

Komparativna analiza spola/roda u jugoslavenskom i hrvatskom suvremenom filmu

Kariko, Helena

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

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:186:121004>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-08-06**



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

HELENA KARIKO

**KOMPARATIVNA ANALIZA SPOLA/RODA U JUGOSLAVENSKOM I
HRVATSKOM SUVREMENOM FILMU**

ZAVRŠNI RAD

Mentor: mag.cult. Boris Ružić

Rijeka, rujan 2016.

Sažetak

Cilj ovoga rada je analizirati način na koji je konstruirana ženskost, a ujedno i muškost unutar reprezentacije filmskog medija u razdoblju bivše socijalističke Jugoslavije te suvremene Hrvatske. Pritom, važno je osvrnuti se na način na koji se promijenila ideologija u vezi s rodnim pitanjima unutar komunističkog i kapitalističkog poretka pri čemu važnu ulogu imaju mediji, odnosno, u ovom slučaju - film. Shodno tome, rad je podijeljen u dvije glavne cjeline, a započinje uvidom u teoriju spola, odnosno roda prema knjizi *Nevolje s rodom* (2003) autorice Judith Butler i uvodom u filmsku feminističku kritiku radi jasnijeg razumijevanja same spolne/rodne tematike unutar filmske industrije. Također, u središnjem dijelu prikazat će se neke od temeljnih odrednica jugoslavenske i hrvatske kinematografije dok će se u drugoj cjelini analizirati filmovi kao što su *Svoga tela gospodar* (1957) Fedora Hanžekovića, *Samo jednom se ljubi* (1981) Rajka Grlića te *Što je muškarac bez brkova?* (2005) Hrvoja Hribara. Premda bi za cjelovitiji prikaz valjalo temeljiti rad na većem broju filmova, već nam navedeni mogu poslužiti za daljnje analize i shvaćanja filmskog prikaza muškosti i ženskosti. U konačnici, navest ću zaključne rezultate koje sam dobila iz navedene usporedne analize i interpretacije odabranih filmova.

Ključne riječi: feminizam, objektivizacija, kinematografija, filmska industrija, medijske konstrukcije spola/roda, socijalizam, tranzicija, ideologija

SADRŽAJ

<i>Sažetak</i>	1
1. Uvod.....	3-4
2. Središnji dio.....	4-29
2.1. <i>Teorijski okvir</i>	4-14
2.1.1. <i>Feminizam i feministička filmska kritika</i>	4-7
2.1.2. <i>Rodna određenost u popularnoj kulturi od socijalizma do danas</i>	7-9
2.1.3. <i>Jugoslavenski film u službi ideologije</i>	10-12
2.1.4. <i>Hrvatska kinematografija u razdoblju tranzicije i 21. stoljeću</i>	12-13
2.2. <i>Analiza filmova</i>	14-29
2.2.1. <i>Svog tela gospodar</i>	14-17
2.2.2. <i>Samo jednom se ljubi</i>	17-22
2.2.3. <i>Što je muškarac bez brkova?</i>	22-28
2.2.4. <i>Zaključni rezultati</i>	28-29
3. Zaključak.....	30-31
<i>Literatura</i>	32-34

1. Uvod

U ovom radu pokušat ću prikazati kako je u filmskoj reprezentaciji oslobođenje od falogocentrične patrijarhalne uloge tek prividno, te kako žene, kao i muškarci, postaju žrtvama kulture konzumerizma koja je uglavnom temeljena na vizualnom i fizičkom. Dakle, valja obratiti pozornost na osobine koje se pripisuju ženama i muškarcima unutar filmske industrije, a koje su proizašle kao rezultat potrošačkog društva i patrijarhalnog uređenja društvenog sistema. U tom smislu, valja naglasiti kako ljudsko ponašanje većinom određuje kultura, odnosno naučeni obrasci koji su zajednički svim članovima društva.¹

Također, nastojat ću konstruirati način na koji je posebice ženski rod, u filmskoj reprezentaciji, izrazito marginalizirana skupina te ću iznositi vlastito kritičko mišljenje uz određene primjere i/ili teze. Kako bih to učinila, metodološki postupci korišteni u ovom radu zasniivat će se na opisivanju teorijskih postavki iz područja jugoslavenske i hrvatske suvremene kinematografije te na analizi i interpretaciji usporedbe odabranih filmova *Svoga tela gospodar* Fedora Hanžekovića, *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića te *Što je muškarac bez brkova?* Hrvoja Hribara. Pritom, bitno je proučiti način na su koji društveni i ekonomski čimbenici utjecali na popularnu kulturu ondašnjeg doba i kako se, u tom kontekstu, promijenila situacija u odnosu na danas te perpetuirala li se patrijarhalni obrazac i dalje u suvremenom filmu.

Općenito, način na koji se provodi generička muškost kroz društveni (heteroseksualni) sistem, indikator je ženina marginalnog statusa u društvu i kao faktor koji pridonosi njezinoj daljnoj marginalizaciji. Naime, unutar univerzalne matrice binarno strukturiranih odnosa, kategorija spola kao opozicije muškarac/žena moguća je samo unutar heteroseksualnog okvira, odnosno, koja vlada kao prirodni odnos koji čini temelj društva. O tome govori Monique Wittig (1982) koja tvrdi kako je kategorija spola politička kategorija koja naše društvo pronalazi kao heteroseksualno. U tom smislu, žena je kao plod heteroseksualnog društva proizvođač vrste. Dakle, opresija se očituje na način da je jedan konstrukt društveno, a drugi biološki uvjetovan što je u potpunosti naturalizirano dok su žene pasivni objekti u sistemu reprodukcije i ekonomske eksploatacije.

¹ Bitno je imati na umu način na koji djeluje hegemonija s obzirom da ima više oblika i sudionika. K tome, fokus valja usmjeriti na moć medijskog sadržaja i analizu publika: (...) medijski sadržaj postaje kompleksan spoj diskursa, ideologija i značenja proizvedenih u dinamičnom suodnosu medijskog teksta i medijskih publika (...) Prema Hallu, tekst poprima različita značenja kod publika ovisno o kontekstu i odnosima moći u društvu“ (Hromadžić i Popović, 2010: 101).

Posljednje razdoblje patrijarhalne kulture uslijedilo je nakon raspada bivše Jugoslavije, a od tada se često iskrivljuju vrijednosti te zatomiuje participacija/vidljivost žena u javnoj sferi i diskriminira se njihov položaj na tržištu rada i u kulturnoj industriji.

2. Središnji dio

2.1. Teorijski okvir

2.1.1. Feminizam i feministička filmska kritika

Feministička teorija usmjeravala se na način na koji dominantne strukture moći u društvu reguliraju podvrgnute subjekte čime se oni oblikuju, definiraju i reproduciraju u skladu sa normama tih struktura. Rano 20. stoljeće na površinu je izmamilo sufražetski pokret čiji je cilj bila borba za ravnopravnost te za uspostavljanjem kontrole žena nad vlastitim tijelom. Spolna razlika, rod i patrijarhat ujedinili su feminizam (Zaharijević, 2008). Simone de Beauvoir je u svojoj knjizi *Drugi spol* (2016) rečenicom “Ženom se ne rađa, ženom se postaje“ prozrela da je rod društveno konstruirana kategorija. U tom smislu uvela je distinkciju između spola i roda gdje je spol biološki, a rod društveno uvjetovan. Odnosno, da se ženskosti, i muškosti, naučimo životom u društvu kroz kulturne procese koji nas uče kako se trebamo ponašati kao žena to jest muškarac te koje su uloge prikladne za ženu/muškarca. Drugim riječima, “ljudi se rađaju kao pripadnici muškog i ženskog spola, ali uče biti djevojčice i dječaci koji će postati žene i muškarci” (Hodžić, Bijelić i Cesar, 2003: 18). “Žena“ je procesualan termin, nema početak ili kraj, a za razliku od Beauvoir, Judith Butler je sigurna u to da je taj proces nikada završen; od trenutka našeg rođenja pa sve do smrti.

