

Konstrukcija ženskosti u hrvatskim post-ratnim filmovima

Milih, Martina

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:100319>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-18**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Martina Milih

**KONSTRUKCIJA ŽENSKOSTI U HRVATSKIM POST-
RATNIM FILMOVIMA**

Mentor: Boris Ružić, mag.cult.

U Rijeci, rujan 2015.

SAŽETAK

Konstrukcija ženskosti u hrvatskim post-ratnim filmovima naziv je završnog rada koji propituje obilježja ženskih likova u hrvatskim filmovima iz danog razdoblja. Cilj rada ukazati je na to kako su žene prikazane u odabranim filmovima te zaključiti poklapa li se to ili pak razlikuje od temeljnih postavki feminističkih teorija. Također, pokušava se ustanoviti kakvu ulogu imaju žene u filmskim uradcima te koje su to uloge putem kojih su primarno predstavljene.

Rad se sastoji od tri velike cjeline, prva od kojih se bavi slomom jugoslavenske i počecima samostalne hrvatske kinematografije, sve do današnjeg datuma. Ukazuje se općenito na stanje kinematografije, kao i glavna tematska obilježja. Drugi je dio usmjeren na neke od radova koji predstavljaju temelj feminističke kritike, što će poslužiti za bolje razumijevanje aspekata koji će se analizirati na filmu. Treći dio rada također je podijeljen na nekoliko dijelova i to prema filmu koji se analizira: *Oprosti za kung fu* (Sviličić, 2004), *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998) i *Blagajnica hoće ići na more* (2000). Potom su iznesene zaključne misli o analiziranim filmovima, koje mogu poslužiti i kao smjernice za daljnju analizu hrvatskog filma.

Ključne riječi: kinematografija, film, žene, feminizam, patrijarhat, konstrukcija likova

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| SAŽETAK..... | 0 |
| 1. UVOD | 3 |
| 1. HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA | 4 |
| 1.1. Hrvatska filmska povijest | 4 |
| 1.2. Raspad jugoslavenske kinematografije | 6 |
| 1.3. Hrvatska kinematografije nakon raspada SFRJ | 6 |
| 2. FEMINISTIČKA KRITIKA I KONSTRUKCIJA ŽENSKOSTI..... | 11 |
| 2.1. Temelji feminističke kritike..... | 11 |
| 2.2. Patrijarhalno uređenje društvenog sustava | 13 |
| 2.3. Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji | 15 |
| 3. ANALIZA FILMOVA HRVATSKE POST-RATNE PRODUKCIJE | 17 |
| 3.1. <i>Oprosti za kung fu</i> (Sviličić, 2004) | 18 |
| 3.2. <i>Tri muškarca Melite Žganjer</i> (Tribuson, 1998)..... | 23 |
| 3.3. <i>Blagajnica hoće ići na more</i> (Matanić, 2000) | 27 |
| 3.4. Zaključna misao o hrvatskom filmu | 31 |
| 4. ZAKLJUČAK | 33 |
| POPIS LITERATURE | 36 |
| FILMOGRAFIJA | 38 |

1. UVOD

Od kada je filma u Hrvatskoj proteklo je već više od jednog stoljeća. No, Hrvatska je prolazila kroz različita državna uređenja pa su tako i društveni, kulturalni i politički okviri kroz vrijeme bili drugačiji. Također, sve do prije desetak godina ne može se govoriti o odjelitoj hrvatskoj kinematografiji, jer je Hrvatska bila obilježena svojim postojanjem unutar jugoslavenske države i pripadajuće joj kinematografije. Radovi kako domaćih - tako i inozemnih autora na temu jugoslavenske, a potom i nacionalnih kinematografija, svjedoče o njihovoj aktualnosti i važnosti. Tema ovog završnog rada odnosi se upravo na odabrane filmove hrvatske produkcije, kakvom se ona može smatrati nakon rata za osamostaljenje, s posebnim naglaskom na konstrukciji ženskosti, kao što stoji i u nazivu rada.

Na temelju do sada objavljenih knjiga na tu temu, neke od kojih su *Jugoslavensko filmsko iskustvo* Daniela Gouldinga (2004) i *Postjugoslavenski film* Jurice Pavičića (2011), ukazat će se na glavne značajke i stanje kinematografije u Hrvatskoj, posebice uzimajući u obzir raspad Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije te promjenu državnog uređenja i društvene klime. Hrvatski su filmovi tematski i žanrovski prolazili kroz nekoliko faza, a posljedice rata osjećale su se na filmu još dugo nakon njegovog datumskog završetka. Kako vrijeme odmiče, tako se otvaraju i novi filmski obzori, koji problematiziraju stanja aktualna za određena razdoblja. Tako su za analizu odabrani redom filmovi: *Oprosti za kung fu* (Sviličić, 2004), *Tri muškarca Melite Žganjer* (Tribuson, 1998) te *Blagajnica hoće ići na more* (Matanić, 2000) koji će poslužiti ostvarivanju ciljeva rada, a to je proučiti na koji se način konstruiraju ženski likovi u hrvatskom filmu snimljenom nakon 1995. godine. Iako je za cjelovitiju sliku potrebno uzeti u obzir i veći broj filmova, već nam navedeni mogu poslužiti kao smjernice za daljnje analize, ali i otkriti puno o obilježjima likova i utjecaja koje je dano okruženje imalo na njih. Za bolje razumijevanje ovakve analize, potreban je uvod u neke

feminističke studije pa će se tako rad ukratko osvrnuti na neke od njih, ukazujući na nekoliko ključnih točaka.

1. HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA

1.1. Hrvatska filmska povijest

Ivo Škrabalo (1998) govori o dugoj povijesti hrvatske kinematografije, odnosno o 101 godini filma u Hrvatskoj (1896.-1997.). Takva konstatacija podrazumijeva da se u obzir uzimaju povijesne, odnosno političke i društvene okolnosti određenog razdoblja, koje su neizostavne za razumijevanje predmeta o kojem se govori. Pod kinematografijom se podrazumijeva „opći i zaokruženi pojam složenoga proizvodnog procesa stvaranja filmova, poslovne prakse njihova prikazivanja radi tržišne eksploatacije i niza pratećih djelatnosti“, pa se tako pod pojmom *hrvatske kinematografije* označavaju dane djelatnosti kakve postoje i djeluje na prostoru Hrvatske (Škrabalo, 1998: 16). Hrvatska se je s filmskim medijem susrela relativno rano pa je tako izum braće Lumière u Zagrebu prikazan samo deset mjeseci nakon premijere u francuskoj metropoli. Proizvodnja filmova na ovom području doživljavala je uspone i padove, a politička zbivanja imala su izravan utjecaj na medij filma (Ibid: 9).

Govoreći o filmu i kinematografiji, Škrabalo (1998) se često koristi sintagmom *između publike i države*, pri čemu se pod *publikom* smatra sveukupno gledateljstvo kojemu su filmovi namijenjeni i koji pokazuju interes za isto, a *država* pak označava „unutarnji ustroj regulativne i financijske vlasti koja može imati utjecaja na proizvodnju filmova i postojanje kinematografije u tržišno siromašnoj sredini maloga naroda“ (Ibid: 16). Tako se je u povijesti hrvatskog filma, do devedesetih godina, ova složenica koristila ne kako bi ukazala konkretno na Hrvatsku, već na sve moguće formacije u kojima je ona postojala (Ibid: 11). Hrvatsko se kinematografsko naslijeđe neminovno mora proučavati uzimajući u obzir kontekst postojanja.

Raspad Jugoslavije doveo je do nastanka sedam samostalnih država, što je utjecalo na sve političke i društvene aspekte pa tako i kinematografiju. Novonastale zemlje "u to su neizvjesno putovanje ušle približno s iste pozicije, baštineći sličnu tradiciju" (Pavičić, 2011: 16). Iz ovoga je jasno kako je gotovo nemoguće govoriti o odvojenim kinematografijama republika na području bivše Jugoslavije, a mišljenja teoretičara po tom se pitanju razilaze. Tako je prema riječima J. Pavičića (2011), jednopartijska diktatura sa izraženim kultom ličnosti Josipa Broza, vođe države, jedno je od najupečatljivijih obilježja razdoblja, koje je bilo zajedničko svim republikama. Većinski su zajednički bili i pravni okviri, regulatorne mjere, teme, motivi, žanrovi, ali i glumačka i redateljska imena, koja su se pojavljivala u filmovima iz različitih područja federacije (Ibid: 16-17). Rasprave o pitanju nacionalnih kinematografija pojedinih republika s vremenom jenjavaju te „sve bivše jugoslavenske republike počinju implicitno ili eksplicitno podrazumijevati kako je prethodna tradicija autora i studija na njihovu tlu ujedno i tradicija njihove nacionalne kinematografije (Ibid: 17). I doista, čini se uzaludnim inzistirati na *čistim* kategorijama, posebice s obzirom na isprepletenost, među-utjecaje i naposljetku ideološki i institucionalni okvir zajednički svim republikama sastavnicama. Unatoč poteškoćama po ovom pitanju, Pavičić ipak pronalazi kompromis i zaključuje kako su filmovi nastali pod dvostrukim sociokulturnim utjecajem. Tako su ideološki okvir i trenutačna društvena situacija važan utjecaj s jedne strane, dok se s druge strane, u filmovima mogu uočiti lokalne sastavnice poput jezika, naslijeđa, literarne tradicije i tome slično. No, zbog isprepletenosti brojnih tradicija, redatelja i glumaca sa različitih područja, često je teško odrediti ih kao dio samo jedne kulturne tradicije. Kako bilo, teoretičari se slažu oko jedne činjenice – da nakon 1991. godine nestaje jugoslavenski *melting pot*¹ te se države počinju kretati u različitim smjerovima (Ibid: 18).

