

Ljubica Milosavljević¹

*Institut za etnologiju i antropologiju
Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet u Beogradu*

S KRAJA NA KRAJ: ČETVRTO DOBA U FILMU *LJUBAV*²

Apstrakt: Cilj rada bio je dovođenje u vezu filmskog narativa, veoma nagrađivanog filma *Ljubav* (2012) Mihaela Hanekea, i koncepta *četvrtog doba* kao manje zastupljenog polja proučavanja koje, u dvadesetom veku, biva konstruisano u odnosu na koncept *trećeg doba* kao njegova suprotnost. Film prikazuje kratki i nepovratni prelaz penzionisane profesorke klavira iz aktivne starije osobe koja uspešno orkestrira sve planove života u poznijoj dobi sve do zadesne zdravstvene situacije koja je prevodi u red zavisnih lica od pomoći i nege drugih tj. u četvrto doba koje ne ostavlja prostora za izbor i odlučivanje o vlastitom životu i njegovom kraju. Oslonjenost na supruga i njegovo preuzimanje odgovornosti, postavljeno kao *štit* od strategija koje je razvilo društvo u *baratanju* problemom rastuće populacije starijih, predstavlja osnov za analizu i strategija delovanja koje su na raspolaganju ljudima koji su rapidnim zdravstvenim urušavanjem pogođeni lično, ali i onima pred čijim očima se odvija patnja bližnjih. Trostepena analiza: produkcije, sadržaja i recepcije, kao etabliranog metodološkog postupka pripadajućeg antropologiji filma, postužiće kao put do *dijegeze* koja ima za cilj bolje razumevanje označenih problema u savremenom društvu.

Ključne reči: *četvrto doba*, starost, telo, film, antropologija

Uvod

U centru antropološke analize nalazi se film *Ljubav* (2012) Mihaela Hanekea, snimljenog u francusko-nemačko-austrijskoj koprodukciji, koji pruža osnov za razmatranje manje proučavanog fenomena tzv. *četvrtog doba*. Film

1 ljmilosa@f.bg.ac.rs

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

donosi priču o bračnom paru u osamdesetim godinama koji zatičimo u udobnosti njihovog stana u Parizu, kako *aktivno* provodi dane u penziji nakon *uspešnih* karijera kao profesora klavira. Zaplet nastaje onda kada to aktivno i uspešno – što su neke od ključnih pretpostavki tzv. *trećeg doba* – gotovo u momentu, bude potrto moždanim udarom glavne junakinje koji će je prevesti u one krhke, fizički i mentalno promenjene stare ljude koji više ne mogu da nastave život prema ustaljenom i željenom obrascu, niti da se uklope u zahteve koje im društvo nalaže.

Filmski predložak poslužiće, tako, kao osnov za preispitivanje strategija koje ostaju raspoložive ljudima koji pređu tu neželjenu granicu iza koje ih čeka nesposobnost da se brinu o sebi pred kraj finalne faze života (često i nemogućnost da žive u realitetu); kao i onih njima bliskih koji preuzimaju tuđ, gaseći život u vlastite ruke. Ove strategije mogu biti oblikovane različitim sociokulturnim faktorima i u manjoj ili većoj meri usklađene sa strategijama koje su društva razvila kao odgovor na globalno rastuću populaciju *tih* i *takvih* njihovih članova. Prikazani pokušaj muža da se bori sa rapidnim urušavanjem zdravlja žene sa kojom je proveo život, samo je jedna od mogućnosti koja se okončava tek jednim od mogućih ishoda – stavljanjem jastuka preko lica dezorijentisane starice koja trpi bolove, čime se okončavaju i patnja i život (za oboje). Odbijanje sistemskih mogućnosti ili njihovo samo delimično prihvatanje kroz asistenciju onih koji ne pripadaju datom ljubavnom odnosu i koji predstavljaju *uljeze* u njihovim životima, otvara zapravo brojna pitanja vredna postavljanja. Veliki broj autora koji su se bavili ovim izuzetno zapaženim filmom iz različitih perspektiva, od one koja pripada teoriji filma, preko gerontologije, psihologije, psihijatrije, filozofije, teologije itd. (videti: Vanden Bosch 2013, Quinodoz 2014, Robson 2016, Worley 2016, Hirdman Künstlicher 2017, Petković 2018) naglašava to da film iako postavlja kompleksna pitanja vezana za: ljubav, starost, dostojanstvo, patnju bližnjeg, pravo na odlučivanje, umiranje, smrt, ubistvo, samoubistvo i tome slično³, na njih zapravo ne daje odgovore. Upravo ovo svojstvo čini se veoma značajnim za analizu, budući da je njen cilj da pruži širu sliku⁴ kako bi se u, krajnjoj osnovi, bolje razumeli: i vododelnica između trećeg i četvrtog doba, naročito iz razloga što ona ne počiva na hronološkim principima (videti: Baltes and Smith 2003, 124, Gilleard and Higgs 2011, 2013); ali i problem koji pogađa više od *jednog*. Taj *drugi* koji dobija različite uloge, čini se, postaje jednako važnim za razumevanje datih koncepata, kao i življenih iskustava, bilo da dolazi iz reda blisko povezanih ili ga, pak, predstavlja onaj kojeg je društvo *izmislilo* da bi se *prvim* bavilo.

Kako bi bilo moguće odgovoriti zadatku, biće korišćena trostepena analiza, etablirana u savremenoj srpskoj antropologiji filma, a koja podrazumeva pružanje najvažnijih podataka o produkciji i recepciji, s naglaskom na dijegezi tj. dijegetičkom univerzumu (Kovačević 2015). Ovo tim pre što se dati anali-

3 Od kojih će neka biti značajana i za ovaj rad.

4 Pa i kroz ono što nedostaje.

tički postupak pokazao veoma plodnim upravo u onim studijama koje su za predmet analize imale filmove i televizijske serije u čijem fokusu su bili različiti problemi vezani za starost i starije u savremenom društvu (vidi: Milosavljević 2017, 2022, Milosavljević, Banić Grubišić i Ilić 2024; Milosavljević and Stajić 2024).

Od trećeg ka četvrtom dobu

Budući da je jedan od zadataka ovog rada da se kroz filmski narativ prikaže prelaz iz trećeg ka četvrtom dobu, i odgovori na pitanja vezana za dostupne strategije svih koji su *pogođeni* datim prelazom, najpre je potrebno uputiti u koncepte koji predstavljaju svojevrsne konstrukte dvadesetog veka, nakon dugotrajnog poistovećivanja starosti i siromaštva (više u: Gilleard and Higgs 2010; o domaćim prilikama više u: Milosavljević 2014a), kao i razvoja penzijskog sistema koji čini jedan od ključnih preduslova za promenu paradigme vezane za starost (više u: Milosavljević 2014b). Naime, britanski istoričar i koosnivač Univerziteta za treće doba Piter Laslet u studiji *A Fresh Map of Life* (Laslett, 1989) pružio je osnov razgraničenja između *trećeg* i *četvrtog doba*. On je popularisao ideju o životu nakon penzionisanja kao tzv. *treće doba* usled povećanja očekivanog zdravog životnog veka i poboljšanja životnog standarda penzionisanih ljudi što je za ishod moglo imati daleko pozitivnije iskustvo poznijeg života nego što je to ranije bilo moguće (Higgs and Gilleard 2014, 12). Tako, formulacije „aktivno” ili „uspešno”⁵ jesu izrazi trećeg doba i doprinose pozitivnoj reimaginaciji starijeg doba (Adiseshiah 2023, 38). Lasletov, doprinos debati o starosti može se razumeti, upravo, kroz isticanje novih okolnosti u poznom životu, nakon kraja formalnog zaposlenja, kao perioda reorganizovanja oko tema samorealizacije i ostvarenja ličnih interesa; što je za posledicu imalo to da je „pojam trećeg doba podstakao gerontologe da iznova razmotre pretpostavke o prirodi poznog života” (Higgs and Gilleard 2014, 12).

Jedan od ishoda ovog podsticaja, sledstveno, podrazumeva i orijentaciju koja ide u pravcu tvrdnje da se *pojava* trećeg doba može razumeti kao novi kulturni prostor koji je u najvećoj meri oblikovan potrošnjom i konzumerističkom kulturom (Higgs and Gilleard 2014, 12). Ove karakteristike se javljaju u kasnijim životnim stilovima⁶ starijih ljudi gde su kombinacija konzumerizma, kulturnog angažmana, težnje za slobodnim vremenom i angažovanje tehnologija za brigu o sebi stvorili sasvim drugačiji skup koordinata za pozniji život od predašnjih (Gilleard and Higgs 2013)⁷. Ovakav razvoj, sa druge strane, kako se ističe, uticao je i na to da četvrto doba bude određeno kao suprotnost trećem koje je steklo pozitivan predznak, a ne kao direktno proishodeće.