Spol prema Butler nije nešto što netko ima ili što netko jest već jedna od normi koje osposobljavaju tijelo za područje kulturne razumljivosti, što pojedincu omogućava da živi. Referirajući se na Beauvoir, ona tvrdi kako je spol cijelo vrijeme po definiciji rod: „Rod ne bismo smjeli shvaćati samo kao kulturalno upisivanje značenja na prethodno dani spol (juridička koncepcija); rod mora označavati i sam aparat proizvodnje kojim se ustanovljuju spolovi. Proizvodnja spola kao preddiskurzivnog učinak je aparata kulturalne konstrukcije određene rodom“ (Butler, 2003: 24). Smatra kako feministički subjekt diskurzivno konstruira upravo politički sustav te se referira se na Michela Foucaulta koji ističe da juridički sustavi moći proizvode subjekte koje zatim predstavljaju (Butler, 2003).² Shodno tome, Butler želi

² Koristi se njegovim tvrdnjama koje se oslanjaju na kritiku ljudskih institucija i fokusiraju na ljudsku seksualnost koju povezuje sa odnosima moći. Represija je ta koja povezuje moć, znanje i seksualnost, a to se može nadići samo nadilaženjem zakona, promjenom stava o seksu te žudnji za ugodom. Prema Foucaultu,

feminističku kritiku usmjeriti u pravcu da shvati kako ženu/subjekt konstruiraju iste one strukture moći preko kojih se teži emancipaciji. Time je u pitanje dovela tradicionalni feministički pojam “žene“ čime je otvorila nova kretanja u politici identiteta feminizma te se sam subjekt “žena“ više ne shvaća kao “čvrst“ i nepromjenjiv već, za razliku od prethodnih shvaćanja, ne govori o subjektu kao o pretpostojećem. Istovremeno, u popularnoj se kulturi problematika ženskog subjekta i gledateljstva započinje različito interpretirati.³

Općenito, prva su se istraživanja „o reprezentaciji roda u popularnoj kulturi uglavnom zasnivala na feminističkoj analizi medijske konstrukcije ženskosti koja počiva na kulturnim stereotipima o ženi u holivudskom filmu dok se o muškosti tek letimice pisalo kao o nečemu što se samo po sebi podrazumijeva“ (Kosanović prema Soulliere, 2008: 89). Također, Kosanović (2008) navodi kako na feminističku filmsku teoriju započinje sve jači utjecaj vršiti psihoanaliza, semiotika i marksizam 70-ih godina 20. stoljeća te se pojavljuju prvi važniji tekstovi o konstrukciji muškosti u filmu u sklopu proučavanja pitanja reprezentacije roda, gledateljstva ženskih žanrova, ženskih tekstova, praksi i žanrova od strane britanskih kulturnih studija dok se ženskost proučava kao proizvod patrijarhalnosti društvenog sistema.

Prema drugom ogranku feminističke filmske kritike, pojavila se “nova žena“ oslobođene seksualnosti no „pojavljuje se i “novi muškarac“ kojeg karakterizira seksualiziraniji prikaz muškoga tijela koji se oslanja na kodove koji su se tradicionalno povezivali sa prikazima ženstvenosti“ (Kosanović prema Nixon, 2008: 90). Smatram kako tijelo nije seksualizirano samo po sebi već ga takvim čine kulturalni procesi kako bi proširili i održali odnose moći: „Potrošački motivirana kultura u svrhu što veće zarade potiče seksualnu objektivizaciju tijela“ (Kosanović, 2008: 90). Odnosno, ne postoji unutarnja shema da smo žena ili muškarac izvan svakodnevnog ritualnog ponavljanja, jedino unutar regulativnog okvira koji te performativne činove oprirodnuje i skrućuje. Nasuprot tome, rane analize rodne podjele između muškaraca i žena većinom su potvrđivale pretpostavke da je ta razlika potpuno prirodna i biološka (Galić, 2011). Prikazivanje ženskosti i muškosti unutar popularne kulture sukladno je, dakle, zahtjevima tržišta pri čemu se ono najčešće svodi na

društvo je proizvelo mašineriju za proizvodnju istinitih diskursa o seksu gdje je on upisan u nadređenom sistemu znanja.

³ „Jedan ogranak feminističke filmske kritike tvrdi kako ne postoji univerzalan ženski subjekt te se okreće potrebi redefiniranja termina “žena“ i artikulaciji drugih ženskih glasova i oblika identiteta žene (rasa, etnicitet, klasa, seksualna orijentacija...), prihvaćajući postmodernu, queer teoriju, postkolonijalizam, i teoriju tijela (Butler, Williams, Hooks, Gledhill, Kuhn, Cook)“ (Kosanović, 2008: 90). Drugi ogranak „smatra kako su svi ciljevi feminizma već ispunjeni, čime feminizam prestaje postojati, a “nova žena“ 1990-ih preuzima ženski heteroseksualni identitet koji obuhvaća i tradicionalno shvaćenu ženskost i oslobođenu seksualnost, ali i žensku samosvijest“ (Kosanović prema Sonnet, 2008: 90).

objektifikaciju i izgled. Primjerice, reklame i časopisi u svojim zapletima i scenarijima uprizoruju seksualizirane muško-ženske scenarije gdje su uglavnom žene prikazivane načinom na koji održavaju dominantne strukture moći u društvu. S vremenom se, sugerirala bih, takvo stanje nije mnogo promijenilo te su i dalje viđene kroz reklame, televiziju i časopise na način da ispunjavaju muške potrebe: „U reklamama se spol i roba odnose slično kao društveni odnosi i roba u Marxovom Kapitalu. Kao što je i robni svijet obuzet “predmetnim prividom društvenih odredaba“ (Marx 1867, str. 893.) tako je i rod niz ponovljenih, stiliziranih činova u krutom regulacijskom okviru koji s vremenom stvara privid supstancije, prirodnog bića“ (Mijatović, 2004: 113).

Ono što je bitno naglasiti jest činjenica da u medijima, a posebice u filmovima i televizijskim serijama, i dalje prevladava tradicionalna rodna razlika između žena i muškaraca, odnosno oni prenose općeprihvaćena kolektivna shvaćanja o raznim dimenzijama identiteta, pa tako i o spolu/rodu: „Uporabom stereotipa u žanru pokušavaju se fiksirati arhetipske i mitske konvencije o tome što znači biti muškarac ili žena i “zamrznuti“ neke željene muške/ženske značajke. Njihovim upornim ponavljanjem pokušavaju se stvoriti prepoznatljive kategorije spola (...)“ (Kosanović, 1990: 88).

Nadovezujući se filmski feminizam, tekstovi poput *Vlastite sobe* (1929) Virginie Woolf te *Drugi spol* (1949) Simone de Beauvoir bili su ključni za njegov daljnji razvoj. Feministička filmska teorija je također razvijala nova saznanja u namjeri da se negativna medijska slika žena u potpunosti iskorijeni, a sukladno tome *Womanmanifesto* (1975) piše: „Ne prihvaćamo postojeće strukture moći i predani smo mijenjanju toga sadržajem i strukturom, načinima na koji smo posvećeni jedni drugima u radu i odnosu sa našom publikom“ (Stam, 2000: 172).⁴ Nadalje, Laura Mulvey “otvara“ priču da živimo u tzv. “kulturi oka“ o čemu govori u svom djelu *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1999).⁵ Ideologijom muškog pogleda stvara se perspektiva heteroseksualnog muškarca koji smješta ženu u status pasivnog objekta. Rekla bih kako voajerizam, fetišizam i egzibicionizam karakteriziraju modernu, odnosno, popularnu kulturu smještajući muškarca na vrh

⁴ Također, „(...) prikazivanje ženskosti danas se propituje iz različitih perspektiva. Primjerice, Mary Ann Doane uvela je koncept ženskog tijela u odnosu na psihi (čime se naglasak preusmjerava na sliku) (Doane, 1982: 2002); Bel Hooks fokusirala se na reprezentaciju rase na filmu (Hooks, 1992); Carol Clover raspitivala je o prelazanju rodni granica i tvrdila je da su žene u hororima (u kojima se komadaju tijela - *slasher films*) zapravo transformirani muškarci čime je stavljen naglasak na rodno specifične teorije identifikacije (Clover, 1992)“ (Vojković, 2008: 83).

⁵ U tom djelu radi se o pletanju naratologije, filmskih studija i psihoanalize, a Mulveyjeva kritizira teoriju kinematografa kao ideološkog aparata koji ženu stavlja u podređen položaj. Ženi je namijenjena egzibicionistička uloga, a Mulveyjeva ukazuje na to kako ženski lik podupire određene konstruirane razlike seksualnosti i kako podsvijest patrijarhalnoga strukturira filmski diskurs (Vojković, 2008).

hegemonijske piramide. Primjer proizvoda filma orkestrira ono što će biti pogledano. Shodno tome: „Prema teoriji gledanja koju je Lacan izložio krajem šezdesetih u XI. Seminaru (Lacan, 1986) gledanje/pogled možemo promatrati kao oblik rodne i erotizirane mati“ (Mijatović, 2004: 112).