¹ Značenje: **a.** zemlja u koju se asimiliraju doseljenici raznih rasa i narodnosti i s vremenom stapaju u jednu naciju / **b.** proces miješanja raznih stilova kao u loncu za taljenje. Izvor: http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=e1tuXRY%253D [29. lipnja 2015]

1.2. Raspad jugoslavenske kinematografije

Govoreći o raspadu Jugoslavije i posljedicama koje su uslijedile utječući na sve aspekte, važno je ukazati na događaj koji se smatra prijelomnim za raspad jugoslavenske kinematografije. Mnogi filmski teoretičari taj *trenutak* vide upravo u otkazivanju *Jugoslavenskog filmskog festivala*, koji je te godine – 1991., trebao biti 38. po redu. Prema riječima Pavičića (2011), festival filma koji je održavan jednom godišnje u Vespazijanovoj areni u Puli, smatrao se središnjim saveznim filmskim festivalom (Pavičić, 2011: 12). No, iako se događaj smatra ključnim, on se nije pojavio niotkud, već su festivalu prethodile gotovo četiri godine političkih nemira u federaciji, što je bilo popraćeno povlačenjem nekolicine srpskih autora, koji su otvoreno bojkotirali ili se pak pravdali raznim razlozima. Uz već postojeće ratno stanje, niz je navedenih događaja upućivao na nemogućnost održavanja kulturnog festivala u ovakvim uvjetima (Ibid: 12-13). Festival je naposljetku otkazan na dan predviđen za njegovo otvaranje, a razloge najbolje upisuje izjava Antuna Vrdoljaka: „Ako zaista ima već 400 mrtvih u borbama u Hrvatskoj, onda nije vrijeme za festivale.“ (Pavičić, 2011: 13 prema Šömen, 1991) Otkazivanje jugoslavenskog filmskog festivala politički je i institucionalni prekid postojanja jugoslavenske kinematografije, ali i mnogo više od toga. Nakon tog događaja, države prolaze kroz turbulentno razdoblje koje će donijeti niz promjena, što će na manje ili više izravan način utjecati i na razvoj kinematografije u novim uvjetima.

1.3. Hrvatska kinematografija nakon raspada SFRJ

Govoreći o jugoslavenskom filmskom iskustvu, D. Goulding (2004). podiže igrani film na pijedestal jer je upravo on, od svih drugih kulturnih aktivnosti, bio najsnažnije sredstvo pomoću kojeg su različite države pokušale stvoriti „nacionalan prostor kulturnoga identiteta, međuovisnosti, istovremeno zadržavajući i slaveći raznolikost i

različnost“ (Goulding, 2004: 195). S obzirom da su se tada promovirale ideje zajedništva i jedinstva, jasno je da se nakon raspada Jugoslavije i težnji država za osamostaljenje, mijenja i kulturna matrica, odnosno vrijednosti ka kojima se teži. Kao što je prethodno navedeno, svaka je kinematografija naslijedila svoju staru infrastrukturu, a s najviše su sredstava raspolagali Beograd, Ljubljana i Zagreb. Iako su se veći centri filmske produkcije susreli s određenim poteškoćama te je njihova budućnost bila neizvjesna, u narednih je desetak godina ipak proizvedeno nekoliko umjetničkih filmova koji su stekli upečatljiv uspjeh, čak i u međunarodnim vodama (Ibid: 195).

Nikica Gilić (2010). filmove producirane od 1991. do danas naziva „suvremenim filmovima“, i to po kriteriju da od te godine filmovi imaju čvrsti kontinuitet sa ovogodišnjima. On jasno ističe kako je raspad Jugoslavije označio prekid nekadašnjih snažnih socijalističkih struktura pa se je tako uvelike promijenio i kontekst, čime je započelo „redefiniranje nacionalnog filmskog prostora, prožeto sviješću o jugoslavenskom rezu“ (Gilić, 2010: 141). Osim promjene ideološkog konteksta, višestruko je smanjeno i potencijalno domaće tržište – dvadeset i pet milijuna stanovnika sada već bivše SFRJ, svedeno je na tek četiri milijuna stanovnika Hrvatske. Uza sve to, publika filmova domaće produkcije smanjila se je za gotovo polovicu (Goulding, 2004: 219). Nakon završetka rata, postupno se uspostavljaju prekinute produkcijske veze, što je vidljivo na primjerima filmova *Ničija zemlja* (Tanović, 2001) ili *Armin* (Sviličić, 2007), no ne može se više govoriti o čvrstoći koja je postojala u predratnoj Jugoslaviji. Također, nakon jednogodišnje stanke, festival u Puli ponovno je oživljen, no bez značajnijeg međunarodnog odjeka. Novu nadu za oživljavanje hrvatskog filma pružio je zagrebački festival Dani hrvatskog filma, pod inicijativom I. Škrabala. Ideološka klima neće se osjetiti samo u kasnijem snimanju filmova, već i u njihovu prikazivanju. Tako je neposredno nakon rata prikazivanje stranih filmova svedeno na minimum, a zanemaren je i domaći film, posebice onaj sa srpskim glumcima, što je na više

načina utjecalo na sustavno urušavanje mreže kina, s kulturalnim i ekonomskim gubitcima (Ibid: 142). Osim što je rat sam po sebi degradirao hrvatsko gospodarstvo, ali i mrežu kina, hrvatsku kinematografiju u post-ratnom razdoblju karakterizira i nebriga za domaću filmsku proizvodnju. Osim financijske krize, u svim se je aspektima izravno mogla osjetiti i tranzicija sa socijalističkog na kapitalistički način proizvodnje. Gilić najveću poteškoću vidi u tome što je novac bio „moćniji od ideologije pa se prikriveno privatiziranje javnoga prostora pokazalo pogubnijim od pokušaja tzv. državnih kritičara i novinara da u devedesetima nastave modele političke kritike iz razdoblja Jugoslavije“, a to je svakako uključivalo nacionalističko razumijevanje filmova (Ibid: 143). U doba ekonomske nestabilnosti, najvažnija je institucija za produkciju igranih filmova postala državna televizija, a i dalje je na snazi bilo neprikazivanje pojedinih filmova i to iz straha da će biti shvaćeni kao političke provokacije (Ibid: 143). Kinematografija je i u devedesetima većinski bila u rukama ministarstva kulture koje je provodilo natječaje te financiralo filmove. U takvom okruženju nije postojala politička volja da se kinematografija regulira putem autonomnih institucija (Pavičić, 2011: 36). Kao što je u socijalističkoj Jugoslaviji dominirao kult ličnosti Josipa Broza Tita, tako je u Hrvatskoj nakon 1991. njegovo mjesto zauzeto Franjo Tuđman. Osim toga, izraženi nacionalizam s Hrvatskom demokratskom zajednicom na čelu, kao i općenito ideologizirano okruženje, prepoznatljive su i dominantne karakteristike tog razdoblja. Broj snimljenih dugometražnih igranih filmova u prvim je godinama nakon rata bio iznimno mali, što ne iznenađuje. No, bilježi se znatan porast, pa je tako od samo dva snimljena dugometražna igrana filma 1992. godine, broj porastao na čak deset filmova 2009. (Ibid: 36, 37).

Oporavak hrvatske kinematografije dao se je naslutiti 1996. godine kada je izašao film Vinka Brešana, *Kako je počeo rat na mom otoku*. Ova se komedija ratne tematike smatra prvom velikom filmskom uspješnicom domaće produkcije. Uz Brešana, značajan je i niz drugih autora poput Zrinka Ogreste, Darka Vernića i Stjepana Sabljaka koji su, svaki sa

svojim pristupom obogatili kinematografiju koja se je počela razvijati u novom smjeru (Gilić, 2010: 144,145). Brešan je posebno značajan za film ranih devedesetih s obzirom da je u svoje *Svjedoke* uveo neke tipične postmodernističke postupke, poput prikazivanja događaja iz više perspektiva, a također je i „kulturnjake i političare oslobodio predrasuda o tome kako se smije ili treba govoriti o ratu“ (Ibid: 146, 147). Time je ratnim filmovima dao sasvim novo ruho, a ujedno i ulazak na europska vrata, čemu svjedoči prikazivanje filma na Berlinskom filmskom festivalu. Inovativni pristup političkog prikazivanja ratnih zbivanja, u ovom slučaju Drugog svjetskog rata, vidljiv je i u filmu Kristijana Milića, *Živi i mrtvi*, koji također odlikuje postmodernističkim značajkama, poput miješanja žanrova i prožimanja vremenskih razina, piše Gilić (Ibid: 147-149).

Početak novog milenija u Hrvatskoj donio je značajne političke, a time i promjene ideološkog okruženja. Nakon smrti Franje Tuđmana, na vlast stupa nova vlada te se kinematografija „više nije nalazila u okružju visoke ideologiziranosti i prijetnji od (auto)cenzure“ (Pavičić, 2011: 37). No, ni ovo razdoblje nije bilo bez poteškoća. Nova administracija nije težila osnivanju filmske naklade pa je tako značajni *Zakon o kinematografiji* konačno donesen tek u srpnju 2007. godine. To je nadalje dovelo do osnivanja Hrvatskog audiovizualnog centra, čije su zadaće financiranje, obrazovanje, promocija i koprodukcija, zajedno sa dokumentacijskim poslovima. Možda je najznačajnija posljedica osnivanja centra to što su kontributori dobili udio u odlučivanju, a time je znatno smanjen dugogodišnji utjecaj države. Tako je Hrvatska, pa i njezina kinematografija, u desetak godina posegnula iz krajnosti u krajnost – iz rigidnog i autoritarnog državnog upravljanja pa do liberalnog zakonodavstva, koji doduše nije odmah i s lakoćom zaživio (Ibid: 37).