5 Misli se na starenje.

6 U istorijskom sledu.

7 Upravo odvajanjem od sveta siromašnih i prevođenjem u red penzionisanih.

Međutim, kako sociolozi Higs i Gilard naglašavaju, da bi se razumeo pozni život, potrebno je više od dihotomije između trećeg i četvrtog doba koja odražava i dihotomiju između „mladih” i „starih” starijih ljudi (onih između 55 i 74 godine života nasuprot onima u 75 i više godina života⁸); te „nove” nasuprot „staroj” starosti u istorijskom smislu (Gilleard and Higgs 2011, 135). Suština je u tome da je fragmentisanje starosti za rezultat imalo polarizaciju poznog života na *fluidno, bestelesno treće doba* i *fiksirano i duboko otelovljeno četvrto doba* (Gilleard and Higgs 2011, 140) koje podrazumeva rizik po svakoga čiji život biva produžen, time i izvor straha i za pojedinca i za društvo.

Uzroke označenog fragmentisanja, koje je vodilo datim konstruktima, autori dovode u vezu i s ukupnim društvenim kontekstom. U razumevanju trećeg doba kao kulturnog polja referiše se, tako, na razvoj generacijskog stila života koga je moguće pratiti od omladinske kulture šezdesetih godina prošlog veka i naglašavanja izbora, autonomije i samoizražavanja – koje je ova generacija, kako je starila, prenosila u pozniji život (Gilleard and Higgs 2010, 121 – 122). Jedan od ishoda, kako Gilard i Higs dalje zaključuju, jeste odbacivanje svega starog, zato što je staro; te da je i „generacijski raskol” predstavljao raskid sa starijom, predratnom generacijom. Aktivno isključivanje pojmova „starosti” i „starosne nejednakosti” uticalo je na to da kulturne i strukturalne granice trećeg doba, putem „antagonističke interakcije”, utiču na granice četvrtog doba, čineći ga nekom vrstom izobličenja u ogledalu (Gilleard and Higgs 2010, 122).

Kao jedan od uticaja razume se i pojava institucionalnih struktura koje učestvuju u *uokviravanju* četvrtog doba, pri čemu se kao dominantne institucije, koje nude stalnu pomoć onima koji su fizički ili mentalno onemogućeni da zadovolje vlastite potrebe, izdvajaju bolnice sa dugim boravkom i domovi za stara lica (Gilleard and Higgs 2010, 124–125). Na ovaj način, kako naglašavaju Gilard i Higs, *pojava* četvrtog doba zavisila je i od promena u zdravstvu i socijalnoj politici dvadesetog veka. U najkraćem, zaključuje se da „četvrto doba deluje kao metaforična „crna rupa” starenja” tj. kao prelazak izvan društvenog sveta (Gilleard and Higgs 2010, 125).

Sumarno, „četvrto doba karakteriše nivo biokulture necelovitosti, ranjivost i nepredvidljivost koja se razlikuje od pozitivnih stavova prema trećem dobu (mladih starih). Najstariji stari su na granici svojih funkcionalnih mogućnosti, a nauka i socijalna politika su ograničene po pitanju intervencije”⁹ (Baltes and Smith 2003, 123). Uočavanju ove ograničenosti prethodilo je formiranje moćne koalicije – gerontoloških nauka, socijalne politike i kulturnog, medicinskog i ekonomskog napretka – koja je dovela, kako je već naglašeno, do značajnog povećanja životnog veka i kvaliteta starenja ljudi, posebno mladih (onih u trećoj dobi), što je uslovalo rast optimizma u nauci i socijalnoj politici (Baltes and Smith 2003, 123); dok se sa druge strane javljaju i manje optimistična stajališta

8 U literaturi se pominju različita dobna razgraničenja, ali se ona najčešće svode na osamdesete godine života.

9 Reč je o nehronološkim kategorijama, o čemu će biti više reči naknadno.

koja se saopštavaju, upravo, kao „ne tako dobre naučne vesti” kada je četvrto doba u pitanju (Baltes and Smith 2003, 127). Kao ključne rizike koji se pojavljuju s produžetkom života, Baltes i Smit navode gubitak ljudskog dostojanstva, ljudskih prava, ograničene kognitivne sposobnosti, demenciju... o čemu i film svedoči. Drugim rečima, „nema sumnje da četvrto doba testira granice prilagodljivosti osobe. Kada govorimo o u četvrtom dobu, tada dug život ima svoju cenu sa medicinskog, psihološkog, socijalnog i ekonomskog stanovišta” (Baltes and Smith 2003, 127), ocena je autora. Zdravo i uspešno starenje, dakle, prema Baltesu i Smitu, ali i prema *realnosti* koja je *ugrađena* i u filmsku priču, ima svoje limite, ali i tendenciju preinačenja ranije uspostavljenih vrednosti i uloga, bilo da se radi o osobi koja je prešla *granicu izvan društvenog sveta* ili se radi o njoj bliskim osobama.

Sinopsis

Uvodnu špicu u potpunoj tišini, prekida buka koju prave vatrogasci i policija dok razvaljuju ulazna vrata jednog stana u Parizu. Ulaze s maskama na licu zbog smrada koji se proširio. Obijaju i vrata spavaće sobe u kojoj na postelji leži mrtva starica u crnoj haljini. Latice su oko nje i u rukama cveće.

U narednim sekvencama, jedinim snimljenim u eksterijeru, gledalac upoznaje stariji bračni par. An (Emmanuelle Riva, 1927–2017) i Žorž (Jean-Louis Trentignant, 1930–2022), oboje profesori klavira u penziji, sede u publici i slušaju klavirski koncert njenog učenika. Tramvajem se vraćaju kući kada primećuju da su im ulazna vrata obijena...

Jutro posle je i prvo jutro od kojeg njihov udoban život, postaje nešto sasvim drugo ili *četvrto*, kako će biti pokazano. An za doručkom doživljava prvi udar. Najpre ne reaguje na ono što Žorž govori, da bi posle toga bila nespособna da se seti šta joj se zbil. Muž predlaže da zovu doktora. Ona odbija i dalje skeptična da se išta dogodilo, ali čaj koji sipa i koji se preliva preko šoljice prvi je življeni trenutak njene progresivne bolesti.

U razgovoru s ocem u roditeljskom domu, Eva (Isabelle Huppert) – takođe muzičarka koja s porodicom živi u Londonu – saznaje da je An u pet odsto pacijenata kod kojih operacija zakrećenja karotidne arterije nije uspela. Desna strana tela ostaje paralizovana zbog čega njen život počinje da se neumitno menja. Koristi invalidska kolica, potrebna joj je pomoć da sedne na klozetsku šolju, da ustane ili legne, ali je i dalje sposobna da govori i rasuđuje što koristi da po povratku sa operacije zatraži od supruga obećanje da je više neće slati u bolnicu. Vreme provode čitajući, u razgovorima, zajedničkim obedima. Žorž, koji takođe nije najboljeg zdravlja, pomaže joj u svemu. On ima problema s leđima, nivoom šećera u krvi, počinje sve više da puši i da se premara. U nabavkama i održavanju stana pomažu im domar i njegova supruga. An i Žorž kompletno vreme provode u stanu čije se povezane prostorije polako zatvaraju i dele na bolesničke i ostale delove. Žorž će samo jednom izaći da bi otišao na sahranu prijatelja posle koje će mu An saopštiti da ne želi dalje da živi, protiv čega se on pobunjuje.

Njihovo iznuđeno povlačenje u privatni prostor vodilo je i zatvaranju tog prostora za druge ljude. Gost kojeg, na početku, rado primaju jeste učenik Aleksandar (Alexandre Tharaud¹⁰) na čijem su koncertu bili; dok najavljenju posetu ćerke i zeta, An ne odobrava zato što ne želi da je vide u promenjenom stanju. Žorž će joj prati kosu nad lavabo, pomagati da radi vežbe u krevetu, presvlačiti kada se umokri u krevetu, oblačiti, obuvati, podizati s poda kada padne: jednom s kreveta kada je slomila lampu, drugi put kada ne uspe da se baci s prozora... Učiće da vozi električna kolica i na momenat će izgledati kao da joj je bolje dok pravi sitne korake u čemu joj pomaže Žorž... Eva i njen suprug (William Shimell), ipak, dolaze u posetu. Ćerka vidi majku kako leži na krevetu dok prima infuziju. Izgleda vidno lošije. Noćni stočić je prepun lekova. An samo žmirka i teško guta. Govori tako da je ćerka ne razume. Eva od oca zahteva da se nešto učini, ali joj on govori da se posle još jednog udara koji je imala više ništa ne može. Lekar mu je objasnio da je u bolnici ne bi zadržali, nego da bi je prebacili na odeljenje palijativne nege što joj je on obećao da neće uraditi.