2.1.2. Rodna određenost u popularnoj kulturi od socijalizma do danas

Unatoč inzistiranju feministkinja na subjektivnom položaju ženskih likova u filmu, žensko tijelo je i dalje objektom pogleda gledatelja. Dakle, često se podupiru patrijarhalne strategije koje počivaju na objektivaciji, a tijelo na taj način postaje glavnim označiteljem ženskoga spola. Za razliku od stranih kinematografija, osobito zapadnjačkih, o pitanju konstrukcije te reprezentacije ženskosti i muškosti nije se mnogo pisalo na našim prostorima. Kristina Franjković, jedna od autorica koja se bavi proučavanjem ženske popularne kulture u socijalizmu, u svom radu navodi: „Općenito je prihvaćen stav da ženska popularna kultura služi zabavi i užitku u slobodno vrijeme, a kritizira se kao estetski manje vrijedna, odnosno trivijalna, klišeizirana i sentimentalna iz perspektive "visoke" kulture, ali i muške popularne kulture, te, drugo, kao apolitičnu sa stajališta feminističke kritike“ (Franjković, 2013: 15). Smatram kako je za daljnje problematiziranje rodnih odnosa u popularnoj kulturi od socijalizma do suvremenog doba, potrebno navesti značajke koje shodno tome karakteriziraju: način na koji je djelovao društveni sustav s obzirom na rodne odnose; društveno-ekonomski položaj žena; ulogu kulturne (filmske) industrije i medija u konstruiranju određenih sadržaja; pitanje gledateljstva, odnosno publike; nove konstrukcije muškosti u filmskoj reprezentaciji.

Naime, usprkos nelagodovanju od strane vlasti radi zapadnih trendova sve izraženije ženske vidljivosti, ženska se “borba“ za vrijeme socijalizma izborila gotovo za sva materijalna i socijalna prava. Međutim, tranzicijski su procesi narušili gotovo sva dotad, na tom području, ostvarena postignuća: „Političke odluke da se žene u što većoj mjeri uključi u aspekte socijalističkog javnog života značile su da se s patrijarhatom obračunavamo institucionalno, ne kao što je tome danas slučaj u okviru tek nekolicine ženskih nevladinih udruga i lobija, volonterski i s ekstremno malo materijalnih resursa. Dakle, socijalizam se sustavno i kontinuirano bavio “ženskim pitanjem” i znanstveno i na terenu što uzorno i neponovljivo započinje 1942. s Antifašističkom frontom žena a završava 1990. s Konferencijom za društveni položaj žene i porodice.“⁶

⁶ <https://radnickafronta.hr/rf-novine/intervju/66-intervju-s-ankicom-cakardic> (posjećeno 04. srpnja 2016)

No usprkos pozitivnim mjerama za vrijeme socijalizma, smatram kako je javna vidljivost žena bila zatumljena u ono vrijeme te njihov položaj na tržištu rada nije bio nimalo lak. Tada su odražavale ideološku poziciju, drugim riječima stvarala se lažno nametnuta slika žena kao aktivnih radnica, a ustvari su bile podvojene između posla i kućanskih obaveza. Dakle, njihova je uloga u društvu bila dvostruko opterećena: „Ideologija socijalizma nastojala je putem uključenja žena u svijet rada ‘proizvesti’ jednakost muškaraca i žena. (...) Politika majki-radnica bila je neuspjela simbioza običajnih i emancipatorskih vrijednosti kojom je država ukinula spolnu razliku tako da ju je proglasila politički nevažnom“ (Franjković, 2013: 10). Nadalje, u raznim kulturnim industrijama, porastom komercijalizacije i konzumerizma, prikazivanje ženskosti i muškosti svodilo se uglavnom na njihovu tjelesnost. K tome, „Popularna kultura rodno je kodirana, odnosno postoje razlike između "muške" i "ženske", a samim time i između "muških" i "ženskih" žanrova“ (Franjković, 2013: 15).⁷ Dakle, kulturna industrija reproducirala je sliku žene kao pasivnog objekta, često erotskog. Također, spomenula bih i pitanje gledateljstva. Britanski su kulturni studiji istaknuli su važnost publike kao aktivnog proizvođača kulturnih značenja. Stuart Hall (2006) ističe kako gledatelji prihvaćaju medijski sadržaj ovisno o prihvaćanju ili odbijanju ideoloških i hegemonskih poruka koje im se nameću. Shodno tome, mi kao gledatelji imamo priliku konstruirati značenje na način da preispitujemo medijsku reprezentaciju društvene stvarnosti koja često sudjeluje u propagiranju ideologije društvenog sistema.

U kontekstu filmske industrije, prema Lauri Mulvey žene imaju pasivne, a muškarci aktivne uloge gdje su one predstavljene kao seksualni spektakl za druge likove i publiku, odnosno žena je i gledana i izložena - *To-be-looked-at-ness* (1999). Ipak, valja naglasiti kako je u posljednje vrijeme došlo do novih konstrukata muškosti te su muški likovi, u domaćim, kao i u stranim medijima, više izloženi publici na temelju svog fizičkog izgleda i snage pri čemu se također njihova pojavnost svodi na objektivaciju. Sukladno tome „Muškost koja se dotad rijetko izravno proučavala, počinje se proučavati kao rezultat feminističke teorije, britanskih kulturalnih studija, otvaranja prostora mnogostrukim perspektivama, identitetima i mogućim gledateljstvima (...) S jačanjem i prodorom *queer* teorije i kulture u akademiju, političkim *gay* aktivizmom i novim *queer* filmom pitanje normativne muškosti dobiva važnije mjesto“ (Kosanović, 2008).

⁷ „Općenito se smatra kako su tzv.muški žanrovi (npr. vestern) namijenjeni muškarcima i afirmiraju muške vrijednosti, a sapunice, ljubavni filmovi i melodrame “ženski“ su žanrovi koji se obraćaju ženama i utjelovljuju ženske osobine“ (Kosanović, 2008: 88).

Primjerice, Jonas Frykman u svom djelu *O očvršćivanju muškaraca* (2002) govori o afirmativnoj priči *bodybuildinga*, odnosno o načinu na koji je muškost nešto što moraš zaslužiti i što postaješ; „dokaži da si muško!“. U novije vrijeme odvija se performans mišićave muškosti na filmu što ukazuje na samokontrolu potrebnu da bi se ostvarila muškost, a mišići dokazuju koliko je rada utrošeno u muško tijelo (Vojković, 2008). Također, danas govorimo o mnogim i kompetitivnim muškostima kao što su primjerice metroseksualci, retroseksualci, tehnoseksualci itd., a radi se o komodifikaciji muškoga tijela. Muškosti su konfiguracije praksi unutar rodnih relacija, struktura koje uključuju široku skalu institucija i ekonomskih odnosa, kao i osobnih odnosa i seksualnosti, a prema R.W. Conellu, muškost je u toj strukturi institucionalizirana, kao što je aspektom individualnog karaktera i osobnosti o čemu govori u svom djelu *The Men and the Boys* (2000).

Nadalje, premda su žene nakon Drugog svjetskog rata postigle naizgled bolji društveni položaj, sugerirala bih kako su ga ostvarile upravo kao nositeljice tradicionalnih vrijednosti. Emancipacija žena donesena zakonom možda je omogućila ženama besplatno obrazovanje te socijalno i pravno osiguranje, ali ne i sposobnost stjecanja političke vještine kojom bi se mogle suprotstaviti komunističkom režimu i njegovoj ideologiji. One su i dalje bile viđene pasivno u svim aspektima kulture: „Socijalistički mit o jednakosti žena u socijalizmu može se protumačiti kao izraz prezira i nepoštivanja žena – karakterizira se kao lažna jednakost i prisilna emancipacija“ (Franjković, 2013: 10). U Hrvatskoj, nakon devedesetih godina, započinje prava “era“ patrijarhalnosti jačanjem nacije i uzdizanjem tradicionalnih vrijednosti žena što se reflektiralo i unutar filmskog diskursa: „Država podupire stara shvaćanja o *a priori* danom mjestu žene koja treba za državu radati kao što su se muškarci za nju borili i ginuli (od metka ili karijere). Metafore domovina-majka, žena-zemlja, mati-Hrvatska u sintezi Majka-Zemlja-Nacija-Domovina samo odražavaju nacionalističko-patrijarhalni diskurs“ (Škrlec, 2010: 270). Dakle, specifičnost ratova koji su se vodili na području bivše Jugoslavije samo je pogoršalo položaj žena u društvu (Stanić; Mravak, 2012).