Korisno je navesti neka od najuspješnijih filmskih ostvarenja koja su uslijedila nakon niza filmova dominantne ratne tematike, od kojih je prvi već ranije spomenuti Brešanov *Kako je počeo rat na mom otoku*. Iako i dalje ratni, filmovi *Živi i mrtvi* (Milić, 2007) i *Crnci* (Dević

i Jurić, 2009), značajno se razlikuju od klasičnih ratnih prikaza devedesetih (Gilić, 2010: 149). Valja istaknuti i komediju *Blagajnica hoće ići na more* (2000) uspješnog Dalibora Matanića te film koji u hrvatskoj otvara svojevrsnu tabu temu, a to je pitanje homoseksualizma. Radi se o njegovu filmu *Fine mrtve djevojke* iz 2002. Međunarodno priznati redatelj Branko Schmidt, iskazao se je filmom *Put lubenica* (2007) i *Metastazama* (2009). U žanru komedije, koji je možda i najznačajniji za ovo razdoblje, istaknula se je hrvatska redateljica Snježana Tribuson, režirajući *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998), koji se također, poput većine filmova ovog razdoblja, odlikuje postmodernističkim elementima (Ibid: 149-152). Nakon uspješne komedija *Ta divna splitska noć* (1999), u režiji Arsena A. Ostojića, uslijedio je Sviličićev film *Oprosti za kung fu* (2004) koji pomoću specifičnog odvijanja radnje problematizira predrasude sa kojima se nosi hrvatsko društvo (Ibid: 153). Na sličan način to čini i *Armin* iz 2007. koji pak problematizira balkansko pitanje. Većina je navedenih filmova ušla u sam vrh najgledanijih filmova te čak dosegla posjećenost kinima poput nekih inozemnih filmova (Turković i Majcen, 2003: 55).

Turković i Majcen (2003) locirali su glavne poteškoće sa kojima se je hrvatska kinematografija susrela od svog osamostaljenja. To su prije svega nedostatak dugoročne strategije na području audiovizualnih medija, kao i nedostatak zakonske regulative na istom području. Također, uočili su zaostajanje u razvoju infrastrukture i zamiranje kulturnih i obrazovnih centara u tranzicijskom razdoblju, što ne iznenađuje s obzirom na okolnosti. Navode kako je Hrvatska kinematografija još nedovoljno usmjerena međunarodnim vodama, iako veze ipak postoje. Ono što je posebno važnost jest da Hrvatska i dalje nema razvijen i konzistentan sustav koji bi pratio i informirao o ovom području kulturne djelatnosti. Uza sve to, zakoni koji bi regulirali odnose između televizije i kinematografije nedostatni su. Kada se govori o hrvatskom filmu u danom razdoblju, nužno je uzeti u obzir ove značajke, a lociranje

ovih nedostataka prijeko je potrebno i služi kao temelj za razvoj dugoročne strategije za daljnji razvoj suvremene hrvatske kinematografije (Ibid: 45-48).

Iako je ovom prilikom navedena samo nekolicina filmova, oni nam mogu pružiti uvid u stilska i žanrovska obilježja hrvatskog filma u post-ratnoj eri, a neki od filmova poslužiti će nam i kao predmet analize u daljnjem tekstu rada.

2. FEMINISTIČKA KRITIKA I KONSTRUKCIJA ŽENSKOSTI

2.1. Temelji feminističke kritike

Filmski se medij opravdano naziva kulturalnim ekranom, odnosno medijem koji aktivno sudjeluje u konstrukciji zbilje i to raznih njenih aspekata. Kako je tema seminarskog rada upravo konstrukcija ženskosti kroz film, važno je navesti neke od temeljnih i ključnih postavki kako rane, tako i suvremene feminističke kritike, čime će se povezati film i implikacije koje isti ima na poimanje ženskosti. Tako Rada Borić (1998) svoju feminističku priču počinje tražeći ženu u jeziku, pitajući se prije svega kako je ona definirana u rječniku. U rječniku Vladimira Anića žena je primjerice primarno definirana kao osoba koja je suprotnog spola od muškarca, a tek se nakon toga definira kao „odrasla osoba ženskog spola“ (Borić, 1998: 37). Upravo u ovakvim primjerima, koji se uzimaju zdravo za gotovo, treba uočiti problematiku, a Borić smatra kako „nejednakost ne proizlazi iz same razlike, nego iz netoleriranja razlike“ (Ibid: 41). Pokušaji definiranja putem jezika, odnosno rječnika problematični su, a Borić smatra kako „proces bivanja ženom (ili muškarcem) nikad ne završava“, što upućuje na korištenje drugog vida glagola, dakle – postojati, a ne postati ženom (Ibid: 43). Upravo iz razloga što se rodni identitet „može doživjeti kao „plutajući“, promjenjiv, s mogućnošću slobodnog „preuzimanja“ identiteta“, smatram da su analize kulturalnih proizvoda važne, jer nam na više razina mogu ukazati na načine konstrukcije pojedinih identiteta, na koje svakako utječe okolina u kojoj nastaju (Ibid: 43). Borić se

također bavi pitanjem kako preuzimanje uloga poput sestre, majke, kućanice i slično utječe na konstrukciju identiteta žene, na što ćemo dodatno ukazati u analizama (Ibid: 38).

Govoreći o feminističkoj kritici i problematici s kojom se susreće, korisno je prisjetiti se nekih feminističkih klasika koji, iako kritizirani i smatrani elitističkima, ipak predstavljaju temelje na kojima počivaju noviji radovi. Pri tome mislim na radove Simone de Beauvoir (1956). i Judith Butler (2006). S. de Beauvoir bavi se temeljnim postavkama i pitanjima poput onog naizgled banalnog, no zapravo iznimno kompleksnog – „što je to žena?“ (Beauvoir, 1956: 137). Postoje značajne razlike po pitanju definiranja dvaju rodova, odnosno kategorija ženskosti i muškosti, pri čemu odnosi nisu simetrični. Drugim riječima, muškarac je taj koji utjelovljuje i pozitivno i neutralno dok se žena poima kao negativan pol (Ibid: 137). Ono što se postavlja kao jedno od središnjih pitanja njezine rasprave jest kako to da svijet pripada upravo muškarcima, s obzirom da je obično brojčana nejednakost ta koja Drugog stavlja u potlačeni položaj. Kod žena i muškaraca to nije slučaj, s obzirom da je njihova brojnost balansirana. Iako još ima esencijalističkih zagovornika koji traže izgubljenu bit žene, danas su pokušaji čvrstog definiranja identiteta koji sadrži u sebi određene značajke gotovo izbljedjeli. Ono što je za de Beauvoir u svim ovim raspravama bez odgovora važno jest kako je činjenica bivanja ženom utjecala na njezin život, na što ću i pokušati ukazati na temelju analize filmova (Ibid: 135-147). Teoretiziranja J. Butler slijede sličnu putanju. Ona samu kategoriju žena smatra problematičnom, prvenstveno iz razloga što ne postoji opća usuglašenost što bi ovako široka kategorija trebala podrazumijevati, a to dovodi do toga da se subjekt više ne poima nepromjenjivim i fiksiranim (Butler, 2006: 242). To upućuje na fluidnost subjekta koji se neprestano konstruira, na različite načine i različitim sredstvima. Ono što je izuzetno važno jest isprepletenost roda s drugim kategorijama te „postaje nemoguće izdvojiti „rod“ iz političkih i kulturnih sjecišta u kojima se stalno proizvodi i održava“ (Ibid: 242). Analize na mikrorazini, kao što je to ovom slučaju analiza hrvatskih

post-jugoslavenskih filmova, zasigurno nam mogu dati bolji uvid od generalizacija, upravo zato što se ne može umanjiti važnost konteksta, odnosno kulturnih i političkih obilježja, kao i društvene okoline.

2.2. Patrijarhalno uređenje društvenog sustava

U feminističkim raspravama gotovo je nemoguće izbjeći prizivanju koncepta patrijarhata, s obzirom da je u takvom društvenom uređenju najvidljivija neravnoteža dvaju rodova. Stoga će se rad pozvati na S. Feldmana (2012), koji u *Sudbini Evinih kćeri* govori o tisućljetnoj vladavini patrijarhata i uočava kako se dogmatični stavovi, ako se pažljivo promatra, mogu uočiti u najbanalnijim svakodnevnim događajima i situacijama. Ti su stavovi toliko naturalizirani i ukorijenjeni da se preko njih jednostavno prelazi što dovodi i do nemogućnosti njihova kritičkog preispitivanja. Iz istih se razloga Feldman zanima za odnose žena i muškaraca koji postoje unutar dominantnog društvenog obrasca obilježenog patrijarhatom. Njegova je pozicija da je važno poznavati prapovijest i povijest, kao pred-patrijarhalna razdoblja, kako bi se dominantni odnosi moći između dvaju spolova konačno promijenili (Feldman, 2012: 5-8). Ova „zamisao o izvoru“, navodi Butler (2003), odnosno o prapovijesnom vremenu bez patrijarhata, još je uvijek privlačna feminističkoj teoriji jer predstavlja svojevrsno zamišljeno motrište „s kojeg bi se mogla ustanoviti kontingentnost povijesti tlačenja žena“ (Butler, 2003: 47). Feldmanovo viđenje i tumačenje tog razdoblja, odnosno proces nastanka patrijarhata korisno je, iako se neki aspekti njegova pristupa mogu smatrati problematičnima. Ovaj autor navodi kako je prvotna društvena zajednica bila siromašna i stoga pravedna pa nije postojala niti dominacija jednog roda nad drugim. Kako su proizvodnja i proizvodni procesi počeli napredovati, počeo se je stvarati i višak proizvoda te su neki pojedinci postajali bogatiji od drugih. Ti su pojedinci prema Feldmanu bili muškarci, s obzirom da su se razlikovali od žena koje su „porast proizvodnosti i veće urode shvaćale kao

poboljšanje životne zajednice i nisu željele, ili nisu znale, stvarati svoju vlastitu imovinu“ (Ibid: 8). Možemo uočiti da se ovakvo viđenje većinski poklapa sa glavnim idejama marksističke teorije o stvaranju viška te nastajanju društvenih i ekonomskih klasa, što je ujedno i Feldmanov pokušaj objašnjenja podređenog položaja žena. Nadalje, potreba za osiguravanjem imovine po muškom nasljedniku, što bi spriječilo da ona pripadne nekom drugom muškarcu, rezultiralo je ograničenjem slobode kretanja žene iz okruženja muškarca kojemu je *pripadala*, bilo da se radi o ocu ili pak suprugu (Ibid: 8,9). Time je i žena postala „nasljedna“, prelazeći iz vlasništva oca u vlasništvo drugog muškarca.