Od tog momenta počinje da dolazi najpre jedna, pa i druga patronažna sestra. Prva uči Žorža kako da menja pelene i kupa An dok ona neprestano doziva majku. An je, sada, ili potpuno pasivna ili odsutno govori nepovezane stvari. Druga sestra ubrzo će dobiti otkaz zbog grubog postupanja od kojeg An ne može da se brani, niti ga Žorž može tolerisati. Počinju još veći problemi kada An odbija hranu i vodu. Jednom prilikom će ispljunuti vodu zbog čega će je Žorž ošamariti.

Eva će ponovo doći nenajavljena pošto joj otac nije odgovarao na poruke. Ljut je zbog njenog navaljivanja i objašnjava joj da nema vremena za njihovu brigu. An sada spava danju, noću je budna i u sve težem stanju i više se ništa ne može učiniti a da se ne izneveri dato obećanje.

I Žorž je sve lošije. U momentu kada se brije, čuće kako An doziva majku. Sešće pored nje s namerom da je umiri. Ispričaće joj priču iz detinjstva, o tome kako je na kampovanju dobio difteriju i kako je majka mogla da ga posmatra samo kroz staklo u bolnici. Dok joj priča, miluje joj levu nadlanicu. U momentu u kojem se čini mirnom, on levom rukom uzima jastuk i davi je. Celim telom je pritiska dok krhko telo pruža otpor. Glavom pribija jastuk na njeno lice sve dok otpor ne prestane. Potom je oblači u crnu haljinu, odlazi u prodavnicu da kupi cveće, sobu oblepljuje trakom da spreči smrad koji će se širiti. Pošto završi dugo pismo, leže u krevet u sobici koja je u međuvremenu postala njegova. Najzad, vidimo ga kako se teturavo kreće ka kuhinji iz koje se čuju zvuci. An, onakva kakva je bila nekada, pere sudove i kaže mu da će brzo biti gotova. Uzima kaput i izlazi napolje čekajući da se i on obuče i krene za njom.

U prazan stan, umrlih roditelja, čija su unutrašnja vrata ponovo širom otvorena, ulazi Eva i, naposljetku, seda na očevu fotelju dok gleda ka prozoru ispred kojeg znamo da je koncertni klavir. Odjavna špica, potpunom tišinom, daje završni komentar.

10 Inače, pijanista koji je prošao audiciju za film. <https://screenanarchy.com/2012/12/love-exposure-michael-haneke-interview.html>

Rađanje Ljubavi – produkcijske okolnosti

Trodelni analitički postupak koji će biti primenjen u ovom radu podrazumeva, najpre, upoznavanje sa ključnim informacijama koje se tiču produkcije filma a koje bi se mogle svesti na pitanja kako je i zašto film snimljen? Na ova pitanja odgovor će biti pružen na osnovu intervjua koje je Mihael Haneke, kao autor scenarija i reditelj, davao bilo u svrhu promocije filma ili kao osvrt na neku od mnogobrojnih nagrada koje je film osvojio, čemu će podrobnija pažnja biti posvećena u delu rada koji će se baviti recepcijom, a koja, uz analizu sadržaja, čini ovaj trostepeni model analize. Drugi izvor čine relevantni naučni radovi posvećeni filmu *Ljubav* koji su objavljeni u velikom broju zbog čega su morali biti redukovani na one koji na najbolji način odgovaraju ključnim pitanjima postavljenim u ovom radu. I veliki broj intervjua, najpre, je sveden na meru koja dozvoljava sastavljanje celovite slike o produkcijskim okolnostima koje su se, neretko, u manjoj ili većoj meri preplitale sa iskustvima ključnih učesnika u nastajanju filma. Kriterijum ponavljanja informacija uzet je za ključni.

Mihael Haneke jedan je od najznačajnijih autora savremenog svetskog filma čiji se opus može podeliti na tri skupa (Petković 2018, 55–56). Prvi, prema navodima Rajka Petkovića, čini rana trilogija o emotivnom otuđenju u modernoj Austriji u koji spadaju: *Sedmi kontinet* (1989), *Benijev video* (1992) i *71 fragment iz hronologije slučajnosti* (1994). Drugi čine tzv. transnacionalni filmovi koji su najčešće snimani u Francuskoj na francuskom jeziku, poput: *Šifra nepoznata* (2000), *Profesorka klavira* (2001), *Vreme vukova* (2005) i *Ljubav* (2012). Treću grupu objedinjuje razrada motiva patološkog naslja i čine je filmovi: *Smešne igre* (1997), *Smešne igre SAD* (2007), *Bela traka* (2009)¹¹. Prema podeli, film *Ljubav* spade u tzv. transnacionalne filmove koji obeležavaju „Hanekeov proboj izvan granice Austrije i njegovo postupno prerastanje u superstara europske kinematografije” (Petković 2018, 56). Prva važna produkcijska napomena, stoga, jeste da je film snimljen u francusko-nemačko-austrijskoj koprodukciji što je imalo za cilj lakše sastavljanje budžeta za snimanje. Dalje, film je očekivano na francuskom jeziku budući da u njemu igraju, upravo, proslavljani francuski glumci. Izabel Iper, sa kojom je Haneke snimio i zapaženi i priznati film *Profesorka klavira* (2001), u glavnoj ulozi, prihvatila je sporednu ulogu koja je bila napisana za nju¹². Žan Luj Trentinjan, takođe, prihvata ulogu koja je pisana upravo za njega¹³. Emanuela Riva, sa druge strane, prolazi ka-

11 Podela se odnosi na filmove snimljene do 2012. godine u koju ne ulazi film iz 2017. godine *Srećan kraj*.

12 <https://collider.com/michael-haneke-amour-interview/>

13 U jednom intervjuu navodi i to da je Trentinjan pokušao da se ubije zbog porodične drame te da mu je producentkinja filma rekla da prvo snimi film, pa da se onda ubije – <https://collider.com/michael-haneke-amour-interview/>. Reč je o nasilnom gubitku ćerke 2003. godine (Quinodoz 2014, 382).

sting u osamdeset četvrtoj godini života čime je podelom još nekoliko uloga, sastavljena glumačka ekipa koja je nosila film.

Činjenica da se radilo o glavnim glumcima u osamdesetim godinama, istaknuta je kao okolnost koja je donosila pojedine „izazove“¹⁴. Riva se plašila električnih kolica i želela je da izbegne obnaživanje što nije bilo moguće¹⁵. Trentinjan je imao poteškoća sa stabilnošću¹⁶. Sa druge strane, apostrofirano je i to da je film bio lakši za snimanje, nego za gledanje, o čemu će biti više reči naknadno. Deo teskobe koji gledalac, neminovno, oseća dolazi i iz enterijera u kojem je gotovo kompletan film snimljen. Za lokaciju, odabran je stan Haneke-ovih roditelja¹⁷ u Beču. Preuređen je tako da liči na stan pripadnika tzv. srednje klase u Parizu. Karakterišu ga povezane prostorije koje se usled progresivne bolesti glavne junakinje, zatvaraju; kao i stvari koje pripadaju mlađim etapama njihovog života dok su bili u punoj životnoj snazi.

Novinari, koji su vodili intervju, najčešće su insistirali na autorovom ličnom iskustvu i motivima koji su, eventualno, pretočeni u film. Preispitivani su i njegova ljubav prema muzici, Francuskoj i francuskom jeziku¹⁸, ali i sam zaplet. Kroz odgovaranja na ove zahteve, bilo je moguće doći i do odgovora na pitanje s kojom namerom je snimljen film dok je njegovo razumevanje, jasno je, ostavljeno svakom gledaocu ponaosob¹⁹. Ključni motiv koji izdvaja Mihael Haneke je donošenje priče o patnji onoga koga volimo i načinom na koji se sa tim borimo²⁰, sa čim se pre ili kasnije, gotovo, svako može poistovetiti. Ono što namera kreatora nije bila, jeste stvaranje priče o hospisima i bolnicama koju prikazuju mnogi drugi filmovi²¹ (uporedi: Worley 2017, 2)²², niti kreiranje socijalne drame:

Želeo sam da izbegnem opasnost da se film pokaže kao socijalna drama. Želeo sam da ostavim po strani bilo kakva finansijska ograničenja, jer da je radnja filma smeštena u radničko okruženje, ljudi bi verovatno pomislili: oh, da imaju dovoljno novca, stvari ne bi bile tako loše. Ali to nije tačno, nije važno koliko novca imate – situacija, tragedija je ista.²³

14 <https://collider.com/michael-haneke-amour-interview/>

15 <https://collider.com/michael-haneke-amour-interview/>

16 <https://collider.com/michael-haneke-amour-interview/>

17 Tačnije majke i poočima koji je bio dirigent. <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2012/11/16/amour-interview-with-michael-haneke/>