Nakon što sam pokušala problematizirati način na koji su se uspostavljali rodni odnosi u popularnoj kulturi u vrijeme socijalizma te kako su donekle određeni nakon tranzicije, u sljedećem će poglavlju biti govora o jugoslavenskom filmu te o njegovoj ideološkoj ulozi unutar ondašnjeg društvenog sistema kroz koji se često perpetuirao patrijarhalni diskurs.

2.1.3. Jugoslavenski film u službi ideologije

Važno je razjasniti do koje su mjere politički i društveni čimbenici socijalističke Jugoslavije utjecali na popularnu (masovnu) kulturu te usmjeravali njezin daljnji razvoj kako bismo mogli razumjeti ideološki kontekst prikazivanja i reprezentacije unutar filmske industrije. Naime, „Formiranje Druge Jugoslavije vremenski se podudara sa počecima stvaranja globalne popularne kulture na simboličkoj karti zapadnog svijeta. Neki od uvjeta za nastanak suvremene popularne kulture u drugoj polovici 20. stoljeća su razvitak bivšeg komunikacijskog modela i tržišne ekonomije pa ona postaje prepoznatljiv element provođenja slobodnog vremena“ (Franjković, 2013: 9).

Dakle, kultura je počela podrazumijevati film, izgled, modu, marketing, reklame i komunikacijske medije. Dok su u počecima jugoslavenske vlasti prkosile utjecaju zapadne kulture, odnosno amerikanizaciji, u konačnici ga nisu uspjele izbjeći. Naprotiv, u saznanju da istočnoeuropski filmovi ne donose veliki profit prisvojili su filmove te ostale zapadne kulturne proizvode ne bi li više zaradili. Time je kulturna industrija “uvukla” potrošače u svoj svijet: „Kultura danas u svemu nameće sličnost. Film, radio, revije predstavljaju sistem. Svaki je odjeljak skladan u sebi i suglasan s drugima. (...) Filmovi i radio uopće više ne moraju nastupati kao umjetnost. Istinu da nisu ništa drugo do posao upotrebljavaju kao ideologiju koja treba legitimirati šund koji namjerno proizvode“ (Adorno, Horkheimer, 1972:127). No, nasuprot ranom pristupu proučavanja popularne kulture u odnosu na publiku kakav koriste Adorno i Horkheimer, ona se više ne razumijeva kao pasivna masa koja funkcionira isključivo kao primatelj poruka, već i kao kreator kulturnih značenja.

Nadalje, Janjetović navodi kako se najviše pažnje pridavalo utilitarnosti popularne kulture, u želji da ona širi “tekovine revolucije” u širokim masama i oslobodi ih tuđinskih nazadnih ideja te stvaranje “novog” i “slobodnog” čovjeka nije uspjelo, a to se može pripisati kulturno nedoraslim i neobrazovanim članovima komunističke partije (2011). Pritom govori kako se, u trenutku kada se jugoslavenski politički vrh sabrao od raskida sa Sovjetima, jugoslavenska kulturna scena ohrabrila kritizirati sovjetsku proizvodnju, a filmovi zapadne produkcije dobivali su na radost publike, sve više prostora u jugoslavenskim kinodvoranama (Janjetović, 2011). Naime, prije tog raskida komunistički su vođe strahovali od zapadnog utjecaja tvrdeći da će ona uspavljivati klasnu svijest naroda te su uvozom sovjetskih filmova, jugoslavenski komunisti (po ostalim sovjetskim uzorima) željeli zatomiti zanimanje za druge kinematografije, posebice za američku. U početku je bila siromašna proizvodnja filmova, financiralo se uglavnom kroz prodaju ulaznica. Čini se kako je „nenamjerno otvoren put za

svojevrsan pluralizam (...) klasični fabularni stil sukladan je u međusobno podosta različitim modalitetima kompatibilnim i sa socrealizmom i prozapadnim filmskim usmjerenjima“ (Gilić, 2010: 50). Također, snimaju se i jugoslavenski filmovi koji prikazuju “ženu od akcije“, odnosno herojinu partizanku u borbi protiv fašizma.⁸

Naposljetku, došlo je do preokreta 60-ih i 70-ih godina dvadesetog stoljeća, u vrijeme *Novog i Crnog vala*⁹ te razdoblja slabljenja patrijarhalnog obrasca u bivšoj Jugoslaviji što je bilo potaknuto feminističkim pokretima. Jednu od zapaženijih uloga u doba *Crnog vala* te zapadnog utjecaja *Seksualne revolucije* ostvarila je Milena Dravić u *W.R. Misterijama organizma* 1971. godine Dušana Makajeva gdje se, osim kritika socijalističkog sistema i propagiranja ideja nove ljevice kroz učenja Wilhelma Reicha, kroz cijeli film protežu scene ženske golotinje koja je od tada postala veoma aktualna u većini jugoslavenskih filmova, a rasla je s komercijalizacijom kulture.¹⁰

Pogačar zaključuje kako „režim je i film i televiziju prepoznao kao najprikladniji i najprilagodljiviji medij za obrađivanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. U vezi s tim, partizanske je filmove jugoslavenski režim volio budući da su imali jaku opravdavajuću funkciju i služili podsjećivanju gledatelja na alternativu komunizmu“ (2013: 44). Zanimljiv je fenomen da se više-manje isti glumci stalno pojavljuju u sličnim ulogama: nepobjedivi partizan, medicinska sestra, tipični disfunkcionalni otac i snažna majka samo su neki od tipičnih primjera.¹¹ Također, Pogačar (2013) navodi da je na taj način u većini ondašnjih filmova i serija bila prikazivana “ružičasta“ strana jugoslavenske stvarnosti, odnosno “ubacivao“ se humor i željele su se zatomiti negativne odrednice, a film je postao gotovo svačija rutina sjedenja pred televizorom umjesto ritualnog odlaska u kino.

Ono što sam primijetila jest činjenica da ne postoji mnogo istraživanja koji govore o rodnoj tematici 60-ih godina 20. stoljeća, kao i perioda prije zlatnog doba. Objašnjenje tome vjerojatno je u specifičnom načinu shvaćanja seksualnosti i erotike gdje su iste bile poistovječene s nemoralom. Naglasak je bio na službi prema vlasti dok je ona “gušila“ javnu

⁸ Primjer takvog filma je *Slavica* (1946) Vjekoslava Afrića.

⁹ *Novi val* se zalagao za oslobođenje birokratskog dogmatizma dok se 70-ih *Crni val* pojavio radi nezadovoljstva rastuće proizvodnje partizanskih filmova. Boštjan Hlanik, Želimir Žilnik i Živojin Pavlović htjeli su jugoslavensku kinematografiju osloboditi od birokratskog dogmatizma te promicati slobodu izražavanja i eksperimeniranja. Inspirirani talijanskim neorealizmom i raznim novim valovima u europskoj kinematografiji, filmaši su odbili dominantni stil socrealizma, a 1960-e su bile takoreći olovne godine gdje se čistkama odstranjene liberalnije frakcije komunističke partije stalo na kraj nacionalističkim idejama (Pogačar, 2013).

¹⁰ Došlo je do amerikanizacije kulture što je u 70-ima i 80-ima dovelo do rastućeg porasta “kiča“ i “lake“ zarade - pojnaviše vidljivo u “šupljim“ komedijama koje su nastavile živjeti sve do danas.

¹¹ „Fenomen tipičnih uloga u jugoslavenskim filmovima nalazimo u partizanskim epskim filmovima; Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Boris Dvornik utjelovili su status uzoritih heroja Narodnooslobodilačkog rata koji su uspjeli poraziti beskonačan broj fašista i njihovih pristaša. Neki od filmova sa ratnom tematikom su *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića i *Sutjeske* (1973) Stipe Delića.“ (Pogačar, 2013).

slobodu pojedinaca, a uglavnom se raspravljalo o politici i njezinoj kontroli za filmom, no ne i o ljudskoj seksualnosti : „Za soerealizam je karakteristično da su u fokusu neke druge stvari, ali ne i ljudska seksualnost. (...) on je imao nešto od religijske isključivosti i nerijetko je dovodio do olake identifikacije s nemoralom. (...) Do kraja 60-ih godina, ljudska seksualnost prestaje biti tabu kakav je nekada bio“.¹² Primjerice, u filmu Branka Bauera *Ne okreći se sine* (1956) pojavljuje se prva omražena ženska figura u partizanskom filmu koja utjelovljuje primjer erotičnosti ženskoga tijela o čemu će biti više govora u jednom od narednih poglavlja.