Nastanak privatnog vlasništva i povećavanje imovine u raznim dijelovima svijeta za Feldmana je ključni trenutak koji je naposljetku doveo do podređenog položaja žena na kulturnom i političkom, ali i drugim poljima. No, to je specifične značajke poprimilo zbog lokalnih okolnosti i društvenog konteksta. Sustav je to koji je tijekom povijesti bio podvrgnut raznim promjenama, no ograničena prava žena njegova su konstanta (Ibid: 9). Jedan od najefikasnijih načina za održavanje dugotrajne stabilnosti istog svakako je odgoj djece u patrijarhalnom duhu i vrijednosti koje im se prenose (Ibid: 194). S. de Beauvoir tako kaže da „nikakav biološki, psihološki ili ekonomski usud ne definira lik kakav u društvu zadobiva ljudska ženka“, simplificirano – za nju je žena „djelo civilizacije“ (Beauvoir, 1956: 149). Tome u prilog ona naglašava kako djeca u najranijoj dobi niti ne percipiraju razlike u spolu, dakle - tome ih uče roditelji i odgajatelji, odnoseći se na različite načine prema djevojčicama i dječacima, o čemu i piše u *Drugom spolu* (1956). Brojne promjene kojih smo svakodnevno svjedoci ukazuju na mogućnosti promjene i činjenice da patrijarhat nije jedini mogući društveni sustav koji bi funkcionirao te da postoji mogućnost pravednog društva. No, kako navodi Feldman, „patrijarhat se razvijao polako, tijekom više tisuća godina, pa se jednako tako sporo mijenja i patrijarhalno uređenje“ (Feldman, 2012: 11).

2.3. Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji²

Predmet analize za feministički kritiku, između ostalog su i proizvodi masovne i popularne kulture, koji su iznimno značajni iz razloga što dopiru do vrlo velikog broja ljudi. Dominic Strinati (2004), iznoseći neke od teorija i pristupa korisnih u analizama navedenog područja, navodi kako postoje tri struje feminizma koje su prednjačile u analizama. Prva je liberalni feminizam koji je kritizirao reprezentaciju žene u popularnoj kulturi i općenito medijima te težio ispravljanju istog, dok je druga struja radikalni feminizam, iz čijeg se naziva može naslutiti nešto jača kritika, a stoga i ciljevi. Socijalistički feminizam treća je važna struja, koja u svoje težnje nastoji unijeti i analizu i kritiku kapitalističkog sustava. U novijim proučavanjima kulturalnih proizvoda granice među njima gotovo se više ne mogu razaznati te je pristup postao slobodniji, i to vođen argumentima kako su odnosi moći, kao i drugi odnosi uvelike društveno i kulturalno uvjetovani i konstruirani (Strinati, 2004: 160). Tako je gotovo u potpunosti odbačeno viđenje medija kao ogledala zbilje, već se poimaju kao oni koji sudjeluju u njezinoj konstrukciji (Ibid: 178).

Po pitanju reprezentacije i konstrukcije ženskosti koje se tiču poznatih kinematografija – poput one *holivudske* ili pak *bolivudske*, napisan je znatan broj radova, a jedno od poznatijih imena svakako je ono Laure Mulvey. Ona je na temelju svojih analiza došla do zaključaka kako je žena u holivudskom filmskom produktu namijenjena gledanju, a „njezina je pojava kodirana tako da i u vizualnom i u erotskom smislu izaziva jaki učinak“ (Vojković, 2004: 71). Iako radova s tih područja ima mnogo, isto se ne može tvrditi za slabije poznate i manje, nacionalne kinematografije. Tako će se teže naići na publikacije koje se bave aktualnim temama, poput konstrukcije ženskosti na hrvatskim filmovima, no može se reći da radova ipak ima te mogu poslužiti kao koristan temelj za daljnje analize. Jedan od njih svakako je

² Naslov poglavlja preuzet je iz publikacije: Štimac Radin, H. (ur.), (2009). *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji*. Zagreb: Ured za ravnopravnost spolova Vlade RH

održavanje okruglog stola u Puli 2008. godine, na temu *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji*, čiji su rezultati zabilježeni u istoimenoj publikaciji. U uvodnom dijelu stoji kako je cilj okruglog stola bio pokrenuti raspravu o nedovoljnoj zastupljenosti redateljica u hrvatskoj produkciji, čemu svjedoči brojka od samo šest filmova redateljica snimljenih u razdoblju od 17 godina. Također, raspravljalo se je o asimetričnosti rodne podjele javnog prostora, općenito o ulozi žena u kinematografiji te o karakteristikama ženskih likova u dugometražnim igranim filmovima (Štimac Radin, 2009: 5). Da se film poima kulturalnim ekranom, najbolji svjedoči jedna od tema, a to je rasprava da li ženski likovi, i na koji način, otkrivaju „stvarnost muško-ženskih odnosa“, za koje se u Hrvatskoj još uvijek ne može reći da su ravnopravni. (Ibid: 7). Tako je Saša Vojković, jedna od gostujućih predavačica zaključila da, iako se ne može reći da su žene nevidljive u ovom području, ipak je dominantna muška reprezentacija žena. To može biti problematično, s obzirom da i žene imaju pravo na vlastitu reprezentaciju, koja se može prikazati iz nebrojeno mnogo drugih pozicija (Ibid: 10). Također je ovom prilikom navela nekoliko značajnih hrvatskih filmova, koji prikazuju i govore o slavnim ženama, a imaju nam mnogo za poručiti pažljivim iščitavanjem. To su *Zagorka*, *Pet minuta slave*, *Tri muškarca Melite Žganjer*, *Oprosti za kung-fu*, *Blagajnica hoće ići na more*, *Priča iz Hrvatske* i niz drugih, a upravo će neki od njih biti detaljnije analizirane u nastavku ovog rada (Ibid: 10,11). Iako iscrpan odgovor na pitanje kako su prikazane žene u hrvatskoj poslijeratnoj produkciji ne bi bio jednostavan, Jasenka Kodrnja ipak je istaknula neke glavne odrednice. Tako je u filmovima prije 2000. godine žena „u nizu filmova sudbinski žrtva, a njena je subjektivnost reducirana“, a ta joj je požrtvovnost nametnuta patrijarhalnim kontekstom. (Ibid: 25). U ratnim filmovima i onima neposredno nakon rata, žena je obilježena šutnjom, odnosno „bačena je u situaciju u kojoj šuti, a muškarci su ti koji verbaliziraju“ (Ibid: 25). Neki ženski likovi ipak uspijevaju pomaknuti patrijarhalne granice, a također postoji i nekolicina filmova gdje su ženski likovi jaki (Ibid: 26).

Analiza hrvatskog poslijeratnog filma važna je, jer prema riječima Slavice Jakobović Fribec, „svaka nova generacija ima pravo na svoju priču u vlastitom kontekstu, kao i na kritiku svijeta u kojem odrasta i živi“ (Ibid: 32). Važno je osvijestiti ovakva pitanja, a ovaj je okrugli stol ispunio ciljeve te svojim raspravama potaknuo na male, ali značajne pomake koje su uočene u kratkom razdoblju nakon njegova održavanja (Ibid: 6). Pozitivnom pomaku javnog financiranja i osiguravanju rodne jednakosti u Hrvatskoj svjedoči i publikacija pod nazivom *Woman in croatian film* (2015) koja je svježeg datuma, a izjava Sanje Ravlić da „mislimo globalno i djelujemo lokalno“, ukazuje na to da je uvijek dobro krenuti od sebe i svoje okoline, želimo li učiniti veće promjene (Ravlić, 2015: 3).

Tri godine nakon okruglog stola u Puli, u Zagrebu je na sličnu temu održan Vox Feminae festival. Govoreći o dugometražnom filmu novijeg datuma, Mima Simić dala je kratki dijakronijski prikaz žena u hrvatskim filmovima. Tako uočava da su se do 1999. ženski likovi ukapali u Tuđmanovu, odnosno HDZ-ovu ideologiju i to na način da su prvenstveno prikazivane putem idealizirane uloge dobre supruge i majke, što se na neki način nastavlja na njihove prikaze iz filmova ratnog razdoblja (Matijačić, 2011). Promjenom vlasti na početku novog milenija, „ženski likovi dobivaju i slojevitije karakteristike te se odmiču od prikaza seksualnih objekata ili majki.“ (Ibid). U nastavku rada, na tri će se filmska primjera pokušati pobliže analizirati glavni ženski likovi.

3. ANALIZA FILMOVA HRVATSKE POST-RATNE PRODUKCIJE

Pod hrvatskim post-ratnim ili post-jugoslavenskim filmovima u ovom se radu podrazumijevaju oni snimani od 1995., odnosno od završetka Domovinskog rata do danas. Glavni kriterij za odabir filmova koji će biti predmetom analize upravo je razdoblje u kojem su snimani, s obzirom da se tematski i ideološki razlikuju od onih snimljenih za vrijeme Jugoslavije ili pak u ratnom razdoblju. J. Pavičić (2011) dao je pregled nekoliko glavnih

stilskih modela koji su obilježili devedesete, a radi se o filmovima *samoviktimizacije*, *samobalkanizacije* i *normalizacije (konsolidacije)*. U prvi od navedenih modela ubraja filmove dominantne ratne tematike, kao što je *Vrijeme za, Oje Kodar* (1993), a koji je postao svojevrsnim simbolom hrvatskog ratnog i nacionalističkog filma (Pavičić, 2011: 109). Iako filmovi ove struje nisu bili najbrojniji, ipak je to bila prevladavajuća paradigma (Ibid: 134). Njihove su glavne karakteristike prije svega to što „nemaju aktivnog junaka, a heroji su filma ili pasivne žrtve ili svojim junačkim činom nastoje tek simbolički umanjiti/potruti posljedice Zla“ (Ibid: 136). Filmove *samobalkanizacije* pak „karakteriziraju mačistički heroji *balkanskih divljih ljudi*, iracionalnih, slijepo podložnih strastima, impulzivnih i patrijarhalnih“ (Ibid: 173). Neki su primjeri takvog filma *Bure baruta*, *Sivi kamion crvene boje*, *Underground* i slični. I naposljetku, filmovi *normalizacije* poput *Armina*, *Snijega*, *Oprosti za kung fu*, bave se „junakom koji razrješava osobnu traumu ili nedostatak uzrokovan ratom ili krahom sustava“ (Ibid: 211). Upravo će se jedan takav film analizirati kao prvi primjer, a ujedno ga možemo povezati sa onime što je do sada izneseno o patrijarhalnom društvenom uređenju.