18 <https://screenanarchy.com/2012/12/love-exposure-michael-haneke-interview.html>

19 <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2012/11/16/amour-interview-with-michael-haneke/>

20 U nekim intervjuima pominje tetku koja je veoma mnogo patila od reumatskih bolova i koja je, na kraju, izvršila samoubistvo, a kojoj on nije mogao da pomogne – <https://www.thepitchkc.com/interview-with-amour-writerdirector-michael-haneke/>

21 <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2012/11/16/amour-interview-with-michael-haneke/>

22 O čemu će biti više reči naknadno.

23 <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2012/11/16/amour-interview-with-michael-haneke/>

Ipak, pisanje scenarija pratila je temeljna (institucionalna) priprema, koja je očita u filmu. Haneke navodi da je tokom faze istraživanja²⁴ obilazio bolnice i domove, da je posećivao grupe u kojima su bili pacijenti koji su imali isti zdravstveni problem, razgovarao sa lekarima kako bi mogao da stvori verodostojnu sliku patnje koju ekranizuje kroz duge i spore kadrove. Odricanje od institucionalnih odgovora na četvrto doba u filmu, međutim, snažno podcrtava njihovo društveno (sve)prisustvo kroz odbijanje da se prihvate poslednji rizici koji više ne mogu ugroziti sam život, ali to dosledno čine kada je reč o dostojanstvu i pravu na odlučivanje o vlastitom kraju.

Sadržaj uskog grla

Nasuprot detaljnom sinopsisu iz prethodnog dela rada – koji je kao takav dat s ciljem da što verodostojnije prenese sporo pričanu priču kroz duge i statične kadrove²⁵ – nalazi se oficijelna najava filma na stranici IMDb: *Žorž i An su osamdesetogodišnji par. Oni su otmeni, penzionisani, nastavnici muzike. Njihova ćerka, takođe muzičarka, sa porodicom živi u Britaniji. Jednog dana An doživi moždani udar, a ljubavna veza para je na ozbiljnom iskušenju*²⁶. Film je određen kao drama i tragedija²⁷ i pričom, donekle, odudara od uobičajene podele filmova koji u središtu pažnje imaju starost. Pored opšte ocene da su za starije likove oduvek bile rezervisane sporedne uloge, ali i skorije detektovane promene – koja dolazi usled pomenutog trenda penzionisanja pripadnika bebi-bum generacije²⁸ – u poslednje vreme se govori o „eksploziji” filmova (Chivers 2011) koji portretišu starost i starenja. Radnje ovih filmova mogle bi se odeliti na one koji prikazuju demenciju i svakovrsne nesposobnosti vezane za starost gde se narativi odlikuju shvatanjem starosti kao gubitka kapaciteta, sposobnosti i agensnosti (Falcus and Madawi 2021, 1323). Sa druge strane, nalaze se filmovi koji o starenju svedoče i kroz ljubavne priče kao vrsti otpora vladajućim društvenim stavovima (više u: Milosavljević and Stajić 2024), a koji čine svojevrsni kontrast ostalim kategorijama filmova (videti i: Swinnen 2015 prema Adishesian 2023). Pored toga, kao zasebna skupina izdvajaju se filmovi čija je radnja smeštena u domove za stara lica ili u perspektivu uvode probleme i osećanja u vezi sa odlaskom u date ustanove ili smeštanje starijih članova porodice, istovremeno, otkrivajući i kulturno konstruisanu prirodu binarne opozicije

24 U kojem Emanula Riva nije želela da učestvuje – <https://screenanarchy.com/2012/12/love-exposure-michael-haneke-interview.html>

25 Ponekad se kamera zadržava i čitav minut na jednom položaju tela starije žene.

26 *Georges and Anne are an octogenarian couple. They are cultivated, retired music teachers. Their daughter, also a musician, lives in Britain with her family. One day, Anne has a stroke, and the couple's bond of love is severely tested.* https://www.imdb.com/title/tt1602620/?ref_=vp_close

27 <https://www.imdb.com/title/tt1602620/>

28 Koji se nazivaju još i geronto-bumerima.

mladosti i starosti (Chivers and Kriebenberg 2021, 765 – 769). Takođe, apostrofira se i to da savremena kinematografija prati i agendu tzv. uspešnog starenja čime se pravi razlika između trećeg i četvrtog doba u kojem pojedinci bivaju patologizovani (Dolan 2017, 5). Polazeći od načelnih podela i pretpostavki, o konkretnom filmu tj. o njegovom odstupanju, moguće je govoriti kroz delimično uklapanje u većinu datih kategorija, dok se istovremeno odriče prikaza starosti u institucionalnom ključu i izbegava ljubavni kliše, što se može svesti u ocenu da se: „„Ljubav” radikalno i osvežavajuće razlikuje od ogromnog broja filmova koji nam predstavljaju sentimentalnu ili slatku viziju starenja. Glavni likovi ovih slatkih filmova ili „prevazilaze” pretnju realnosti starenja revitalizacijom nalik na mladalačku ili postaju predmet sažaljenja ili komedije” (Vanden Bosch 2013, 519). Sadržaj filma, suštinski, forsira narativ o četvrtom dobu i to na način koji se poklapa sa jednom od naučnih orijentacija koja je stajališta da: „četvrto doba postaje pojava koja se ne može direktno proučavati pokušajem da se „popravi” ili „predstavi” iskustvo življenja u staračkom domu; ali koje se može otkriti indirektno, kao u ogledalu, iz slika, praksi i diskursa onih koji ga okružuju” (Gilleard and Higgs 2010, 126–127). Vredno je uočiti da su u konkretnom slučaju oni koji *okružuju* i uz pomoć kojih tumačimo prikaz četvrtog doba upravo dati likovi iz faze koja neposredno prethodi. U njima i kroz njih, kao u ogledalu, u kratkom izvodu sagledavamo nagli i nepovratni prelaz od trećeg u četvrto doba glavne junakinje čime se još jednom potvrđuje to da se četvrto doba ne može smatrati niti određenom dobnom kohortom, niti zasebnom fazom života” (Gilleard and Higgs 2010, 126). Patološka priroda promene čijem kontinuitetu svedočimo u dvočasovnom sledu, ipak, nije tu da favorizuje zauvek prošlo vreme, nego da svedoči o problemu koji je manje prisutan i u kinematografiji, ali i u nauci, dok je kao takav neizbežan u životima ljudi čiji je vek *produžen*. Nehronološka priroda promene, posle koje više ništa neće biti isto, događa se u trenutku zajedničkog doručka i glavna junakinja je nije svesna, zbog čega suprugu govori: *Tu sam, doručkujem, ali ti pričaš stvari koje ne razumem... Želiš da me mučiš. Ostavi me na miru*. Gubljenje mira, zapravo, je prva deprivacija koju uočavamo u dugom sledu.

Radnja filma, smeštena u stan koji se, najpre, svodi na formu socijalne kapsule i improvizovanog stacionara, jednako je postavljena i u *telo* glavne junakinje koja ne tako sporo biva odvojena i od vlastitog razuma. Ona time postaje u potpunosti zavisna od supruga čije treće doba, međutim, nastavlja da teče u promenjenoj ulozi negovatelja pa i egzekutora, kako je već sugerisano. Ovakvo *otelovljenje* glavne junakinje, sa jedne strane, pretvaralo je ranije pomenute rizike vezane za starost u realnost; dok je sa druge strane stvorilo potrebu za adaptacijom bračnog para koja je u starosti naročito problematična. Stoga će neki od ponuđenih motiva, kao što su: osvajanje novih uloga i odustajanje od starih, suočavanje sa gubitkom *vlasništva* nad sopstvenim telom i strategije delovanja koje nalažu odustajanje od ranije usvojenih normi i vrednosti biti detaljnije razmatrane u nastavku rada.

