo *na* ali ne i *ispod* „površinskog sloja“. Film *Sreća* se može objasniti kao kakav nastavak tipičnih holivudskih narativa sa srećnim krajem, kreiranom iz ugla naizgled nepopravljivog pesimiste koji daje glas svim onim tipičnim sporednim holivudskim likovima čija je nespretnost, ružnoća, slabost, kukavičluk, mizerija itd, prisutna samo da bi glorifikovala njihove antipode: osobine glavnih junaka, poput spretnosti, lepote, snage, hrabrosti, sreće itd.

Slika (u širem istorijskom smislu) savremenih Amerikanaca koja je pažljivo kreirana suptilno biranim sadržajima dijaloga i tipovima situacija, sadrži predstavu da su gotovo svi akteri zarobljeni u svojim stvarnostima i društveno/kulturno utemeljenim očajanjima, bez obzira na to na koji način ih društveno okruženje prepoznaje. U pogledu kulturnih izvora očajavanja, na osnovu samo-

percepcija i samovrednovanja aktera u kojima su snažno reflektovane društvene predstave na različite teme, moguće je napraviti pregled stereotipno formulisanih ideja o nevaljanosti pojedinca. Naime, u filmskom narativu imamo konstruisane predstave koje bi se mogle predstaviti kroz formulu sledećih sadržina: nesrećna osoba je bezvredna (slučaj Džoj); bez „pravog muškarca“ žena je bezvredna (Džoj); neautentična osoba je bezvredna (Helen); dosadan muškarac je bezvredan (Alan); ružna i debela žena je bezvredna (Kristina); izopačena i društveno nepodobna osoba je (beznadežno) bezvredna (Bil); nevoljena supruga je bezvredna (Triš)⁴². Ovo su i neki od razloga zašto ovim akterima sreća izmiče.

S obzirom na to da studije sreće pokazuju da svaki pojedinac koji se izjasnio kao vrlo srećna osoba uspostavlja odlične društvene odnose, pojedini istraživači smatraju da takvi odnosi mogu da bude najvažniji izvor sreće (Kesebir and Diener 2008, 122). Tome ni Tod Solanc manje-više nema šta da zameri. Njegova dekonstrukcija američkog poimanja sreće zasniva se na kritici individualizma, tj. kritici usamljenog pojedinca koji nije sposoban da ostvari bliske kontakte i iskrene odnose s drugim ljudima, tj. da prihvata i pripada. Na tome se, dakle, zasniva njegova konstrukcija očajnog, nesrećnog pojedinca koji je maločas opisan.

Izmicanje sreće dešava se, između ostalog, zbog izmicanja bliskosti/kontakta, a izmicanje bliskosti/kontakta se dešava zbog nemogućnosti prihvatanja sebe ovde i sada, a neprihvatanje sebe je delimično utemeljeno u ideji da je društvena ličnost ili osoba jednaka njenom životnom putu, koji je pak, sociokulturno determinisan, tj. čija je vrednost zamišljena kroz, kako smo videli, koncepte porodice, karijere, partnerstva, čije ostvarenje predstavlja aktivni proces koji vodi dokučenju života u sreći. Ukratko, osnovna poruka čije je filmsko artikulisanje ovde razmatrano, konstruisana je na sledeći način: deo kulturne predstave o

⁴² U tekstu nije prikazana intimna scena Bila i Triš zagrljenih u svom bračnom krevetu, u kojoj Triš uz mučno dugu i neprijtnu uvertiru, uz veliko izvinjenje Bilu što će ga pitati ono što on mrzi da bude pitan i što ga ljuti, ne izgovarajući tabuisanu reč „voleti“, Triš napokon u agoniji izgovara: „Da li me još uvek...?“. Njeno savijanje glave na njegovo rame kao kakvo pokunjeno kuće izjedeno krivicom i nedostojnošću pogleda gazde, i njen lutajući pogled i ukočenost facijalnih mišića, dok Bil čini dubok uzdah kao reakciju na postavljeno pitanje, otkriva agoniju očajnice koja se menja u trenu u kojem Bil, takođe ne izgovarajući reč „voleti“, kaže: „Vrlo, vrlo mnogo...“. S obzirom na to da potreba Triš za potvrdom ljubavi potiče iz nedostatka seksualnog odnosa s mužem, formuli bi se mogla dodati i odrednica „seksualno nezadovoljena“ pored odrednice „nevoljena“. Takođe, izvođenje ove formule moglo bi se činiti neutemeljeno zato što Triš generalno i nije prikazana kao očajna osoba, tj. ona koja ima negativnu sliku o sebi, koja sebe ne prihvata. Međutim, kako Triš uređuje svoj život više po formalnim sociokulturnim pretpostavkama srećnog života, onda bi se moglo reći da je formula o kojoj je reč, u slučaju Triš ili likova poput njenog, delimično utemeljena, a svakako sadržana u prvoj, a delimično i drugoj navedenoj formuli (jer ljubav u partnerskim odnosima jeste jedan od činilaca predstave o srećnoj osobi).