2.1.4. Hrvatska kinematografija u razdoblju tranzicije i 21.stoljeću

U ovom će se dijelu ukratko tematizirati ključne odrednice hrvatske kinematografije za vrijeme i nakon tranzicije. U pitanju je raspad i ponovno uspostavljanje granica filmske kinematografije na našim prostorima, a hrvatski će film i dalje pretežito biti obilježen ratnim i patrijarhalnim diskursom kao oslikavanje hrvatske stvarnosti koja se odvijala devedesetih godina 20. stoljeća. Naime, nakon raspada Jugoslavije dolazi do promjena unutar hrvatske kinematografije, a Gilić tvrdi kako to „redefiniranje obuhvaća i poetiku i produkcijsko – distribucijske mehanizme i sve druge aspekte filmskog života“ (2010: 141). Dakle, filmska industrija se započinje mijenjati na našim prostorima, a osim Hrvatske i novonastale se zemlje postupno razvijaju u različitim smjerovima. Što se tiče tadašnjeg stanja kulture u Hrvatskoj, napomenula bih kako je Domovinski rat obilježen gotovo njezinim raspadom, od spaljivanja javnih ustanova do skorog nestanka spiritualnosti.

Zapravo, smatram kako su rat i tranzicija bili samo izgovor za vođenje lošeg odnosa prema kulturi i njezina zanemarivanja. To je bio razlog da se nakon izbijanja rata filmska industrija u Hrvatskoj gotovo povukla: „Rat je, naravno, urušio hrvatsko gospodarstvo i ošteti mrežu kina, a nakon rata kriza posjeta kinima dobrim je dijelom prouzročena i nebrigom za domaću proizvodnju i, još izrazitije, za distribuciju hrvatskoga filma. (...) premda ponosno nacionalistička, hrvatska vlast devedesetih iskazala je začuđujuću nebrigu za zaštitu filmske proizvodnje“ (Gilić, 2010: 142). K tome, Gilić (2010) navodi kako je unatoč ekonomskim problemima i uplitanju politike u upravljanje televizijom, također velikim dijelom prema uzoru na odnos politike i medija u komunizmu, ipak državna televizija postala najvažnijom institucijom za održavanje kakvog takvog kontinuiteta produkcije igranih, ali i

¹² <http://soc.ba/bh-dani-orientalna-fatalna-zena-jugoslavenskog-filmskog-imaginarija/> (posjećeno 01. kolovoza 2016).

dokumentarnih filmova.¹³ Bitno je naglasiti činjenicu kako je nakon tranzicije hrvatski sustav kinematografije prešao od najrigidnijeg etatičkog upravljanja do najliberalnijeg zakonodavstva u regiji, pri čemu posve liberalni i antietatički sustav kinematografije u početku, posebice u financijskom spektru, nije zaživio u potpunosti (Pavičić, 2011). Također, „Nakon smrti Franje Tuđmana i promjene vlasti u siječnju 2000. kinematografija se više nije nalazila u okružju visoke ideologiziranosti prijetnji od autocenzure (...) bitno je reduciran utjecaj države u filmu, ali i ojačan onaj krupnog kapitala i medija“ (Pavičić, 2011: 16). U novije vrijeme smatram kako su hrvatski filmovi i dalje preopterećeni ratnom tematikom, primjerice, film *Živi i mrtvi* (2007) Kristijana Milića te Devićev i Jurićev *Crnci* (2009). Ipak, naznačili su odmak od partizanskog žanra premda se hrvatski ratni film nikada nije nametnuo kao žanr (Gilić, 2010).

Nadalje, u kontekstu rodne/spolne tematike, kritički bih se osvrnula na današnje filmove s obzirom da se izborom tema i načinom na koji se konstruira ženski identitet u filmu, ženski likovi smještaju u subordiniranu poziciju naspram muškaraca. Odnosno, reprezentacija ženskosti na filmu je proizvod dominantne patrijarhalne kulture. Filmska ostvarenja Dalibora Matanića *Blagajnica hoće ići na more* (2000) i *Fine mrtve djevojke* (2002), *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998) Snježane Tribuson te Sviličićev *Oprosti za kung fu* (2004) prikazi su ugnjetavanih ženskih likova na kulturnom ekranu, odnosno radi se o re/prezentaciji pokornosti i feminizma. U navedenim filmovima inzistira se na objektnom položaju protagonistkinja pridajući pozornost vizualnom te se radi o utjelovljenju patrijarhalnog obrasca. Ženskim se likovima pridaju osobine potpuno pasivnosti, nemoralnosti, manjka asertivnosti itd.

U narednim ću poglavljima primijeniti određene teorijske koncepte kojima sam se dosada služila u radu kroz praktične primjere, odnosno odabrane filmove kako bi analiza bila što obuhvatnija i jasnija.

¹³Prijelomna je godina bila 1995. kada je snimljena ratna drama *Vidimo se* (1995) redatelja Ivana Salaja koja zbog straha od političke provokativnosti nije ušla u kina. Također, važna je i ratna komedija u tom razdoblju *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) Vinka Brešana te njegova zrela ratna drama *Svjedoci* (2003), a redatelji potpuno Zrinka Ogreste, Darka Vernića, Stjepana Sabljaka i Zvonimira Maycuga također su važna imena u kontekstu umjetničkih ostvarenja novijeg doba.

2.2. Analiza filmova

2.2.1. *Svoga tela gospodar*

Cilj analize filma *Svoga tela gospodar* (1957) je tematizirati konstrukcije ženskosti i muškosti koje su kroz filmsko platno oslikavale patrijarhalni diskurs društvenog sistema u kontekstu 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća. Kao što je već napomenuto, jugoslavenski je film, uz zabavno- populističku imao i političko – propagandnu - odgojnu funkciju te je često dolazilo do miješanja žanrovskih modela. 1940- ih se uspostavljaju temelji partizanskog filma kao specifičnog jugoslavenskog žanra dok je 1950-ih godina 20. stoljeća prevladavao je klasični fabularni stil¹⁴, no važna je sastavnica tog razdoblja svakako i povremena provala manje blagih utjecaja modernističkog stila u cjelovečernjem igranom filmu (Gilić, 2010). Klasičnim fabularnim stilom koristio se i redatelj Fedor Hanžeković u *Svoga tela gospodar* (1957) koji je primjer socijalnog realizma, snimljen po istoimenoj pripovijetci Slavka Kolara.

Kroz ovaj film se protežu naturalistički prikazi života na selu i međuljudski odnosi koji se odvijaju u toj maloj i tradicionalnoj sredini te realistični dijalozi. Naime, likovi su u svojim postupcima motivirani upravo društvenom sredinom, što rezultira tragičnim ishodom, dok se ta determiniranost posebice očituje kod muških i ženskih likova. Bijeda zagorskog seljačkog života prikazana je „u nizu posve naturalističkih scena u kojima je progovorilo animalno i iskonsko iz tog našeg primitivnog čovjeka, zaostalog i lišenog svake blagodati civilizacije, do izrazito lirskih scena u kojima glavni junaci kao žrtve uvriježenih tradicija, borbe za egzistenciju i života svedenog na razinu životinje – nose tragediju vlastite individualne ličnosti u kojoj jedino nije ubijen jak emocionalni doživljaj“ (Šicel, 1964: 14 – 15).

Stoga, oba su glavna lika u ovom slučaju žrtve tradicionalne patrijarhalne sredine te vode nesretne živote u kojima im je nedostižna željena ljubav. Iva nije „svoga tela gospodar“ već njegovim, kao i Rožinim životom, upravljaju njihovi roditelji, a svoju nesretnu sudbinu Ivo svojim ponašanjem iskaljuje na Roži, dok ona u težnji za njegovom ljubavlju i dodirima trpi te pasivno prihvaća uvjete u kojima se našla nakon udaje. Zanimljiva je scena u kojoj dolazi do okršaja na vjenčanju Rožine sestre Janice između Rože i Ive. Naime, Roža je ulila prah u piće Ivi kako bi se on zaljubio u nju: „Roža će u svoj svojoj nemoći prelazak iz djevojke u ženu pokušati ostvariti preko crne magije – seljačke praznovjernosti, što će se

¹⁴ Dodatnom oznakom klasičnosti može se nazvati i činjenica osnivanja pulskog festivala 1954.godine, ključnoga komunikacijskoga mehanizma u kinematografiji socijalističke Jugoslavije kada je izrazito smanjen priljev sovjetskih filmova, a velikani ovog razdoblja su Branko Bauer te od 1950. i velikan Branko Lustig. (Gilić, 2010).

pokazati kao promašaj – Iva doznaje o čemu je riječ te se Roža, u vrhuncu svoje nemoći, predaje i sasvim pokorava“ (Bujan, 2011:127). Dok je Iva mlati i viče na nju „Ti budeš meni prah sipala!“, Roža pritom odgovara: „Vudri, mili Ivek - vudri, neka bar po šake tvoje znam da sem ti žena!“.