Uloge koje niko ne želi

Jedan od značajnijih motiva, kada je ovaj rad u pitanju, tiče se trajne promene uloga koje su u vezi sa četvrtim dobom. One se menjaju i između konstituenata konkretnog para ali i u slučaju svakog lika ponaosob usled nemogućnosti da se zadrže stari obrasci života. Nove uloge, moguće je zaključiti, funkcionišu kao obaveze bez prava i ne samo da zamenjuju stare, nego nalažu i svojevrsno reprogramiranje u okviru kojeg par, nejednakim pojedinačnim dinamikama, odustaje od životnih imperativa iz prethodnih faza života. Drugim rečima, ova okolnost predstavlja „paradoksalan posao učenja da se istraje i pušti: borbu, sa jedne strane, da ostanemo zdravi, da brinemo o sebi i drugima, da živimo ispunjeno i radosno; i sa druge strane učenje toga kada je vreme da prihvatimo da nam je potrebna pomoć drugih ili kada je vreme da odustanemo od života” (O’Neill 2015 prema Cole and Saxton 2019, 612). Ovo, svakako, nije nešto što naša kultura podstiče (Cole and Saxton 2019, 612), ali jeste ono sa čime se Žorž i An suočavaju i što usvajaju, svako iz svojih razloga i na svoje načine. Transformacija kroz koju prolazi An – od voljene supruge, priznate profesorke klavira i majke, do osobe koja je u potpunosti zavisna – odvija se veoma brzo, ali će glavna junakinja, ipak, imati priliku da iskoristi poslednji momenat vlastite lucidnosti da od supruga traži da je ne šalje u bolnicu, ali i da mu saopšti da ne želi da živi. An tako postaje nalogodavac, dok Žorž zado-bija ulogu izvršitelja sa zajedničke stajne tačke supružnika i nekadašnjih ljubavnika. Ono što je, međutim, važno naglasiti jeste to da ova transformacija ne podrazumeva gubitak samo nekog od ranije nabrojanih svojstava An. Ona ostaje voljena supruga i majka, poštovana profesorka, dok nepovratno gubi svest o sebi i neprestano pati, što je lišava svake pretpostavke aktivne i uspešne žene koja je do juče bila:

U kratkom periodu pre Aninog moždanog udara, i u nekim flešbekovima, vidimo je kao šik primer pozitivnog starenje: aktivnu, oštromnu i kompleksnu. Nakon što se Ana razboli, ekspanzivna, suptilna dubina njenog društvenog prisustva je izgubljena i ona se redukuje na sporo, klonulo, nesposobno telo... An zatim, posle drugog udara, brzo regresira do brbljive maloletnosti, jezive mešavine ostarelog ženskog mesa i infantilne zavisnosti. (Adishesiah 2023, 50)

Fizička i mentalna promena je takva da ubrzo prestajemo da vidimo An. Gledamo telo koje se muči i osobu koju je poništila demencija²⁹, dok neumorno doziva majku i govoriti stvari iz prošlosti lišene smisla: *Mama na koncertu bez haljne. Mama na koncertu*. Međutim, promena kroz koju prolazi Žorž, pot-

29 Demencija je stanje koje karakteriše postepeni gubitak mnogih osnovnih osobina homospajensa: intencionalnost, autonomiju, nezavisne oblike života, lični identitet, društvene veze – samo su neke od njih. Valja imati na umu da su ove osobine fundamentalne za definisanje ljudskog dostojanstvo i sposobnosti pojedinaca da ostvare ljudska prava na efikasan način. (Baltes and Smith 2003, 128-129).

puno je drugačije prirode, te je i priroda patnje drugačija. Pokušavajući da održi vlastita obećanja, suočeva se sa „prihvatanjem promene ideje o sebi i svetu koja nastaje kao rezultat gubitka. To nije samo gubitak veze, to je *ideja* o vezi od koje mora da se odustane” (Hirdman Künstlicher 2017, 67) što on čini za oboje na radikalna način. Pre toga, međutim, postoji otpor i pokušaj da se prilagodi, čak i kada mu An govori da ne želi da živi:

An: Nema smisla nastaviti živeti. Eto. Znam da može biti samo gore. Zašto da zbog mene patimo i ti i ja?

Žorž: Nimalo ne patim zbog tebe.

An: Ne moraš lagati Žorž.

Žorž: Zamisli da si na mom mestu. Nisi ni pomislila da bi se to moglo meni dogoditi.

An: Naravno na jesam, ali mašta i stvarnost nemaju mnogo toga zajedničkog.

Žorž: Ali svaki dan je sve bolje.

An: Ne želim dalje ovako. Lepo je od tebe što se trudiš da mi sve olakšaš, ali ja... Ne želim dalje ovako.

U suštini, „vidimo Aninu patnju, ali gledamo je kroz Žoržovu perspektivu... Film očigledno sugerise da je Žorž heroj u svojoj posvećenosti patnji, koja se predstavlja kao izvanredan čin ljubavi” (Adiseshiah 2023, 44). Njegovo stradanje je na mestu prvog *drugog* tj. onoga koji preuzima to što je od An ostalo i koji od supruga biva preinačen u negovatelja, što nikada ranije nije bio. Njegova nova uloga atipična je iz razloga što ili pripada nekome za čije se usluge plaća; ili je u češćem posedu (starijih) žena, dok istovremeno skreće pažnju na porodične aranžmane koji se često previđaju u starosti³⁰. Žorž, međutim, ostaje onaj koji je i dalje u aktivnoj i uspešnoj *dobi* ali koji, gotovo, preko noći mora da bude još aktivniji, uprkos ličnim zdravstvenim problemima, ali i da se pomiri sa potpunim neuspehom da održi tuđ život koji bi bio podnošljiv. Njegova uloga je dualna, nekada i kontradiktorna, budući da ostaje suprug, dok postaje i negovatelj bez odmora (uporedi: Robson 2016,). To najzad vodi krucijanim pitanjima: kako se boriti s patnjom nekoga koga volimo (Robson 2016, 7) i kako sačuvati ljudsko dostojanstvo, a koje na toliko mnogo planova biva izazvano i ugroženo. Prikaz gubljenja dostojanstva sredstvo je kojim se film obilato služi. Samo neki od primera koji ukazuju na to da su supružnici postali nešto drugo, jesu kada Žorž nose proverava da li joj je pelena puna, ili kada je podiže sa klozetske školje i kada joj navlači veš dok ona jedva stoji; kada uči kako da joj menja pelene i kako da je kupa; ili pak, kada neuspešno hranjenje okončava nasilnim činom: *Nećeš me naterati da te pustim da umreš od žeđi. Budeš li tvrdoglava, zovem Bertijea da te pošalje u bolnicu. Tamo te mogu silom hraniti. To želiš? Obećao sam ti da ću te poštediti toga, ali moraš mi pomoći.* Kada An ispljune vodu, dobiće šamar i izvinjenje što jasno svedoči o nesposobnosti da

30 Naročito kada nedostaju materijalna sredstva za druga rešenja zbog čega pitanje finansija nije u potpunosti bespredmetno.

donosi odluke usled nemogućnosti da brine o sebi i to ih pogađa oboje. Jasno je to i kada otac biva iskren prema ćerki koja se ne slaže sa njegovom odlukom da održi obećanje:

Majka ti je, kako smo očekivali, sve lošije. Sve se više pretvara u bespomoćno dete. To je tužno i ponižavajuće i za nju i za mene. I ne želi da je drugi vide u takvom stanju. Nije htela ni da dođete poslednji put. Imate svoje živote. To je sve. Pustite nas da živimo naš.

Življanje vlastitog života tj. onoga što je od njega ostalo i što se još moglo podneti, predstavlja, tako, i pokušaj izbegavanja *sudara* sa spoljnim svetom i programiranim načinima *rešavanja* problema vezanih za četvrto doba. Na delu je, zapravo, neusklađenost između biomedicinskog kliničkog lečenja i negovanja bolesnika u njegovom domu, pri čemu to „nisu ustanove koje odgovaraju bilo kojoj bolesti samoj po sebi; ustanovama ih čini njihova sociokulturna prihvaćenost” (Žikić 2018, 103); koja izostaje u konkretnom slučaju negovanja kod kuće. Sociokulturna neprihvaćenost ostajanja u vlastitom domu kako bi se u njemu okončao život, a koju potcrtava ćerka, dodatni je izazov sa kojim par, uz sve druge teškoće, mora da se izbori i, u krajnjoj instanci, pokuša da kontroliše upliv tržišta u domen privatnog i ličnog:

U uslovima kasnog kapitalizma i potrošačke kulture, telo/biće ispoljava prevažno svoj izgled, pokazuje se i nastoji da ostavi utisak. Kategorije ustaljenog životnog ciklusa postale su nejasne, a ciljevi vlastite brige za telo okrenuli su se od spasenja duše ka brizi za bolje zdravlje i, konačno, biću koje se iznosi na tržište. (Crosdas 2009, 1418)

To što telo koje gledamo – koje rapidno propada, iz kojeg nekontrolisano cure telesne tečnosti, koje nije u stanju da se kreće i u kojem se bespovratno gubi ličnost – ne odgovara idealnom utisku koji bi trebalo ostaviti, ipak ne znači da i za takvo telo ne postoji tržište. „*Postvarenost* ljudskog tela posmatra se u antropologiji u kontekstu preliivanja potrošačke kulture u domene medicine” (Žikić 2018, 95). U konkretnom slučaju, to bi se moglo odnositi na institucionalnu brigu o starima tj. na: medicinske, palijativne i domske usluge koje su razvijane u prethodnim decenijama kako bi amortizovale problem rastuće populacije zavisne od brige i pomoći drugih lica izvan vlastitih domova i vidokruga društva. Gerijatri, tako, usled apostrofiranog procesa konstruisanja, postaju „nove sudije” koje određuju ko je star, a ko bolestan (više u: Gilleard and Higgs 2010, 124) tj. ko je u trećem a ko u četvrtom dobu. Odbijanje tj. minimalno prihvatanje intervencije sa strane, u vidu negovateljica koje se smenjuju, postaju garant očuvanja dostojanstva, makar, i na rudimentaran način. Grubost jedne od negovateljica koja gubi posao, samo je naznaka onoga što An pokušava da izbegne i što Žorž nastoji da joj omogući preuzimanjem brige o njoj, usled očekivanja da bi u rukama drugih *drugih* bila samo bolno telo kojim se barata. „Diskurs nege i brige kreiraju interpretativni okvir³¹ koji nikada ne

31 Četvrtog doba.

zadobija potvrdu uzajamnosti i recipročnosti” (Gilleard and Higgs 2010, 126), što možda i u najvećoj meri može da se tvrdi kada je starost u pitanju, pa i kada je ostareli čovek u iznuđenoj ulozi poslodavca:

Negovateljica: Do sada nisam imala prigovore.