3.1. *Oprosti za kung fu* (Sviličić, 2004)

Oprosti za kung fu, dugometražni film u režiji Ognjena Sviličić koji je izašao 2004. godine, za Vojković (2008) je tipičan primjer filma iz razdoblja hibridnog postmodernizma, u kojem se preklapaju globalne s lokalnim fiksacijama (Vojković, 2008: 182). O tome svjedoči već naziv filma, koji uključuje vjerojatno najpoznatiju kinesku borilačku vještinu – kung fu, koju će kasnije tijekom filma mještani imitirati kako bi ismijali pridošlicu u selu. Naime, film prati životnu priču djevojke Mirjane koja se nakon rata trudna vraća iz Njemačke, u svoje rodno selo podno Dinare u kojem je najvažnija tradicija - „prastara pravila i norme te bezuvjetni autoritet Oca na vrhu patrijarhalne piramide“ (Ibid: 182). Sama situacija da je djevojka trudna dodatno je otežana činjenicom da se u Hrvatska vratila bez djetetova oca.

Stoga očeva najveća briga postaje kako razriješiti problem koji je unio razdor u njihovu obitelj te kako ponovno uvesti red u dobrano narušene patrijarhalne odnose.

Na prvoj razini analize, Mira (Daria Lorenzi Flatz) je inače prosječna djevojka u dvadesetim godinama koja se na prvim pogled ničime ne ističe. Kada se prvim put susrećemo sa njezinom pojavom, ona se čini jednostavnom i skromnom djevojkom. Njezina je kosa kraća, a odjeća skromna te se uklapa u već postojeću i prepoznatljivu sliku djevojke koja dolazi iz takvog okruženja. Upravo je oskudno i siromašno okruženje te patrijarhalni kontekst kojim su mještani obilježeni od iznimne važnosti za razumijevanje filma, kao i Mirina položaja i uloge u njemu. Iako je Mirjana vrlo mirna, što može asociirati na njezinu pasivnost, ona je vrlo hrabra žena koja nekoliko puta u filmu preuzima stvar u svoje ruke i pruža otpor prema potencijalnim rješenjima koje joj nudi otac, dok majka stoji iza njega. Iako je Kate (Vera Zima), Mirina majka, donekle razumna i pokušava pomiriti različite strane, ona ipak stoji iza Jozinih odluka, a kako se pokazuje na kraju filma, ni Kate nije spremna pomiriti se sa različitostima koje uvelike odstupaju od njihova poimanja normalnog i prihvatljivog.

Problematiku kojom se film bavi Sviličić je dao naslutiti citatom iz Poljičkog statuta kojim započinje film, a seže u 1440. godinu. On glasi: "Kad kći ili unuka, koja još nema 25 godina i može se udati, odabere nepošten život ili ostane trudna na svoju sramotu, otac je ima za pravo otjerati". Očigledno se ravnajući po principu koji je vrijedio nekoliko stoljeća unazad, otac se ne može, i ne želi pomiriti sa činjenicom da Mira sa sobom nije dovela pratioca, što su otac, ali i drugi članovi obitelji i zajednice, podrazumijevali vidjevši je u drugom stanju. „Što će reći ljudi“ najveći je problem, stoga u pomoć priskače bračni savjetnik koji bi Miri trebao naći muža, čime bi obitelj poštedio sramote. On mora biti „naš“, što znači da mora zadovoljiti kriterije boje kože, nacionalnosti, vjerske pripadnosti i tako redom. No, Mirina tajna o djetetovoj žutoj boji kože mijenja situaciju do neviđenih razmjera, što također u film uvodi orijentalističke simbole. Njezina okolina smatra da joj treba muškarac, a jednako

tako podrazumijeva se da i ona razmišlja na tome sličan način. Međutim, Mira nije zainteresirana za potencijalne ženike, koji su svi od reda obilježeni netom završenim ratom, koji je očigledno na njih ostavio duševne posljedice. S obzirom da je neko vrijeme živjela u zapadnoj zemlji koja se uvelike razlikuje od njezine, ona je uvidjela kako se to u svijetu više tako ne radi, no pokušaji proširenja njihova obzorja bezuspješni su. Otac vidi svijet kao loše mjesto, gdje ima „gladi i pedera“, što je za njega jedno od najvećih zala. Tako i Feldman navodi kako „u susretu s drugačijim, naprednijim i slobodnijim društvenim normama dijete bude najprije zbunjeno, a onda se pobuni, obično protiv svjetonazora roditelja“ (Feldman, 2012: 196). Ljubav je u braku kojeg je otac želio ugovoriti gotovo u potpunosti nebitna, a vođen je interesima poput imovine, novca, prezimena i slično. Od svih koje je Veliki doveo, „ćaknuti“ mladić Mate zadržavao se najviše vremena, a njegova je uloga važna na simboličkoj razini, s obzirom da se bavi razminiranjem područja. Minska polja i pustoš koja okružuje selo svjedoče i o duhovnom stanju ratom osiromašenog područja. Minsko je polje važno kao mjesto odvijanja radnje te ga možemo poistovjetiti sa napetim obiteljskim odnosima, gdje nagazne mine samo čekaju pritisak da eksplodiraju. Tako Kate saznaje o unukovoj rasi tek nakon poroda, a iako se čini kao žena koja razumije svoju kćerku, ipak ne može pobjeći od usađenih joj vrijednosti što rezultira prekoravanjem Mire i burnom reakcijom. Ovo je jedan od nekoliko trenutaka gdje se možemo nadovezati na teze koje o odgoju iznosi S. de Beauvoir (1956). Na neki način roditelji još uvijek, unatoč njenim godinama, odgajaju kćer, pitajući se možda u čemu su dosad pogriješili. Miru odgajaju roditelji, a roditelje odgaja društvo.

U filmu otac pokušava dokazati status najvišeg autoriteta. Dok je on glava obitelji i smatra se odgovornim za njezine članove, majka je ta koja ima ulogu smirivanja situacije, ujedno braneći i oca i kćerku koja nije ispunila njihova očekivanja. Mira i Kate najpotpuniji su ženski likovi u filmu, odnosno ostale su žene površno i vrlo kratko prikazane, s obzirom da

film ne broji mnogo likova. Njihovo je mjesto u kući, one su zadužene za posluživanje gostiju i ostalih ukućana, dok je za muškarce, što je posebno uočljivo pri odabiru budućeg zeta, važno čime se bave i zarađuju za život. Također, muškarci su ti koji objašnjavaju ženama muško-ženske odnose. Postavlja se pitanje ocrtavaju li ovakvi filmski trenuci i stvarnost takvih odnosa, što je jedna o tema rasprave pulskog okruglog stola. Na temelju iznesenog možemo uočiti kako se filmom općenito provlači ideja kako žena nije sposobna za samostalan život, što se povezuje sa osjećajem sramote i poniženja u selu jer obitelj ne funkcionira po patrijarhalnoj shemi. Ne samo da to otkriva mnogo o rodnim ulogama u jednoj takvoj zajednici, čiji su članovi u filmu pomalo stereotipizirani, već općenito i o mentalitetu seoskog predjela koje je, čini se, otporno na promjene običaja ukorijenjenih u njihovu svakodnevicu. No, kroz neke se pukotine ipak nazire svjetlost, a njega predstavljaju pojedinci iz mlađeg naraštaja što je u ovom filmu vidljivo iz međugeneracijskog sukoba na relaciji Mire i njezina brata s roditeljima.

Ovaj važan ženski lik u filmu ukazuje na nedostatnosti i poteškoće nastale iz patrijarhalnih okolnosti u kojima živi te iako mirna i većinom tiha, ona pruža otpor na više razina, što naposljetku rezultira njezinom odlaskom. Izgleda da zakon iz 15. stoljeća vrijedi i nekoliko stotina godina nakon njegova pisanja. Kako bilo, u filmu se nazire naizgled blagi završetak, koji sugerira na pomirenje oca i kćeri koji se raznježi vidjevši svog žutog unuka, tražeći od kćeri da ga nauči hrvatskom jeziku, a Vojković navodi kako ta intersubjektivna razmjena „potvrđuje da i ona i on imaju razloga reći, „oprosti za kung fu“.“ (Vojković, 2008: 183). No, prostor koji se otvara ovakvim završetkom vrlo je kompleksan. Može li se uistinu završetku filma pridodati pridjev sretni ili je on još uvijek daleko od toga? Što se krije pod krinkom *happy end*-a? Čini se da ono što se predstavlja kao pozitivan ishod za Miru, zapravo to nije i postavlja se pitanje moraju li se žene zadovoljiti nečime što im ionako pripada, a što im je uskraćeno u danim okolnostima? Iako film putem lika Mire ukazuje na neke

emancipacijske trenutke, to ne rezultira nužno pozitivnim pomacima u njezinoj sredini. Naposljetku, jasno je da je Mira razrješenje pronasla u bijegu, odnosno u promjeni okoline, a ne u mijenjanju postojeće. Žene poput Mire, ali ne samo one, kreću se u vrlo uskim okvirima, a tek rušenje tih okvira na svojevrsan bi način ukazivalo na istinski emancipacijski potencijal žene, a ne „lažnu sreću“ kakvu im nudi društvo. Uzimajući u obzir i ostale ženske likove u filmu, smatram da veliki dio problema leži u tome što ne prepoznaju sve žene nepravdnosti koje im se nameću patrijarhalnim uređenjem, a u slučaju da se to i dogodi, na njima je samo da šute i trpe. Možda nas tek susret sa drugačijim vrijednostima može ponukati na preispitivanje vlastitih, kao što je za Miru to bio odlazak u liberalnije inozemstvo.