Dakle, ne samo da joj nije dopušteno prijeći granicu privatne porodice, već su i njezini intimni osjećaji zapostavljeni te u težnji za Ivinim dodirima prihvaća čak i batine jer joj je svaki fizički kontakt sa njime neostvarena želja. Postupci i ponašanje sredine “natjerali“ su i Ivu i Rožu da se ponašaju u skladu sa tradicionalnim obrascima: „(...) patrijarhalni obrazac sela prema kojemu je žena naspram muškarca više predmet nego li osoba dokazuje i odnos likova Ive i Rože. Roža je najslabija karika i po načelu porodične mikrohijerarhije i prema razini naturalizacije. Ne samo da se našla u domeni Prirode, već i ispod nje, na što upućuje činjenica kako joj ekvivalent nije ni krava, životinja koja je bila povod njezinom braku s Ivom“ (Bujan, 2011: 126).

Naime, cijela se radnja filma odvija oko borbe za kravicom Pisavom koja je izvor prihoda za Ivinu obitelj. Nakon što uginu prva krava Rumenka, Iva se trebao iskupiti kako ne bi došlo do materijalne neimaštine. Logično, najlakše rješenje bila je udaja za djevojku čija će krava biti miraz. Stoga, Iva pristaje ući u neželjeni brak sa hromom i ne pretjerano lijepom djevojkom, međutim, postavlja granice tvrdeći kako je on “svoga tijela gospodar“ te kako neće spavati sa svojom ženom. S druge strane, Roža je razočarana njegovim ponašanjem. Ljubomorno na njihovu vjenčanju primjećuje poglede koje Iva upućuje njezinoj sestri Janici za koju se otpočetak zainteresirao još prilikom prvog upoznavanja Rože. Također, Ivin otac, umjesto da pozornost obrati na mladence, on vodi goste da gledaju njegovo zlato – kravicu Pisavu.

Nadalje, prilikom prve bračne noći, prijatelji na silu vode Iveta k Roži u krevet pri čemu on srdito viče kako je “svoga tela gospodar!“, a ona mu odgovara „Ja sam odmah svojoj materi rekla da ti mene ne uzimaš ni za ljubav ni za ljepotu, a ona veli da vreme sve rane liječi“. Dakle, Roža jest razočarana Ivinim ponašanjem, ali ujedno i žrtva tradicije, „(...) no ona se protiv te iste ne bori, već želi biti njezin punopravni, ostvareni dio. Želja joj je obnašati svoje *dužnosti* (one se ne dovode u pitanje, već su konstante), a koje su joj određene biologijom i tradicijom, no na temelju Ivine ignorancije, ona to ne može“ (Bujan, 2011: 127). Naime, kroz povijest su žene bile vidljive kao seksualna, prirodna bića, međutim, društveno nevidljiva. Asimetrična binarna dihotomija – pitagorejska je tablica suprotnosti gdje slika svijeta viđena kroz dualizme, binarne dihotomije je nešto često, ali i vrlo problematično. Muškarac je uglavnom definiran kroz svoj um, kulturu dok žena označava ono nagonско i

prirodno. Stoga, Roža „(...) je u kontekstu patrijarhalne (biološke i društvene) datosti objekt i vlasništvo muškaraca, *res* iz etimološkog postanka realizma i *natura* iz naturalizma (...)“ (Bujan, 2011: 128).

Shodno tome, Benhabib tvrdi kako je „jedan spol um koji sebe razdvaja u osobnu samostalnost što biva za sebe i u znanje i volju za slobodu univerzalnosti, npr. samosvijest konceptualne misli i volje objektivne konačne svrhe dok je drugi spol um koji održava sebe jedinstvenim u obliku čvrste individualnosti i osjećaja.“ (Benhabib, 2006: 120). Roža je pokazala neočekivani otpor u trenutku kada je saznala kako je Iva vara s udovicom Jagom Škrinjarič. Premda ga je pružila radi stavova koji su u skladu s patrijarhalnim normama sredine, to je jedina situacija u kojoj se suprotstavila nametnutnim željama autoriteta svojih, ali i Ivinih roditelja. Ona uzima svoju kravicu i odlazi natrag u kuću svojih roditelja: „Iva se neće promeniti, to je on meni i sam rekel, a ja više u onoj kući ne morem trpeti poniženje, iz dana u dan iz noći u noć. Ja hoću da budem žena kad to već jesam po zakonu ja bi htela roditi i othraniti svoje dete kaj se to more zameriti jednoj ženi?“. U konačnici, očevi rješavaju situaciju dogovorivši se kako će Jakob odmaknuti Iveta od Jage.

U tom smislu, očevi drže sudbinu svoje djece u rukama. Jakob odlazi kod Jage kako bi je udaljio od svog sina, međutim, završava sa njom “u krevetu“. K tome, smatram kako su Ivina i Rožina majka tijekom filma okarakterizirane na način da održavaju muževe pozicije - one pasivno i nekritički prihvaćaju svoj podređeni položaj u kući te glavne odluke prepuštaju “glavama kuće“. Odrastajući u takvom okruženju i odgoju, Roža nije svjesna da joj udaja i rađanje djeteta mužu ne mora biti jedini cilj života: „Roža je stavljena u poziciju slabog subjekta koji se ne može u potpunosti realizirati. Iako je to pokušala u skladu s normama patrijarhalne tradicije, isto joj se obilo o glavu te je dobila batine. Ivo je svoga tijela gospodar, to je njegova *privatna sfera* u koju se ne zadire“ (Bujan, 2011: 128).

Također, upečatljiva je scena pokušaja silovanja u šumi - Janica je nemoćna pred muškom snagom, ali ipak pronalazi način da se obrani - uzima sjekiru u ruke i otjera policajca. Rožina subordinirana pozicija produkt je patrijarhalnog uređenja okoline, a tragičnost njezina lika leži u spoznaji da se pridržava svih nametnutih pravila. Pritom, njezina tjelesna pojava, odnosno hromost i krhkost, u gledatelju izazivaju sažaljenje. S druge strane, Iva, koji je također žrtva patrijarhata, ne da se podvrgnuti pravilima sredine te usprkos njegovu ponašanju prema Roži, izaziva simpatije kod gledatelja s obzirom da brani načelo individualne slobode i donošenja vlastitih odluka što potvrđuje tezu da je ženski rod pasivniji i manje asertivan za razliku od muškaraca: „(...) Prvo je snažno i aktivno, drugo je pasivno i podložno. (...) poput Platona i Aristotela, Hegel ne samo da pripisuje partikularnost,

intuitivnost i pasivnost ženama, a univerzalnost, konceptualnu misao te snagu i aktivnost muškarcima, nego vidi u muškarcima karakteristike koje definiraju ljude kao vrstu“ (Benhabib, 2006: 120).

Nadalje, u Hanžekovićevom filmu, kao i u Babajinoj *Brezi*¹⁵ (1967) ženski likovi predstavljeni su „kao implicitni nositelji tih društvenih pojava i svojstava, *naturalizirani subjekti*, imena su im određena prema entitetima iz prirode – *feminizirana* priroda ekvivalenta je njihovim krhkostima i neprilagođenosti“ (Bujan, 2011:128). Tako se slabašna Janica u *Brezi* nije mogla svom tjelesnom krhkošću oduprijeti surovosti prirode, a kao što u filmu *Svoga tela gospodar* nije neobično tući ženu, tako u *Brezi* iznenađuje gotovo ravnodušan odnos seljaka prema smrti, i to smrti djeteta i mlade žene (Kišič, 2014). Sličnosti te simbolični lajtmotivi poput hromosti, krave i pasivnosti žene pronalazimo i u filmskom ostvarenju Kreše Golika¹⁶ *Djevojka i hrast* (1955) obilježenom melodramskom komponentom, dinamičnom montažom i sugestijama erotike te u *Koncertu* (1954) redatelja Branka Belana gdje je glavnu ulogu utemeljila hroma pijanistica Ema (Nada Škrinjar) koja je „(...) u povijesnim je epizodama Belanova filma uglavnom pasivni promatrač ili žrtva okolnosti, bez realnih izgleda da ostvari ljubav i nađe sreću“ (Gilić, 2010).