Žorž: Dobro za vas. Koliko sam dužan?

Negovateljica: 780 evra... Ovo nikada nisam doživela. Šta vi umišljate? Godinama radim ovaj posao. Nećete me vi učiti kako da radim.

...

Negovateljica: Vi ste zloban starac. Žalim vas.

Žorž: Iz sveg srca vam želim da vas jednom neko tretira kao vi svoje pacijente i da se ni vi ne budete mogli braniti. Sad izlazite napolje! Idemo!

Negovateljica: Jebi se, stari prdonjo!

Četvrto telo, dakle, nije samo staro telo. Ono je i bolesno telo³², a „postojanje bolesti uvek iziskuje neki odgovor na nju” pri čemu je odgovor društveni i kulturni „čak i onda kada to nismo u stanju da uočimo odmah”³³ (Žikić 2018, 103). *Ta* i *takva* želja za intervencijom koju u najvećoj meri zahteva ćerka, koja je u isto vreme i deo prvobitne porodične celine ali i eksterni činilac koji povremeno pokušava da deluje, bira zapravo ono što je u institucionalnom smislu dostupno. To se na najbolji način razume u trenutku kada otac pita Evu – nakon njenih insistiranja da se majka smesti u neku od ustanova i njenog neslaganja da otac preuzima preveliki angažman na sebe koji ne vodi boljitku – da li želi da An bude kod nje? Njena glasnost jednim pitanjem biva prevedena u ćutanje čime postaje deo neizgovorenog saučesništva. Svako insistiranje završavalo se pitanjem bez odgovora:

Žorž: Za sada ništa ne možemo. Na lečenju je. Pije lekove. Trenutno nema drugih mogućnosti.

Eva: Šta to znači? Zašto ne bi bila u bolnici?

Žorž: Imala je još jedan napad. Bertije ju je pregledao i mislio da bi je trebalo poštediti svih bolničkih postupaka. Ionako je ne bi zadržali. Poslali bi je u dom za palijativnu negu. Možemo to i ovde raditi. Obećao sam joj to.

Eva: Nisi li preuzeo previše na sebe?

Žorž: Imaš li bolju ideju?

...

Žorž: Valjda ćeš mi verovati ako ti kažem da volim tvoju majku koliko i ti. Zato, molim te, ne tretiraj me kao budalu koja nije u stanju da učini ono što je očigledno potrebno.

32 Pri čemu bolesno telo, ne mora biti i staro, jasno je, ali zahteva slične ili iste intervencije s još većom obaveznošću njihovog prihvatanja nego u slučaju starih, čime i samo postupanje dodatno ukazuje na to da se kod trećeg i četvrtog doba ne može govoriti isključivo o hronološkom sledu.

33 „Zdravstveno ponašanje jeste kulturno ponašanje: šta se smatra bolešću, kako se ona leči, kome se treba odratiti za to, kako se ophoditi prema bolesnima, gde će se obaviti lečenje – sve su to delovi društvenog i kulturnog odgovora” (Žikić 2018, 103).

Odricanje od starih vrednosti i normi

Promena smeštena u telo, važno je istaći, ne menja samo telo i način života, kako se iz filmskog narativa može zaključiti, nego menja i odnos prema kulturnim i društvenim vrednostima onih koji su u tom telu³⁴ i onih koji o njemu brinu. Ovo je ujedno i prostor koji pruža mogućnost za nove strategije delovanja u odnosu na one koje su, posredstvom kulture i socijalizacije, bile razvijane u pređašnjim fazama života. Tako, ubistvo i samoubistvo – ne nužno ovim redom zato što An prva odustaje od života – postaju željeni izlazi mimo vrednosnog sistema, društveno prihvatljivog i kulturno odobrenog, ali i jedine delatne strategije za par iako se nalaze na suprotnim stajalištima od strategija razvijenih u društvima kojem pripada i francusko. U konkretnom slučaju tj. u Francuskoj, starost je kao zasebna društvena kategorija od strane države prepoznata u XVIII veku kada su kreirani sistemski uslovi za negu starijih i nemoćnih u bolnicama (Gilleard and Higgs 2010, 126) od kada se ovaj sistem kontinuirano razvija, sve do tzv. Leone-tijevog zakona koji je donet 2005. godine, a kojim se regulišu prava pacijenata koji su na kraju života i koji omogućava da se ublaže patnje čak i u slučaju da se time skрати životni vek (Quinodoz 2014, 379). Odvajanje od drugih, odbijanje sistemskih mogućnosti i preuzimanje *zakona* u vlastite ruke jeste ono što gledamo u turobnoj stvarnosti u kojoj se samo jednom čuje smeh i to dok An vežba da upravlja invalidskim kolicima. Češće od bilo čega drugog, gledamo nemogućnost mirenja ali ne sa krajem, nego načinom na koji bi taj kraj pretpostavljeno trebalo da dođe. Tako, jedna od studija koja se bavi ovim filmom uvodi kao razjašnjenje Žoržovih postupaka pojam *milosrdnog nasilja* koje ranije nije bilo viđeno u Hanekeovim filmovima (Worley 2016, 13). Pretpostavka ljubavi, data i naslovom³⁵, potcrtana je i u filmu kada ćerka govori ocu kako je kao mala slušala dok vode ljubav te da joj je to bilo jemstvo da će ostati zajedno. Milosrdno nasilje, možda, i jeste adekvatno čitanje Žoržovih postupaka koji čini nasilje i pre završnog čina ugušenja supruge, dok sugerise još dve okolnosti. Prvu, da je nasilje nad starima, čak i kada ga nije bilo u ranijim fazama života, sveprisutan problem ali da se lakše vidi kada ga čini neko drugi, a ne član porodice. I drugu, da se tzv. *milosrdno nasilje* kada za ishod ima prekraćivanje muka bližnjem ne naziva eutanazijom zato što na nju pravo polaže društvo koje je za sebe izborilo mandat da o njoj odlučuje i da prema propisanom postupa (makar u onim društvima u kojima je eutanazija konstruisana kao društveni problem na način da je dozvoljena). U ovom momentu, Francusko društvo je podeljeno oko donošenja zakona koji bi regulisao eutanaziju tj. pružanje pomoći pri umiranju³⁶. Bez odgovora na pitanje o ovom

34 Dok za to postoje kapaciteti.

35 U pitanju je igra reči koju je apostrofirala Emanuela Riva kada je primala nagradu *Cezar*, rekavši da *Amour* bez člana u francuskom jeziku (*l'amour* – kao čin ljubavi; *un amour* – kao ljubav ili ljubavnik) zvuči kao nečije ime te da ljubavnici obznanjuju svoje postojanje, ali od čega je ljubav sastavljena jeste apstraktno (Quinodoz 2014, 376).