tome šta je sreća jeste uspostavljanje bliskih odnosa s ljudima čija „ispravnost“ i „istinitost“ se meri pojedinčevim doživljajem da može „biti to što jeste sada i ovde“ (šta god to bilo), za razliku od doživljaja da mora biti neko drugi i drugačiji da bi bio prihvaćen kao deo nekog odnosa, grupe ili kolektiva, rečju, da bi pripadao. Pripadnost je „presudna da bi pojedinac mogao osetiti da njegov život ima smisla“, kaže filozof Laš Svensen (Svensen 2017, 28), a stvaranje smisla je neodvojiv element srećnog života, u vezi s čijom je formulacijom pojedinac u neprestanom dijalogu sa sobom i okruženjem ne bi li „živeo sreću“, sugerise nam antropolog Nejl Tin.

Literatura

- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bok, Derek. 2010. *The Politics of Happiness. What Government Can Learn from the New Research on Well-Being*. Princeton: Princeton University Press.
- Brown, Leslie H., Paul J. Silvia, Inez Myin-Germeys, and Thomas R. Kwapil. 2007. When the Need to Belong Goes Wrong. The Expression of Social Anhedonia and Social Anxiety in Daily Life. *Psychological Science* 18(9): 778–782.
- Chang, Chris. 1998. Cruel to be kind: A brief history of Todd Solondz. *Film Comment* 34 (5): 73–75.
- Cullen, Jim. 2003. *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. New York: Oxford University Press. Selections.
- Dantzer, Alexandra. 2017. Architects of happiness: Notes on the mindwork of migration. *Etnoantropološki problemi* 12 (1): 175–193.
- DeFino, Dean. 2002. “Todd Solondz”. In *Fifty Contemporary Filmmakers*, ed. Yvone Tasker, 311–318. London, New York: Routledge.
- Ekman, Pol. 2011. *Razotkrivene emocije*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- From, Erih. 1965. „Otudjenje“. U: *Druga Amerika: Amerika u očima Amerikanca*, ur. Josip Kirigin, 137–158. Zagreb: Stvarnost.
- Grelan, Hans. 2007. *Filozofija osećanja*. Beograd: Geopoetika.
- Hamer, Espen. 2009. *Unutarnji mrak. Esej o melanholiji*. Beograd: Geopoetika.
- Haybron, Daniel. 2005. On Being Happy or Unhappy. *Philosophy and Phenomenological Research* 71 (2): 287–317.
- Ilić, Vladimira. 2013. Uticaj rada i dokolice na sreću mladih ljudi u Beogradu. *Етнолошко-антрополошке свеске* 22 (22): 7–26.
- Ilić, Vladimira. 2014. *Emocije kao kulturni konstrukti i njihova upotreba u političkim kontekstima savremene Srbije*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet.
- Johnston, Barbara Rose, Guest Editor, and Elizabeth Colson, Dean Falk, Graham St John, John H. Bodley, Bonnie J. McCay, Alaka Wali, Carolyn Nordstrom, and Susan Slyomovics. 2012. Vital Topics Forum: On Happiness. *American Anthropologist* 114 (1): 6–18.
- Kesebir, Pelin and Ed Diener. 2008. In Pursuit of Happiness: Empirical Answers to Philosophical Questions. *Perspective on Psychological Science* 3 (2): 117–122.