2.2.2. *Samo jednom se ljubi*

Kao što je i pri analizi primjera filma u prethodnom poglavlju bilo važno osvrnuti se kako je patrijarhalnost ondašnjeg sistema utjecala na reprodukciju filmova čime su ženske protagonistkinje uglavnom u subordiniranom položaju, isto je i u *Samo jednom se ljubi* (1981). Film Rajka Grlića *Ljubavna* je melodrama koja se ujedno bavi i problematikom slabljenja komunističkog poretka.¹⁷ U to je vrijeme *Praška škola*, u kojoj je Grlić bio jedan od najvažnijih predstavnika, već zauzela ozbiljne pozicije u tadašnjoj jugoslavenskoj kinematografiji: „Već od polovice sedamdesetih, pražani su prvim filmovima počeli stjecati

¹⁵ „Prema Mesingeru, patrijarhalni model koji se ostvaruje u selu Bikovcu, u pripovijetci *Breza*, podlozan je porodičnoj mikrohijerarhiji – na čelu je otac, čija riječ je presudna, a volja sveopći zakon, dok se ta volja prenosi na muške potomke. (usp. Mesinger 1987: 190) Unutar privatne sfere – u kući, tu poziciju obnaša očeva žena. Janica je, u tom hijerarhijskom nizu, kao najmlađa snaha u kući, najslabija karika“ (Bujan, 2011: 125).

¹⁶ Krešo Golik se posebice bavio tematikom položaja žene u društvu u svojim filmskim ostvarenjima. Primjerice, u filmu *Imam dvije mame i dva tate* (1968) lik majke, u izvedbi glumice Mie Oremović, prikaz je položaja žene u obiteljskim i ekonomskim okvirima ondašnjeg društva, tema kojoj je Golik posvetio i izvrstan dokumentarni film *Od 3 do 22* (1966) (Gilić, 2010).

¹⁷ Govorimo o zlatnom dobu Rajka Grlića, odnosno 80 - im godinama 20. stoljeća kada se nakon radikalnog modernističkog početka filmom *Kud puklo da puklo* (1974) i blijeđe drame *Bravo maestro* (1978) Grlić okrenuo žanrovskom stvaralaštvu. Prema važnosti opusa i umjetnički vrijednih filmova, uz Zorana Tadića, od redatelja približava se samo Grlić (Gilić, 2010).

ugled i izvan Jugoslavije te osvajati inozemna priznanja.¹⁸ Međutim, vlasti su prepoznale ideološki potencijal medija kojim je represivni režim tada upravljao, poticao na indoktrinaciju masa i nekritičnost.

Upravo je zbog tih razloga, politički neprihvatljiva sadržaja, Grlićev film bio cenzuriran, a umalo i zabranjen: „Nakon Drugog svjetskog rata jugoslavenske socijalističke vlasti su došle u priliku da provedu svoju viziju sredstava masovnog komuniciranja u kojima su, učeći ponajprije od Lenjina, vidjeli “oruđa“ ili “instrumente“ za postizanje ciljeva partije. Tako shvaćena nastojanja da se kapitalizira propagandna djelotvornost medija nisu im bila na sramotu, pa su primijetili, uostalom, da nema ni jedne sredine, bez obzira na razliku društvenih i ideoloških sistema, ni jedne društvene snage, koja bi s jedne strane sputavala (...) razvoj sredstava masovnog komuniciranja i koja ne bi, s druge strane, gradila prema njima određeni interes, pa prema tome i praktičan odnos.“ (Senjković prema Gagro 2008: 51).

Nadalje, tematika Grlićeva filma prati zabranjenu ljubav između bivšeg partizanskog zapovjednika Tomislava (Miki Manojlović) i buržujke, balerine Bebe (Vladica Milosavljević). Njihova je ljubavna priča isprekidana raznim elementima (poslijeratna samoubojstva, jačanje nacionalizma i “klasa“), represivnim režimom i iskrivljenim moralom koji su obilježavali jugoslavensku državu u poslijeratnom razdoblju, stoga: „Razočaranje u Grlićevu filmu je, naprotiv, jasnije upućeno problematici socijalističke ideologije prvih godina nove države. U početku ga opisuje kao razdoblje beskonačna potencijala i entuzijazma, no to se vrlo brzo pretvara u mračan prikaz vremena osobnog oportunitizma, izdaje ideala i lažnih prijateljstava.“ (Pogačar, 2013: 77). Tomislav ulazi u svijet malograđanske zabave protiv kojeg se njegova puritanska revolucija najviše borila, ulazi u svijet kakav vodi, primjerice, njegov prijatelj Mirko gdje normalnu rutinu čine igranje tenisa, bordeli i kurve. Također, „Bebina obitelj misli kako će uz Tomislavovu pomoć zadržati dio poslijeratnih privilegija, što pridonosi junakovu gubitku ugleda i moći (...)“ (Gilić, 2010: 130).

Tomislavova je tragičnost dvostruka jer on istodobno sa gubitkom političke vlasti gubi i vlast nad Bebinim tijelom kroz što se protežu ideološke silnice. U ovom slučaju ideologiju bismo, prema Eagletonu, mogli definirati kao „neophodni medij u kojemu pojedinci konstruiraju vlastite socijalne odnose s obzirom na društvenu strukturu“ (2005: 2). U tom smislu, žensko tijelo možemo shvatiti kao konstrukt, odnosno “materijal“ koji se oblikuje. Ono poprima obilježja metafore prostora, objekta te funkcionira kao simbol oskvrnute

¹⁸ <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl40-web.pdf> (posjećeno 04. srpnja 2016).

domovine, teritorija. Primjerice, upečatljiva je scena u kojoj Tomislav napušta bolnicu u dronjcima i drugačije frizure prilikom posjeta Bebi u Zagreb gdje zaspje psihički shrvan dok ona erotično pleše iznad njega: to upućuje izgubljenju moć i nadzor nad njome koju je izgubio zajedno s političkom vlašću s obzirom da nije sposoban odgovoriti na Bebinu strast prema njemu kao ni na izgubljeni politički autoritet.

“Nasilje“ u ljubavi između Tomislava i Bebe uspostavlja se postupno kroz fabulu. Scene koje obiluju seksualnim kontaktom između njih pomalo asociraju na pornografiju nasilja, odnosno nasilje se u ovom slučaju čini nečim što izaziva strastvenu osnovu. Primjerice, upečatljiva je scena u zatvoru prilikom Bebinog posjeta kada je Tomislav umalo “siluje“, a zanimljiva je reakcija liječnika koji odgovara policajcu prilikom dostave izvještaja o navodnom silovanju kako “to mora značiti da je zdrav“ što zapravo upućuje na patrijarhalnost te sredine. Klaus Theweleit u svom djelu *Muške fantazije* (1983) govori kako nema ničeg erotskog u silovanju žene jer ona zapravo ni ne postoji već je svrha teror, odnosno ne dominacija nad ženom već nad drugim muškarcem; žena je teritorij, a ona se ne dijeli osim ako će se masovno oskvrnuti.

Tomislav je detronizirani patrijarh dok je Beba prikazana kao seksualni objekt, pasivna ljepotica koja je u potpunosti u Tomislavovu vlasništvu. Njezino tijelo, kao što je već napomenuto, postoji u metafori prostora objekta. Također, njihova se veza temelji uglavnom na surovoj seksualnosti gdje je Beba isprva Tomislava privukla na temelju fizičkog izgleda dok je on za nju predstavljao “spas“ iz negativne financijske situacije u kojoj se njezina buržujaska obitelj našla nakon rata. U početku braka ona prikriva svoju seksualnost dok će u drugoj polovici filma biti prikazana gotovo isključivo kao nosioc erotskog užitka. Također, njihova veza ubrzo postaje prijetnja komunističkom režimu ukoliko se ispoljava u javnoj sferi.

Nadalje, vizualni efekti također pridonose dojmu filma zabilježivši povijesnu podlogu tog vremena. Tako kroz glazbene i vizualne efekte možemo očitati način življenja (odjevni stil, frizure, uređenje domova itd.), osobine likova te ideologiju državnog aparata tog vremena. U takvom patrijarhalnom uređenju, detalji poput čizama, frizure, imena, uživanja u statusu “glave kuće“ itd. čine važan dio svakodnevnice za dokazivanje muškosti: „Bebini roditelji angažiraju sluškinju koja šokira Tomislava kad mu ponudi da će mu uložiti simbol ratnog autoriteta- čizme. Beba uskoro baca čizme i vojnički pojas. Naziva ga Tomi, što on mrzi i zahtijeva da ga naziva “muškije“ i punim imenom, “Tomislav““ (Pavičić, 2004: 50).