Film koji otvara pitanje najrazličitijih problema, poput rasizma i ksenofobije, ukazuje na njihove opasnosti i sugerira njihovo propitivanje, dobitnik je nekoliko laskavih filmskih nagrada, poput Zlatne Arene za najbolju glavnu i sporednu žensku ulogu u filmu te nagradu Synchron film i video.³ Također, još jedna od nagrada osvojena je na Međunarodnom filmskom festivalu u Amiensu te u Pečuhu, a F. Radoš također je dobio nagradu za glumu.⁴



Slika 1: Oprosti za kung fu⁵

³ Izvor: <http://arhiv.pulafilmfestival.hr/51-pula-film-festival/> [7. kolovoz 2015]

⁴ Izvor: http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=299 [7. kolovoz 2015]

⁵ Izvor: <http://julijana.eu/portfolio/sorry-for-kung-fu/> [24. kolovoz 2015]

3.2. *Tri muškarca Melite Žganjer* (Tribuson, 1998)

Tri muškarca Melite Žganjer (1998), veliko filmsko dostignuće okrunjeno nagradama poput Zlate Arene za najbolju mušku i žensku ulogu, scenografiju, montažu i još nekoliko drugih⁶, u režiji je jedne od rijetkih, ali velikih imena hrvatske kinematografije, Snježane Tribuson. Naziv ove romantične komedije upućuje ujedno i na dijelove koje sačinjavaju film, a to su Muškarac 1, Muškarac 2 i Muškarac 3. Iako se čini da je u prvom planu film fokusiran na muškarce, on zapravo detaljnije prati živote triju žena, koje dijele stambeni prostor, a iako su karakterno vrlo različite, dobro funkcioniraju. Među njima je i protagonistica filma, slastičarka Melita Žganjer (Mirjana Rogina), koja je povučena i pomalo zbunjena u većini životnih situacija, posebice kada se radi o muškarcima. Stoga bijeg od stvarnosti pronalazi u gledanju romantične španjolske sapunice *Robinja ljubavi* i tako stječe idealiziranu sliku muško – ženskih odnosa, gdje je žena ranjiva i nježna, a snažni muškarac njezin je zaštitnik i spasitelj. Možda zbog prevelikih očekivanja, ali i nekih drugih razloga i okolnosti, Melita nema sreće u ljubavi i ne snalazi se u tom području, za razliku od njezinih prijateljica koje joj uporno dijele savjete i pomažu joj da pronađe muškarca.

Jednu od njih, Višnju, utjelovila je Suzana Nikolić. Višnja je prava Melitina suprotnost - ona je samopouzdana žena, koja najčešće svoje fizičke predispozicije koristi kako bi zavodila muškarce. Njoj je to glavna preokupacija pa u svakom trenutku u životu uza sebe mora imati barem jednog. Ona smatra da zna što muškarce privlači pa svoje savjete rado dijeli svojim prijateljicama. Njezine su veze uglavnom kratkotrajne i čine se površnim. Smatra da žena mora biti „sređena“ i držati do sebe, i što je vrlo važno – imati nalakirane nokte. U više navrata napominje Meliti kako joj je hitno potreban muškarac te joj pomaže u uspostavljanju odnosa s njima. Višnju u filmu karakterizira samo nekoliko crta, koje se uglavnom odnose na

⁶ Izvor: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1914> [10. kolovoz 2015]

to da se mora upotpuniti s muškarcem. Tako se unatoč samopouzdanju dobiva dojam da nije sama sebi dovoljna te da mora stupiti u muško – ženski odnos kako bi se samo-ostvarila.

Ena (Sanja Vejnović) također se vrlo razlikuje od Melite, ali i od Višnje. Po zanimanju je policajka, i to jedina žena od preostalih 62 muškarca njezine jedinice. Njoj se mogu pripisati karakteristike koje se obično pripisuju policajcima, a njima se odlikuje i izvan radog mjesta. Ona se doima snažnom i pomalo strogom ženom te se u nekoliko navrata postavlja kao autoritet u stanu gdje živi sa svojim prijateljicama. To se ponajprije odnosi na kućanske poslove, koje Melita i Višnja po njoj ne obavljaju adekvatno. Ona je također jedna od onih koje će Meliti dijeliti savjete, a također se bavi i predviđanjem ljubavi putem tarota. To je zanimljiva crtica iz filma koja ukazuje na to da ove žene vjeruju u predodređenost njihova života, na koji imaju malo utjecaja.

Melita je mirna i prosječna djevojka, koja se ničim ne ističe u svojoj okolini. Nedostatak samopouzdanja očituje se u tome da postaje pasivna promatračica života koji kao da se odvija i bez nje. Svoja nezadovoljstva u najviše slučajeva nadomješta na dva načina – jedenjem kolača i njezinom najdražom aktivnošću, gledanjem sapunice. Zanimljivo je da je *Robinja ljubavi* snimana upravo za potrebe filma, i to s hrvatskim glumcima koji govore španjolskim jezikom.⁷ Također, u sapunici glavnu žensku ulogu igra prepoznatljiva Ena Begović, hrvatska filmska ikona. Melita gledanjem sapunica nestaje iz stvarnosti i u potpunosti suosjeća sa glavnim likovima, a ta je sapunica „referencija na televizijski oblik koji je tih ranih poratnih godina postao prava opsesija“ (Vojković, 2008: 96). Iako se Melita cijelo vrijeme nada da će napokon upoznati muškarca s kojim će započeti romantičnu vezu, ona je malo aktivna po tom pitanju, a također je mišljenja da ne može imati muškarca kojeg želi.

⁷ Izvor: <http://www.imdb.com/title/tt0166383/> [10. kolovoz 2015]

Tako se u prvom od tri dijela filma uvodi lik Janka – sramežljivog dostavljača kojemu mucanje stvara komunikacijske probleme. Na simboličkoj razini Janko je najvažniji muški lik, odnosno onaj koji će vratiti Melitu u stvarnost i promijeniti njezina idealizirana očekivanja. S obzirom da se ljubavni zaplet između njih odvija vrlo lijeno, Melita će se u međuvremenu susresti sa još dvojicom muškaraca. Jurino zavođenje i laskanje, u kojem se ne snalazi baš najbolje predstavljat će vrhunac njezina ljubavnog života pa će zanesena utonuti u romantični san u kojem ona i Jure imaju odnos poput onog iz sapunice. Ti su prizori važni jer upravo oni prikazuju ono što Melita želi, odnosno romantičnu vezu kakvoj teži, a kakvu je očigledno nemoguće ostvariti. U njezinom idealnom svijetu ona je ranjiva i pasivna, a ljudi oko nje su savršeni i vole je točno takvom kakva ona jest. Sapunica će obilježiti i treći, posljednji dio filma u kojem se čini kao da će se njezin san napokon ostvariti i to dolaskom Juana iz omiljene joj *Robinje ljubavi*, o kojemu će uskoro izgubiti sve do tada stvorene iluzije.

Iz navedenoga je jasno kako je film usmjeren prvenstveno na muško – ženske odnose, koji prikazani iz različitih perspektiva naposljetku zadobivaju komične elemente. Izgleda kako je komično prikazivanje efikasan način za problematiziranje i kritičko promišljanje različitih životnih aspekata i društveno prihvaćenih obrazaca. Likovi su u filmu uglavnom stereotipizirani i neke od njihovih karakteristika prilično su naglašene, primjerice - Melitina sramežljivost ili pak Jankova govorna mana.

Ženski likovi prikazani u filmu frizurom i odjećom karakteristični su za razdoblje u kojem je smještena radnja filma, a to je druga polovica 90- ih godina. Film otvara nove mogućnosti za propitivanje ženskih, ali jednako tako muških likova i to na specifičan način – kroz njihove odnose. Identiteti nikada ne nastaju u izoliranom prostoru pa je stoga zanimljivo, ali i važno uvidjeti njihovu konstrukciju koja nastaje u suodnosu. Melitu s jedne strane obilježava društvo, konkretnije zajednica ljudi kojima je okružena, a koji je neprestano „odgajaju“, dajući joj savjete u svim životnim područjima i neprestano je opominjući. Teško

je ne uočiti važnost koju s druge strane imaju sapunice, namećući pak neke drugačije slike i vrijednosti pa ne iznenađuje Melitin zbunjenost životom.

Već sam početak filma, gdje je prikazana svadbena torta s figuricama mladenaca, daje naslutiti heteroseksualnu normu koju se teži ispuniti i koja, kako ćemo vidjeti na prikazu likova, postaje okosnicom njihova života. Također, *soundtrack*, odnosno glazbena podloga filma također igra značajnu ulogu, ali i pridonosi humorističnom tonu. Nadalje, možemo uočiti da nekoliko scena iz filma nepogrešivo podsjeća na klišeizirane scene iz sapunica, poput romantičnih pogleda među likovima, čime je ovaj televizijski žanr ironiziran. Osim što žene u filmu nailaze na određene poteškoće s muškarcima te si rado daju savjete i dijele svoja iskustva, ista je situacija i s druge strane. Tako su prikazana i neka muška iskustva, koja su, čini se, jednako zbunjujuća kao i prikazana ženska. Meliti je teško uklopiti se i pridržavati ograničavajućih pravila i zacrtanih matrica muško-ženskih odnosa, a s obzirom da je jednako i s muškarcima, možemo zaključiti da to uvelike ukazuje na problematiku na taj način zacrtanih odnosa. Također, ovaj nam film na jednoj razini pruža uvid u to kako medijski posredovana zbilja i prikazivanje idealiziranih likova može u određenoj mjeri (negativno) utjecati na percepciju vlastite stvarnosti. Tako će Melita lik svog idealnog muškarca pronaći u junaku iz *Robinje ljubavi*, dok će njezine prijateljice smatrati da je to glupo. Ne samo da se time postavljaju ženski kriteriji, već i muški, koji će konkretno uzora pronaći u John Travolti, što u jednom trenutku spominju u filmu.