- Leab, Daniel J. 1979. "The Blue Collar Ethnic in Bicentennial America: Rocky (1976)". In *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*. Ed. John E. O'Connor and Martin A. Jackson. New York: Frederick Ungar.
- Lucia, Cynthia and Ed Kelleher. 1999. In Pursuit of Happiness: Empirical Answers to Philosophical Questions. *Cinéaste* 24 (2/3): 80–83.
- MacDowell, James. 2013. *Happy Endings in Hollywood Cinema. Cliché, Convention and the Final Couple*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MacKinnon, Kenneth. 2003. *Representing men: Maleness and masculinity in the media*. London: Arnold.
- Mathews, Gordon and Carolina Izquierdo. 2009. "Introduction". In *Pursuit of Happiness: Well-Being in Anthropological Perspective*, eds. Gordon Mathews and Carolina Izquierdo, 1–19. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Mathews, Gordon. 2006. "Happiness and the Pursuit of a Life Worth Living: An Anthropological Approach". In: *Happiness and Public Policy Theory: Case Studies and Implications*, Eds. Yew-Kwang Ng and Lok Sang Ho, 147–186. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Miller, Linn. 2003. Belonging to Country – A Philosophical Anthropology. *Journal of Australian Studies* 27 (76): 215–223.
- Mottram, James. 2010. "Happines". In *Directory of World Cinema: American Independent 2*, ed. John Berra, 282–283. Bristol UK, Chicago SAD: Intellect.
- Oishi, Shigehiro, Jesse Graham, Selin Kesebir and Iolanda Costa Galinha. 2013. Concepts of Happiness Across Time and Cultures. *Personality and Social Psychology Bulletin* 39: 559–577.
- Powdermaker, Hortense. 1947. An Anthropologist Looks at the Movies. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 254: 80–87.
- Smith Jr, G. D. 2009. Love as redemption: The American Dream myth and the celebrity biopic. *Journal of Communication Inquiry* 33(3): 222–238.
- Stack, Steven. 1998. Marriage, Family and Loneliness: A Cross-National Study. *Sociological Perspectives* 41(2): 415–432.
- Svensen, Laš Fr. H. 2017. *Filozofija usamljenosti*. Beograd: Geopoetika.
- Thin, Neil. 2005. *Happiness and the Sad Topics of Anthropology*. Wellbeing in Developing Countries Working Paper No.10. Wellbeing in Developing Countries ESRC Research Group (WeD) and Departments of Economics and International Development, Social and Policy Sciences, and Psychology, University of Bath. Dostupno na: <http://www.welldev.org.uk/research/workingpaperpdf/wed10.pdf> [poslednji pristup: 28.04.2017]
- Thin, Neil. 2012. *Social Happiness. Theory into Policy and Practice*. Bristol: The Policy Press.
- Trebješanin, Žarko i Bojan Žikić. 2015. *Neverbalna komunikacija: antropološko-psihološki pristup*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Turner, Jonathan H. and Jan E. Stets. 2006. "Moral Emotions". In *Handbooks of Sociology and Social Research*, eds. Jan E. Stets and Jonathan H. Turner, 544–566. New York: Springer Science+Business Media, LLC.

Izvori

- Barone, Matt and Jason Serafino. 2012. The 50 Most Disturbing Movies. Dostupno na: <http://www.complex.com/pop-culture/2012/08/the-50-most-disturbing-movies/happiness> [poslednji pristup: 28.04.2017]
- Happiness* (1924). Režija: King Vidor. Produkcija: *Metro Pictures Corporation*. IMDB: http://www.imdb.com/title/tt0014968/?ref_=nv_sr_1 [poslednji pristup: 09.05.2017]
- Happiness* (1998). Režija: Todd Solondz. Produkcija: *Good Machine, Killer Films*.
- Life During the Wartime* (2009). Režija: Todd Solondz. Produkcija: *Werc Werk Works*. http://www.imdb.com/title/tt0147612/awards?ref_=tt_awd [poslednji pristup: 28.04.2017]
- http://www.imdb.com/name/nm0001754/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [poslednji pristup: 28.04.2017]
- <http://www.rogerebert.com/reviews/happiness-1998> [poslednji pristup: 28.04.2017]
- https://www.rottentomatoes.com/m/1084175_happiness [poslednji pristup: 28.04.2017]

Vladimira Ilić

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

*“Having it all” and “not having yourself” –
An analysis of the representations of happiness
and despair in the movie Happiness*

The paper uses the example of the movie *Happiness* (1998) to analyze cultural ideas on which the (de)construction of a happy American family and happy individuals who “have everything” is based. The paper also analyzes the director’s reflexive imagining of every character in the film, whose appearance is based on cultural attitudes and values of individuals, and which arises as an obstacle for establishing intimacy with other people and achieving happiness. Thus, this paper strives to show how culture paradoxically becomes “an obstacle to itself”, or rather, how culturally determined attitudes about oneself and others function as an obstacle in achieving culturally determined goals and life purposes.

Key words: happiness, “having it all”, despair, loneliness, film

*„Tout avoir“ et „ne pas avoir soi-même“ –
analyse des représentations du bonheur
et du désespoir dans le film Bonheur*

Sur l’exemple du film *Bonheur* (1998) sont analysées les thèses culturelles sur lesquelles est fondée la (dé)construction de la famille américaine heureuse

et des individus heureux qui „ont tout“; dans l'article est également analysé la représentation que donne le réalisateur du désespoir de chaque personnage particulier du film. Ce sont les positions et les valeurs culturelles des individus qui sont à l'origine de ce désespoir, qui apparaît comme un obstacle à l'établissement de l'intimité avec d'autres gens et à la réalisation du bonheur. C'est pourquoi nous nous efforçons de montrer comment la culture paradoxalement devient „obstacle à elle-même“, c'est-à-dire comment les positions adoptées et culturellement conditionnées sur soi et les autres représentent un obstacle pour la réalisation des objectifs et des fins existentiels culturellement déterminés.

Mots clés: bonheur, „tout avoir“, désespoir, solitude, film

Primljeno / Received: 20.06.2017.

Prihvaćeno / Accepted: 31.07.2017.