36 <https://balkans.aljazeera.net/news/world/2024/3/12/nacrt-zakona-o-eutanaziji-izaziva-bijes-u-francuskoj>, a koji je podržao i aktuelni predsednik Francuske, Emanule Makton –

problemu u konkretnom društvu, film daje odgovor na problem ljudi koji su njime pogodeni. Najpre, An koja nedvosmisleno saopštava šta želi i koja dok je sposobna da pruža otpor, odbija hranu ili pak ne uspeva da se baci kroz prozor; a onda i Žorž koji više nije u stanju da njihove živote čini snošljivim. I dok „telo predstavlja nepobitnu činjenicu našeg postojanja” i dok „drugu takvu činjenicu predstavlja naša smrt” (Žikić 2018, 102), postoji i jedno veoma važno *ali*:

Kultura može i posredovati nastanku mrtvog ljudskog tela³⁷... Verska načela i lekarska etika slažu se u tome, izgleda, da čovek ne može biti gospodar sopstvenog života, što je na tragu pogleda na ljudsko telo koje je samo delimično u vlasništvu osobe kojoj pripada. (Žikić 2018, 387–388)

Zbog toga, ubistvo i samoubistvo koje čini Žorž predstavlja raskidanje sa onim što je u skladu sa društvenim i kulturnim normama, ali i *suvlasništvom* nad telom i patnjom pojedinca. Ono što, međutim, nije bilo moguće postići, na što i film ukazuje, jeste promena vizure da „u četvrtom dobu nema izabranih izbora” (Gilleard and Higgs 2010, 126), te da je i ono što se izabira unapred određeno. Moguće je samo, kako se sugerije, kretati se u zadatim koordinatama drugačijim od onih u trećem dobu koje kao kulturno polje sadrži različita značenja i podrazumeva brojne prilike za izbor, autonomiju, samoizražavanje i zadovoljstvo u poznom životu (Gilleard and Higgs 2010, 126) – što je u konkretnom slučaju dojučerašnja svakodnevnica filmskog para, ali ne i svakodnevnica ljudi u četvrtoj dobi. Napravljeni izbori, stoga, iako nisu društveno prihvatljivi, za nemali broj pojedinaca koji pate, jesu prilika za izbacivanje o čemu svedoče i različite statistike (više u: Knežić 2006).

Recepcija – ili o težini *Ljubavi*

Poslednji nivo analize uključuje recepciju kod koje se kao jedan od verodostojnih parametara u obzir uzimaju nagrade koje neki film osvoji. Petković ističe da su Hanekeovi filmovi osvojili izuzetno veliki broj nagrada „čime se uvrštava u uzak krug najpriznatijih modernih reditelja” te da je posebno bio uspešan na Kanskom filmskom festivalu gde je dva puta trijumfovao (Petković 2018, 56). Pored toga što je film *Bela traka* 2009. godine osvojio *Zlatnu palmu*, istu nagradu odnosi i film *Ljubav* samo tri godine kasnije koji se ocenjuje i kao jedan od najnagrađenijih filmova³⁸. Ovome u prilog ide i osvajanje *Oskara* za najbolji inostrani film i *Zlatnog globusa*. Nagradu BAFTA Haneke osvaja za režiju, a Emanuela Riva za najbolju glavnu glumicu koja je ujedno bila i najstarija glumica koja je osvojila tu nagradu (Adishesiah 2023, 42)³⁹. Pored toga, film

<https://www.slobodnaevropa.org/a/macron-francuska-eutanazija/32856590.html>

37 Misli se na smrtnu kaznu, ljudsku ili krvnu žrtvu, ali i na asistiranje tj. potpomognuto samoubistvo i na tzv. ubistvo iz milosrđa ili eutanaziju.

38 <https://www.beforeafter.rs/kultura/film-amour-ljubav-brak-starost-i-umiranje/>

39 Koja je ujedno i najstarija glumica koja je nominovana za *Oskara* u osamdeset petoj godini.

osvoja i četiri Evropske filmske nagrade u najvažnijim kategorijama⁴⁰. Podugačak spisak nagrada i nominacija može se svesti na podatak sa stranice IMDb gde je navedeno da je film u ukupno 108 nominacija osvojio čak 84 nagrade⁴¹. Podaci o zaradi, takođe, idu u prilog uspešnosti filma koji je od 9.700.000 uložениh dolara, zaradio na blagajnama širom sveta više od 36.700.000 dolara⁴².

Međutim, pored ovih značajki u vezi sa recepcijom koje se mogu tumačiti kroz brojke, potrebno je, najzad, uputiti i u ono što pojedini autori ističu a tiče se doživljaja koji film izaziva, a koji se može svesti na ocenu da je „težak za gledanje” (Petković 2018, 66). Stoga je jedan od poslednjih zadataka ovog rada da odgovori na pitanje šta je to što ga čini teškim, ali zapaženim i priznatim, i kakva je pozicija gledaoca dok u dvočasovnom sledu *prisustvuje* najintimnijim momentima umirućeg života i opšte bespomoćnosti? Kao jedna od prvih ocena, ističe se to da korišćeni postupak izvodi gledaoca iz pasivnog položaja (Robson, 2016, 3), što se vidi kao kontrast američkoj kinematografiji⁴³ koja eliminiše sposobnost emocionalnog angažovanja i refleksije (Robson, 2016, 4). I korak dalje, ocenjuje se da Hanekeovi filmovi, gotovo uvek, provociraju krivicu gledaoca koja nastaje kao rezultat gladaočevog narušavanja privatnog prostora likova – pri čemu „u slučaju *Ljubavi*, to nije nasilje u tradicionalnom smislu” (Robson 2016, 9). Takođe, ističe se i to da se filmom testira sposobnost gladaočeve empatije (Worley 2016, 9). Sve navedeno, možda, može bolje razjasniti jedno lično, ali i naučno motivisano, iskustvo:

Otišla sam da pogledam ovaj film o kojem se mnogo pričalo i mislila sam da će bioskop biti prepun ljudi. Na moje iznenađenje, bio je prazan. Ubrzo sam shvatila da su mnogi moji prijatelji odustali od ideje da odu na ovaj film: neki su doživeli gubitak svoje rodbine, drugi su očekivali isto, a mnogi su smatrali da je mazohizam ideja da se na ekranu vidi fizičko starenje i degradacija sa kojima su se plašili da se jednom suoče: „Zašto patiti unapred?” Bolesti, smrt i starenje nisu najatraktivnije teme. (Quinodoz 2014, 376)

Ovaj raskorak između formalnog, takmičarskog postignuća filma i teskobe koju proizvodi na individualnom planu, ukoliko se uopšte prevaziđe barijera i dobrovoljno upusti u gledanje filma, u izvesnoj meri podseća na apostrofiranu podvojenost između trećeg i četvrtog doba, što je bila jedna od ključnih orijentacija ovog rada. Reč je o tome, da smo kao gledaoci: ili oni sa iskustvom saučesništva u patnji bližnjeg ili da smo svesni *rizika* da ćemo u budućnosti polako i mukotrpno nestajati pred očima drugih – u institucijama posebnog tipa ili izvan njih. Zbog toga, *težina*, kao apsolutna mera *stvarnosti* prikazane u filmu, savršeno odgovara; dok istovremeno smeta posmatraču koji, zapravo, nije ostavljen bez odgovora, kako se često sugerije. Posmatrač je ostao bez *pozitivnog* odgovora na koji je naviknut dominantnim narativa o trećem dobu.

40 <https://kinotuskanac.hr/movie/ljubav>

41 <https://www.imdb.com/title/tt1602620/>

42 <https://www.the-numbers.com/movie/Amour#tab=summary>

43 Misli se na holivudsku produkciju.

Završna razmatranja

Dovođenje u vezu filmskog narativa Mihaela Hanekea pod nazivom *Ljubav* i koncepta *četvrtog doba* imalo je za cilj da uvede u antropološku perspektivu manje zastupljeno polja proučavanja koje je konstruisano u suprotnosti sa tzv. *trećim dobom* kao dobro elaboriranim i pozitivno određenim konceptom. Međutim, kao što zadatak filma nije bio da pruži univerzalne odgovore na pitanja koja se tiču: patnje bližnjeg, gubljenja dostojanstva, umiranja, smrti, ubistva, samoubistva i tome slično; tako ni zadatak ovog rada nije bio pokušaj da pruža rešenja vezana za četvrto doba. Ovo veoma kompleksno čvorište koje uvezuje različite naučne perpspektive, ali se iznad svega tiče starih ljudi u terminalnoj fazi bolesti i onih koji o njima brinu – bilo da su sa njima u emocionalnoj ili profesionalnoj relaciji – izmiče mogućnosti da se ponudi jedinstveno gledište ili set smernica koje bi problem potakle u željeno pozitivnom smeru. Apostrofirana limitiranost u mogućnosti da se deluje i razrešava, koja je i filmom potcrtana na jedan od mogućih načina, uslovlila je drugačiju orijentaciju koja je u skladu sa antropološkim istraživanjima. Stoga, cilj ovog rada predstavlja pokušaj da se ukaže da dubinu i brojnost problema skopčanih sa četvrtim dobom koje i film, direktno ili indirektno, uvodi u red značajnih pitanja o čemu svedoči i veliki broj različito orijentisanih naučnih radova njemu posvećenih.