Iako žanrovski određen kao komedija, *Tri muškarca Melite Žganjer* film je koji na odgovoran način propituje različite probleme, koji su inače shvaćeni zdravo za gotovo i dobar je primjer kako se mijenjanjem kuta gledišta može doći do sasvim novih saznanja. Ako ne izlazimo iz okvira filma, za Melitu je završetak filma sretan – napokon je pronašla dugo-očekivanu ljubav. No, ovdje se možemo upitati – nije li „sreća“, ona u obliku dobro plaćenog

posla, dvoje djece, heteroseksualne veze, također društveno ograničena, a ljudi je pronalaze upravo u nekoj unaprijed zacrtanom matrici?



Slika 2: Tri muškarca Melite Žganjer⁸

3.3. *Blagajnica hoće ići na more* (Matanić, 2000)

Film Dalibora Matanića, *Blagajnica hoće ići na more*, obogatio je hrvatsku filmsku scenu 2000. godine, osvojivši nagrade poput Zlatne Arene za glavnu žensku i sporednu ulogu te montažu, nagradu Breza za najboljeg režisera debitanta, a nagrađen je i u Cottbusu za najbolji prvi film.⁹ S Dorom Polić u glavnoj ulozi, film tematizira život blagajnice Barice, samohrane majke, vrijedne i poslušne radnice koja se susreće s poteškoćama i nepravdom koju nije ničim zaslužila. Iako je Barica glavni lik u filmu, Štefica (Vera Zima), koja je ujedno i najstarija blagajnica, preuzima ulogu vođe među njima te im pruža utjehu i motivira ih da dobiju ono što žele, odnosno ono što im pripada. Tako je Baričina najveća želja da napokon ode na zasluženi godišnji odmor i to kako bi bolesnu kćerku (Anita Diaz) odvela na more, što bi doprinijelo poboljšanju njezina narušenog zdravstvenog stanja. Vrlo je strpljiva u svojim pokušajima, za koje šef očigledno nema vremena. Šef nema neku veliku ulogu u

⁸ Izvor: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1914> [24. kolovoz 2015]

⁹ Izvor: http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=19 [18. kolovoz 2015]

funkcioniranju trgovine, koju u potpunosti održavaju zaposlenice trgovačkog objekta. Njegova je uloga tek simbolična, on predstavlja autoritet i sebi pripisuje većinu zasluga.

Tri su blagajnice poslušne i dobre radnice, no za svoj trud čini se nikada nisu nagrađene. One su toga svjesne, no očigledno i navikle na takvu situaciju. Čini se da se stvari počinju mijenjati nakon što je Barica uhvatila kradljivicu i za to dobila pohvale od policijskog inspektora. Naime, iako se žene, prema riječima inspektora, inače uplaše, Barica je pokazala hrabrost i spremnost te su žene time zaslužile da budu zlatna vrijede. Njihova se vrijednost pripisuje šefu, jer su one *njegove* djelatnice. Čini se kako bi upravo ova situacija mogla pridonijeti Baričinu upitu da napokon ode na svoj dopust. S obzirom na dobivene pohvale, šef joj velikodušno prepušta vrijeme svojeg godišnjeg odmora, s obzirom da radi krize koja ih je zahvatila nisu u mogućnosti oboje otići na odmor.

Novi ženski lik, čije su visoke potpetice u prvom planu, unosi nemir u njihovo radno okruženje. Jadranka je oskudno odjevena djevojka, koju je majka poslala u grad kako bi uspjela. Iako se je u početku zaposlila također kao blagajnica, ona postaje šefovom ljubavnicom, naglašavajući kako su njezine ambicije znatno više. Ona je Miljenka „kupila“ svojim fizičkim izgledom te time stekla znatnu prednost nad svojim novim kolegicama, iako se ne može pohvaliti nikakvim konkretnim vještinama. Jadranka postaje šefovim predmetom žudnje i pomoću svojih aduta uspijeva njime manipulirati. To je na svojoj koži najbolje osjetila Barica, koja će radi nje ipak ostati uskraćena za odmor. Iako je njezina prvotna reakcija gotovo nevidljiva, ona daje naslutiti da to neće ostati na tome.

Barica je zaključala šefa i njegovu novopečenu ljubavnicu u trgovini. To je prvi njezin veliki protest protiv nepravde koja joj je nanesena, a to će ujedno, kako će se pokazati, označiti i prekretnicu u njezinom životu. Blagajnica uzima stvar u svoje ruke i napokon odlazi na more. Unatoč tome što se je izborila za ono što želi, ili bolje rečeno – ono što joj pripada,

ne može pobjeći od osjećaja krivice. Policijski inspektor međutim ne osuđuje Baricu. Naprotiv, njezin čin on smatra opravdanim te progovara o ozbiljno narušenim društvenim vrijednostima, koje u velikoj mjeri ovaj film tematizira. Iako film ima određeni tok radnje, u pozadini se provlači jedna ženska priča iz nepravednog svijeta, s posebnom važnošću konteksta, a to je radnički svijet. Inspektor će Barici ponuditi bijeg iz ovog okruženja, nudeći joj sreću, na što ona pristaje. Izgleda da će žena po još koji put pronaći sreću i spasenje u najčešćoj i društveno pretpostavljenoj muško-ženskoj matrici.

O Barici se, kao o protagonistici filma može steći opći dojam da je uglavnom nesamopouzdana žena koja se, s obzirom na nezavisnu financijsku ne može dovesti u stanje rizika, već mora biti uzorna radnica i prelaziti preko poteškoća kako bi spojila kraj s krajem. Ovaj se film socijalne tematike osvjetljava nekim humorističnim elementima, ali i glazbom koja prati radnju te na specifičan način problematizira pojedine društvene aspekte. Čini se da je upravo taj otpor koji je toliko izbjegavala bio okidač koji će promijeniti njezin život i izbaviti je iz mučne svakodnevnice.

Osim Barice, film površno oslikava još nekoliko ženskih likova. Jedna od njih je susjeda i dobra prijateljica Đurđa, koja čuva Tonku. Njezin je lik – lik kućanice, s pregačom oko struka i maramom oko glave. Njezin muž ima problema s alkoholom, no ono što je problematično jest Baričina izjava da je bolje imati takvog muža nego nikakvog. Na kraju filma suprug se mijenja do neprepoznatljivosti, a Đurđa se ne može načuditi njegovim dobrim manirima i ljubaznim ponašanjem prema njoj, što je očigledno do tada bilo nezamislivo za jednog supruga.

Progovarajući iz feminističkog diskursa (ali ne isključivo iz njega), *Blagajnica hoće ići na more* film je koji se prvenstveno bavi ženom čija je uloga radnice i majke najistaknutija. Upravo na primjeru ovog ženskog lika možemo uvidjeti isprepletenost roda s drugim

kategorijama, o kojoj govori prethodno spomenuta feministkinja Butler (2006). Baričino će se poštenje i strpljivost prikazati u suprotnosti s uspjehom isključivo na temelju fizičkih aduta i ostvarivanja ciljeva bez ikakvih predispozicija, za što je primjer lik Jadranke. To ukazuju na obrnuto proporcionalno funkcioniranje truda i zasluga, što je simptom narušenih i izokrenutih vrijednosti svijeta u kojem ne vrijede nikakva pravila. Na temelju filma općenito možemo donijeti zaključak kako se moraju uzimati u obzir različitosti kada govorimo ženskim identitetima, s obzirom da se oni variraju s obzirom na dob, karakterne osobine, financijsku stabilnost, društveni položaj i tako dalje, stoga nije moguće donijeti jednostavne zaključke. Također, na temelju nekih trenutaka u filmu možemo uočiti kako će se žene međusobno „prepoznati“ i poistovjetiti jedna s drugom ne samo zato jer su žene, već zato što ih neka nit povezuje. Tako će se Barica odlično razumjeti s blagajnicom koju slučajno susreće na odmoru, dok s Jadrankom nema gotovo ništa zajedničko. Bez obzira što su uvjeti uvelike promijenjeni, i dalje možemo primijeniti izjavu S. de Beauvoir, koja da su žene „...ekonomskim interesima i socijalnim stanjem vezane za određene muškarce – oca ili muža – čvršće nego za ostale žene. Buržujke su solidarne s buržujima, a ne s proleterskim ženama.“ (Beauvoir, 1956: 140). Tako činjenica da je neka osoba određena time da je ženskog roda, nipošto neće imati jednako značenje za svaku.



Slika 3: Blagajnica hoće ići na more¹⁰

¹⁰ Izvor: <http://mojtv.hr/film/7260/blagajnica-hoce-ici-na-more.aspx> [24.kolovoz 2015]

3.4. Zaključna misao o hrvatskom filmu

Tri hrvatska filma, snimljena u periodu od desetak godina, pokazala su se kao adekvatan materijal za analizu određenih feminističkih pitanja, kao i načina na koji se žene kao subjekti prikazuju na kulturalnom ekranu. Među trima filmovima možemo uočiti poveznice u nekoliko točaka, a možemo krenuti od toga da u sva tri filma glavnu ulogu ima žena. Dok su Melita kao slastičarka i Barica kao blagajnica dio radničkoga svijeta, od Mire se ne očekuje da će raditi već da će se na druge načine brinuti o svom djetetu i obitelji. Mira želi pronaći posao u inozemstvu te se time osamostaliti. Baricu i Miru pak povezuje činjenica da su obje samohrane majke, no s obzirom na okolnosti s time se nose na sasvim različite načine. Zanimljivo je da se u sva tri filma razrješenje nastoji pronaći u ostvarenju heteroseksualnog odnosa sa muškarcem koji će unijeti dugo očekivanu stabilnost u život žene. Dok kod Melite i Barice ostvarenje ljubavnog odnosa predstavlja svojevrsno razrješenje situacije, Mira ga svojevrijedno neće ostvariti. Ona se samostalno vodi svojim načelima, unatoč nametljivosti obitelji i okoline, čime se Sviličiću mogu pripisati zasluge za pozitivan pomak i poruku koja se može shvatiti iz njegova filma. No, kao što je i navedeno u detaljnijoj analizi prvog filma, takav rasplet ne nudi nam sretan završetak, jer će zatečena situacija ostati gotovo netaknutom. Govoreći o poveznicama među filmovima, zanimljivo je spomenuti još jedan detalj koji se spominje osim u *Tri muškarca Melite Žganjer*, također i u posljednjem analiziranom filmu. Čini se da sapunice ne predstavljaju ovisnost samo u Melitu životu, već je to slučaj i kod Baričine kolegice Blaženke koju je izdalo srce radi velikog nerviranja za vrijeme gledanja sapunice, čime je također ukazano na ovaj društveni trend.