Ono na šta film (indirektno) poziva i što se čini važnim i za ovo istražvanje, jeste činjenica da se usled nepovratnog i teškog prelaza iz trećeg doba u četvrto doba, kao nechronološkog sleda, ne menja samo telo i onaj koji je tim prelazom pogođen. Jedan od zaključaka ide u pravcu toga da se najznačajnija promena – iz ugla antropologije koja se, između ostalog, bavi kulturnim fenomenima i društvenim problemima – zapravo, može odnositi na odricanje od ustaljenih obrazaca, normi i sociokulturnih vrednosti u čijem je središtu nepovredivost života; a koje ostaju da važe u okružujućem društvu, baš kao što su do juče važile i u životu ljudi koji doživljavaju transfer. Ovu promenu prate i promene životnih uloga pojedinaca. Prevođenje u četvrto doba podrazumeva izvođenje iz aktivne i nezavisne faze života u svakovrsnu zavisnost i nesposobnost da se brine o sebi, neretko čak i da se bude svestan sebe i okruženja. Data okolnost, nužno, vodi i promeni uloga ljudi koji nastoje da brinu o umirućoj osobi. „Nezanimljiv pacijent, zato što se izlečiti ne može” (Minoa 1994, 14) postaje, najčešće, briga ustanova za domsko zbrinjavanje i palijativnu negu ili, pak, porodica ako druga rešenja nisu dostupna ili željena. I motiv ubistva i samoubistva, sledstveno, valja sagledavati u ključu promene koja povlači sobom neprihvatanje vladajućih vrednosti, stavova i normi što može voditi odbijanju sistemskih rešenja i preuzmanju u vlastite ruke onoga što je ostalo od života da bi se *doveo* do kraja.

Kao krajnji zaključak valja istaći to da sve što u filmu gledamo jeste jedno od mogućih odgovora na težinu pitanja povezanih sa četvrtim dobom. Ono što izostaje jeste zadovoljenje potrebe da se dobije pozitivan odgovor koji, kao takav, pripada razumevanju trećeg doba u kojem se četvrto, kao distorzija, ogleda.

Literatura:

- Adishesiah, Siân. 2023. Old Age, Gender and Constructions of the Contemporary. *Journal of the British Academy* 11(s2), 33–54. <https://doi.org/10.5871/jba/011s2.033>
- Baltes, Paul B. and Jacqui Smith. 2003. New Frontiers in the Future of Aging: From Successful Aging of the Young Old to the Dilemmas of the Fourth Age. *Gerontology* 49:123–135
DOI: 10.1159/000067946
- Chivers, Sally. 2011. *The Silvering Screen. Old Age and Disability in Cinema*. Toronto: University of Toronto Press. *Encyclopedia of Gerontology and Population Aging*, edited by Danan Gu and Matthew E. Dupre Editors, 765–769. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- Chivers, Sally and Ulla Kribernegg. 2021. „Care Home Stories”. In *Encyclopedia of Gerontology and Population Aging*, edited by Danan Gu and Matthew E. Dupre Editors, 765–769. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- Cole, Thomas R. and Ben Saxton. 2017. No Country for Old Men: Four Challenges for Men Facing the Forrth Age. *Perspectives in Biology and Medicine* 60 (4): 607–614. DOI:<https://doi.org/10.1353/pbm.2017.0046>
- Csordas, Thomas J. 2009. „Telo”. U *Enciklopedija društvenih nauka*, ur. Adam Kuper i Džesika Kuper, 1418–1419. Beograd: Službeni glasnik.
- Dolan, Josephine. 2017. *Contemporary Cinema and 'Old Age'*. London: Palgrave Macmillan.
- Falcus, Sarah and Stefanie El Madawi. 2021. „Decline and Progress Narrative”. In *Encyclopedia of Gerontology and Population Aging*, edited by Danan Gu and Matthew E. Dupre Editors, 1322– 1324. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- Gilleard, Chris and P. Higgs. 2010. Aging without agency: Theorizing the fourth age. *Aging & Mental Health* 14(2): 121–128. DOI: 10.1080/13607860903228762
- Gilleard, Chris and P. Higgs. 2011. Ageing abjection and embodiment in the fourth age. *Journal of Aging Studies* 25: 135–142. doi:10.1016/j.jaging.2010.08.018
- Gilleard, Chris and P. Higgs. 2013. The fourth age and the concept of a ‘social imaginary’: A theoretical excursus. *Journal of Aging Studies* 27(4): 368–376.
- Higgs, Paul and Chris Gilleard Chris. 2014. Frailty, abjection and the ‘othering’ of the fourth age. *Health Sociology Review* 23(1): 10–19. <https://doi.org/10.5172/hesr.2014.23.1.10>
- Hirdman Künstlicher, Annika. 2017. Life’s frailty – on fundamentalistic bonds in Haneke’s film *Amour*, *The Scandinavian Psychoanalytic Review* 40(1): 63–68. DOI:10.1080/01062301.2017.1374658
- Knežić, Branislava. 2006. Samoubistvo starih – (Ne)voljno napuštanje života. *Sociološki pregled XXXX* (2): 283–295. <https://doi.org/10.5937/socpreg0602283K>
- Kovačević, Ivan. 2015. „Fudbal i film: Drug predsednik – centarfor”. *Etnoantropološki problemi* 10 (3): 743–763. <https://doi.org/10.21301/EAP.v10i3.9>
- Laslett, P. 1989. *A fresh map of life*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Milosavljević, Ljubica. 2014a. *Antropologija starosti: domovi: konstruisanje starosti kao društvenog problema kroz organizovano domsko zbrinjavanje – od sirotinjskih do staračkih domova*. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, Etnološka biblioteka.

- Milosavljević, Ljubica. 2014b. *Antropologija starosti – penzije: konstruisanje društvenog problema kroz penzije – od prvih penzionera do penzionih fondova*. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, Etnološka biblioteka.
- Milosavljević, Ljubica. 2017. „Dead End: Antropološka Analiza Filma ‚Bez stepenika‘”. *Etnoantropološki problemi* 12 (4):1063–1090. <https://doi.org/10.21301/eap.v12i4.4>.
- Milosavljević, Ljubica. 2022. „U njenim godinama: antropološka analiza konstrukta starosti u televizijskoj seriji ‚Kaljave gume‘”. *Etnoantropološki problemi* 17 (2):523–560. <https://doi.org/10.21301/eap.v17i2.4>.
- Milosavljević, Ljubica, Banić Grubišić, Ana i Vladimira Ilić. 2024. Unutar i izvan filmskog žanra:
- Starost na putu. *Etnoantropološki problemi* 19 (2):335–357. <https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.1>
- Milosavljević, Ljubica and Mladen Stajić. 2024. Anthropological Analysis of the Depiction of Deprivation in Old Age In the Case of the Movie *Night Boats*. *Etnoantropološki problemi* 19(3) – u štampi.
- Minoa, Žorž. 1994. *Istorija starosti: od antike do renesanse*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- O’Neill, D. 2015. Geriatric Medicine and Cultural Gerontology. *Age Ageing* 44 (3): 353–55.
- Petković, Rajko. 2018. Michael Haneke i novi austrijski film. *Hrvatski filmski ljetopis* 93–94: 51–73.
- Robson, Melanie. 2016. Complicity, intimacy and distance: reexamining the active viewer in Michael Haneke’s *Amour*. *Studies in European Cinema*: 1–15. DOI 10.1080/17411548.2016.1261543
- Swinnen, A. 2015. „Ageing in film”. In *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*, edited by Twigg, J. & Martin, W, 69–76. London: Routledge.
- Vanden Bosch, Jim. 2013. *Amour Killing?* *The Gerontologist* 53(3): 518–519. doi:10.1093/geront/gnt027
- Žikić, Boja. 2018. *Antropologija tela*. Beograd: Univerzitet, Filozofskifakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Centar za antropologiju nauke i obrazovanja: Dosije studio, Biblioteka Etnoantropološki problemi, Monografije, knj. 8.
- Worley, Taylor. 2016. Losing Touch: A Theology of Death for Michael Haneke’s *Amour*. *Religions* 7, 140: 1–20. doi:10.3390/rel7120140

Ljubica Milosavljević

From an End to *the* End: The Fourth Age in the Movie *Amour*

Abstract: The paper aims to relate the movie narrative of a highly acclaimed film *Amour* (2012) by Michael Haneke and the concept of the *fourth age* which is constructed in relation to the *third age* concept, understood as its antithesis in the 20th century. The film illustrates a rapid and irreversible transformation of a retired piano teacher, who shifts from being an active and successful elderly person in control of her life plans to facing a sudden health crisis. This deterioration forces her into dependence on others for care, leaving her as a fourth-ager with little to no agency over her own life and its ending. Her reliance on her husband, coupled with his acceptance of responsibility, acts as a buffer against societal strategies for managing the rising elderly population. This relationship also forms the basis for analyzing the coping strategies available to those experiencing rapid health decline, as well as to those observing the suffering of their loved ones. The three-level analysis of the production, content and reception as an established methodological procedure attributable to anthropology of movie will serve as a path to the *diegesis* aimed at a better understanding of the issues marked in contemporary society.

Key words: fourth age, old age, the body, movie, anthropology

Primljeno: 30. 10. 2024.

Odobreno: 15. 12. 2024.