Kao što stoji na početku, glavni je kriterij za odabir filmova kao predmeta analize bilo razdoblje njihova snimanja, dok se ostale značajke bile u drugom planu. No, čini se i kako se u nasumično odabranim filmovima mogu pronaći paralele što potvrđuje pretpostavku da film na

jedan način odražava stanje mentaliteta određenog područja, koji uključuje također i muško-ženke odnose. Ali, također i neprestano sudjeluje u njihovoj konstrukciji pa makar i na suptilnijoj razini koja nije odmah vidljiva. Da bismo stekli bolji i širi uvid, svakako je potrebno analizirati što veći spektar filmova, a na temelju do sada analiziranih primjera možemo donijeti zaključak kako se duboko ukorijenjena kulturna poimanja sporo mijenjaju, no napredak je vidljiv i postoje filmovi koji daju pozitivne primjere ženske emancipacije, uzimajući u obzir i kritike koje se mogu uputiti pojedinim aspektima.

4. ZAKLJUČAK

Prateći relativno dugu hrvatsku filmsku povijest, možemo zaključiti kako su se kulturalni, ideološki, politički i drugi aspekti često tematski odražavali i na snimanje filmova. Ono što nas je konkretno zanimalo u ovome radu jest razdoblje koje na lenti vremena stoji iza 1995. godine, a važni događaji koji su prethodili značajno su obilježili i doveli do stanja kinematografije kakvo je ono danas. Tako su neposredno nakon rata snimani uglavnom filmovi ratne tematike, koja je prolaskom vremena sve više jenjavala. No, čak i u filmovima novije generacije, kao što je *Oprosti za kung fu* iz 2004., uvedeni su ratni elementi, što ukazuje na golemi utjecaj koji je to razdoblje ostavilo, i koje je bilo „živo“ dugo nakon njegovog službenog završetka. No, osim ovih obilježja koje se obično prikazuju u nešto ozbiljnijem ruhu, ova je tema također obrađena i na komične načine, što je doprinijelo novim pogledima na postojeću situaciju.

Kao glavni cilj ovog rada bilo je na temelju odabranih filmova, snimanih u razdoblju ukazati na neke od načina na koji se konstruira ženskost na hrvatskom filmu. Feminističko pitanje i dalje je aktivno i obuhvaća sve više područja, a upravo je film iznimno plodno područje za analizu različitih fenomena. Po godini snimanja, odabrani su redom filmovi: *Oprosti za kung fu* (2004), *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998) i *Blagajnica hoće ići na more* (2000) Nije teško uvidjeti kako se u filmovima pojavljuju trendovi i običaji karakteristični za razdoblja u kojima su filmovi snimljeni, počevši od odjeće, prepoznatljivih frizura, potrošačkih navika pa sve do fenomena poput sapunica koje su u to vrijeme „osvajale svijet“. Ne samo da su neke od tih pojava prikazane, već su i na svojstven način problematizirane. Postavlja se pitanje možemo li, i u kojoj mjeri - zaključiti da jednako tako, prikazi likovi u filmovima koincidiraju s mentalitetom ljudi u svakodnevnom životu. No, s obzirom da taj proces nikad nije jednosmjernan, možemo tvrditi da filmski ekran jednako tako stvara trendove, kao što ih i ogledava.

Na temelju tri analizirana filma nije moguće navesti generalne zaključke, no mogu se uočiti poveznice i sličnosti među filmovima, koje su navedene u prethodnom dijelu rada. Tako se žene prikazuju prvenstveno putem primarnih uloga koje zauzimaju u životu, kao što je njihova uloga majke ili pak njihovo zanimanje, što se od filma do filma razlikuje. Iako je njihova uloga u filmu glavna, one u filmskom životu nisu aktivne sudionice, već su nenametljive, a mogli bismo reći i pasivne u pojedinim aspektima. No, u sva tri filma pronalazi se razrješenje takvog načina života, koji se manifestira u blažem ili jačem otporu kojeg će žene iskazati, a koji će se ispostaviti kao prekretnica u njihovim životima. No, taj otpor ne znači nužno i dugoročne pozitivne promjene u njihovu okruženju. Gledajući i kritički iščitavajući filmove, s posebnim naglaskom na ženske likove, možemo uočiti kako su one smještene unutar određene kulturalne matrice, za koju možemo reći da je prevladavajuća za kontekst u kojima su filmovi nastali. Pri tome mislim na patrijarhalno uređenje unutar kojeg je odrasla Mira, a čije se značajke također mogu uvidjeti i u ostala dva filma. Osim što se u filmovima traži rješenje u heteroseksualnom odnosu i sretnoj vezi, muškarci su ti koji su prikazani kao glasniji, grublji, ukratko – kao oni koji vode glavnu riječ. Pri tome je izuzetak lik Janka, koji je nestereotipan primjer muškarca sa kojima će naposljetku Melita pronaći sreću. Film *Oprosti za kung fu* ipak se po nečemu značajno razlikuje od *Tri muškarca Melite Žganjer* ili pak *Blagajnica hoće ići na more*. U posljednja dva navedena filma žena je prikazana tradicionalno i stereotipno, dok je Mira iz *Oprosti za kung fu* najsnažniji primjer emancipirane, moderne žene koja unatoč pritiscima ne pristaje živjeti u ograničavajućim uvjetima koji nisu po njezinoj volji. Moramo razumjeti da je to u njezinoj sredini i uvjetima izuzetno teško, jer ujedno predstavlja i razočaranje njezinoj obitelji.

Svaki od analiziranih filmova, na manje ili više vidljivim razinama, pruža primjer postepene emancipacije žena. No, otpor koji one pružaju u određenim životnim situacijama ipak nije drastičan, odnosno i dalje se kreće unutar prihvatljivih okvira. Problem možda leži u

tome što mentalitet i društvene vrijednosti, koji se uvijek čine prirodnim, ako već ne pravednim - podjednako obuhvaćaju i ženski i muški rod. Teško je mijenjati vlastitu okolinu, ako ne znamo da postoje drugačije mogućnosti izvan nje. No, ma koliko blage, promjene su ipak vidljive i postupno ukazuju na bolju i ravnopravniju budućnost.

POPIS LITERATURE

Knjige:

1. Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.* Zagreb: Nakladni zavod Globus
2. Pavičić, J. (2011). *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija.* Zagreb: Hrvatski filmski savez
3. Goulding, D.J. (2004). *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001. – oslobođeni film.* Zagreb: V.B.Z. Bibiloteka Tridvajedan
4. Gilić, N. (2010). *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma,* Zagreb: Leykam international d.o.o
5. Majcen, V. i Turković, H. (2003). *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002).* Zagreb: Hrvatski filmski savez
6. Borić, R. (1998). *Ženski identitet u jeziku.* Treća 1:1
7. Butler, J. (2006). *Žene i filozofija,* ur. Čačinović. Zagreb: Centar za ženske studije
8. Butler, J. (2003). *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta.* Zagreb: Ženska infoteka
9. Beauvoir, S. de (1956). *The Second Sex. London : Jonathan Cape*
10. Feldman, S. (2012). *Sudbina Evinih kćeri: ženska povijest patrijarhata.* Zagreb: ArTresor naklada
11. Štimac Radin, H. (ur.), (2009). *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji.* Zagreb: Ured za ravnopravnost spolova Vlade RH
12. Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture.* London: Routledge
13. Vojković, S. (2008); *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija,* Zagreb: Hrvatski filmski savez

Online publikacije:

1. Kozina, M. (ur.), (2015). *Woman in croatian film 2015/2016.* Croatian Audiovisual Centre

Članci u elektroničkom obliku:

1. Matijačić, V. (2011). Muškarci dominiraju dugometražnim filmom. *Libela*. [online]
Dostupno na: <http://www.libela.org/vijesti/2292-muskarci-dominiraju-dugometraznim-filmom/> [2. rujna 2015]

Web stranice:

1. http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=e1tuXRY%253D [29. lipnja 2015]
2. <http://arhiv.pulafilmfestival.hr/51-pula-film-festival/> [7. kolovoz 2015]
3. http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=299 [7. kolovoz 2015]
4. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1914> [10. kolovoz 2015]
5. <http://www.imdb.com/title/tt0166383/> [10. kolovoz 2015]
6. http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=19 [18. kolovoz 2015]

FILMOGRAFIJA

p:producent; r:redatelj; s:scenarij; k:kamera

1998.

Tri muškarca Melite Žganjer

Hrvatska Radiotelevizija (HRT); p: Sanja Vejnović; r: Snježana Tribuson; s: Snježana Tribuson; k: Goran Mecava

2000.

Blagajnica hoće ići na more

Hrvatska Radiotelevizija (HRT); p: Ankica Jurić Tilić; r: Dalibor Matanić; s: Dalibor Matanić; k: Branko Linta

2004.

Oprosti za kung fu

Hrvatska Radiotelevizija (HRT); p: Vesna Mort; r: Ognjen Sviličić; s: Ognjen Sviličić; k: Vedran Šamanović