Pritom, možemo reći kako Tomislav u smislu posjedovanja oružja (poput njegovih partijskih drugova) na razini pojedinačnih označitelja, predstavlja reafirmaciju maskuliniteta i mačizma gdje oružje predstavlja tipičan falusoidni simbol na temelju kojeg možemo iščitati

maskulinu potentnost. Na drugoj razini, žena je predstavljena kao mrlja u simboličkom univerzumu, odnosno, ona je ta koja narušava simbolički poredak vođen Zakonom Oca¹⁹. Također, Tomislav kao usamljeni pojedinac, partizanski heroj koji stoji nasuprot države s jedne strane te korumpiranih prijatelja s druge, predstavlja figuru patriota koji poprima sva potentna obilježja. On je ujedno žrtva hegemonije, ali i žene koja se pojavljuje poput neželjenog tereta: „Grlić će tijekom filma komunizam dosljedno prikazivati kao izrazito mačističku kulturu“ (Pavičić, 2004: 51).

Zanimljiv je prizor u kojem se trojica partijskih drugova (Tomislav, Vule i Mirko) kupaju na vodopadu gdje se „U tom homoerotskom bratstvu kao pukotina pojavljuje – žena – Beba. Kad je Tomislav useli k sebi, drugovi mu prigovaraju „Znaš što ljudi misle. Glumice, plesačice, to su za njih kurve“ (Pavičić, 2004: 51). Osvrnula bih se i na scenu u kojoj Tomislav nasilno vodi Bebu u crkvu kako bi je oženio. Radilo se prethodno, naime, o prisnom razgovoru između Bebe i Tomislava u kojem mu ona govori kako sanja o romantičnom vjenčanju. Tomislav je zatim vodi u Narodni odbor u kojemu nema mjesta romantičnosti i koji je daleko od balerinine savršene vizije udaje – daleko od crkve i svećenika. Beba je „i politički i fizički u vlasti Tomislava, a na tu vlast nevoljko pristaje potpisom u knjigu vjenčanih“ (Pavičić, 2004: 51). Ona je tretirana kao predmet seksualnog ropstva, kao biće drugog reda. Njezino je mišljenje zapostavljeno, neprocesuirano.

Nadalje, privatni interesi i jačanje nove klase zamijenili su Tomislavove tvrdokorne komunističke ideale što je u Grličevu filmu vidljivo kroz primjer prijateljstva, a njegova se ljubavna veza diskreditira na način da je žena viđena kao nametljiva smetnja: „Komunisti isprva malo, a potom sve više prigovaraju Tomislavu erotsku vezu, a po ženidbi i buržujsko podrijetlo njegove žene. (...) Mirko prvi usvaja hedonističke običaje nove elite, pa Tomislavu koji ga prati na kolodvor daje dar za Bebu, žensko svileno rublje koje njegovoj ženi ne pristaje.“(Pavičić, 2004: 50). Naime, Vojković navodi kako su prema Edipovskoj trajektoriji žene označene kao smetnja ili objekti žudnje glavnog junaka (Vojković, 2008). Također, specifičnost je procesa edipalizacije da se ženski likovi često prikazuju “stisnuti“ između diskurzivne razmjene muških likova, odnosno žena je deterritorijalizirana: „(...) ispravljanje muške subjektivnosti često se negativno odražava na ženske likove. (...) u tom smislu, ona je bez teritorija, dakle, deterritorijalizirana. No tu nailazimo na paradoks, jer upravo njezina

¹⁹ Lacanov pojam Ime Oca „potječe od mitskog simboličkog oca iz Freudova djela *Totem i Tabu*, u kojem otac postaje simbolički otac, koji označava Zakon tek nakon što je ubijen.“ (Vojković, 2008: 146). Nadalje, Vojković navodi kako su Freudovi i Lacanovi subjekti falocentrični jer pokušavaju opravdati i naturalizirati povlašten položaj oca u našoj kulturi; teritorijalizam koji vlada na kulturnom ekranu može se suzbijati posredovanjem produktivnog pogleda dok su oni subjekti koji vladaju na kulturnom ekranu idealizirani, za njima se jače žudi (2008).

izvanteritorijalnost omogućuje konstituiranje (ne samo muških) subjekata unutar domene simboličkog. U tom smislu, ona je “konstitutivno vanjsko“, odnosno, ona pripada u izvanjski prostor koji je sastavni dio simboličkog reda“ (Vojković, 2008: 146). A prema Judith Butler „To znači da identitet potrebuje upravo ono što ne može podnijeti“ (Vojković prema Butler, 2008: 146). Shodno svemu navedenom, junakova tragična sudbina povezana je sa ženom kao jednom od njezinih glavnih uzroka onoga trenutka kada ju je upoznao: „Od tog trenutka, Tomislavova sudbina nalik je sudbini Romea i Julije, koji tragično svršavaju jer se vole preko političke demarkacijske crte. Veza s Bebom izravno diskreditira, a potom i psihofizički uništi mladoga ratnog pobjednika“ (Pavičić, 2004: 50).

U konačnici filma, Tomislav se, psihički rastrojen, upuca pištoljem u crvenom bordelu noćnoga kluba u kojem je plesala Beba dok Ivo Robić pjeva *Samo jednom se ljubi* (1956). Njegova skladba se proteže kroz cijeli film te doprinosi samom ugođaju filma i uvjerljivosti njegove priče. Rekla bih kako Robićev hit u ovom filmu ujedno simbolizira strasnu ljubav glavnih likova te promjene na političkoj sceni koje su Tomislava izbacile iz novog društva. Primjerice, primijetila sam kako glazba postaje prisutnija tijekom scena kada Tomislav vodi prisilno Bebu na vjenčanje ili u sceni prilikom njegova boravljenja u zatvoru gdje joj iskazuje požudu. Odnosno, u trenucima kada je njegova posesivnost prema Bebi na najvišoj razini i kada osjeća da je ne može posjedovati u potpunosti – ne može joj oduzeti strast prema crkvi i romantičnom vjenčanju kao što zna da ima malo vremena kojeg može provesti s njome. Tomislav je usamljeni partizanski heroj i demilitarizirani patrijarh koji u konačnici gubi vlast nad zemljom i nad ženom, a samim time i svoju muškost.

Referirala bih se na Mikea Donaldsona (1993) koji govori o hegemoniskoj muškosti shodno kojoj se postavlja pitanje kako pojedine grupe muškaraca usvajaju pozicije moći i kako legitimiraju i reproduciraju društvene odnose koji generiraju njihovu dominaciju. Pritom, ključna razlika hegemonijske od ostalih muškosti nije kontrola žene već kontrola muškaraca i reprezentacija toga kao univerzalni društveni napredak (Donaldson, 1993). Odnosno, radi se o kontroli nad muškarcima s obzirom da većinom muškarci utjelovljuju strukture moći u društvu u skladu s čime je ženino tijelo samo objekt u njihovom vlasništvu te ono funkcionira kao teritorij, kao bojno polje čijim osvajanjem i porazom konkurencije muškarci dokazuju svoju moć.

Nadovezala bih se i na ratnu melodramu Branka Bauera *Ne okreći se sine* (1957) gdje je također negativno prikazan ženski lik suočen s moralnim dvojbama: „Za slojevitost filma tipična je pojava junakinja Vera (Lila Andres) koja se isprva doima potpunom negativkom – kadrirana sa sjenkom preko očiju govori njemački u telefonsku slušalicu. Priležnica je

okupatora, švercerica i sebična osoba koja će iz stradale kuće svojega zatvorenog mladića Novaka uzeti radioaparata, a neće skrbiti o svom sinu Zoranu (Zlatko Lukman)“ (Gilić, 2010: 52). Naposljetku, koristi se svojom seksualnošću kako bi uspješno ostvarila cilj te se upušta u vezu s okupatorskim časnikom. Kao što je već spomenuto, to je prvi put da se u partizanskom filmu pojavljuje ženska figura koja je primjer erotičnosti ženskoga tijela, međutim, prikazana kroz negativne konotacije.

Zanimljiva je i Grličeva ekranizacija romana Dubravke Ugrešić *Štefica Cvek u raljama života* (1984) pod nazivom filma *U raljama života* (1984) gdje je također stereotipno prikazana sudbina ženskog lika Štefice Cvek čiji se život vrti oko potrage za “pravim“ muškarcem. Ona je pasivna i smatra kako će pronaći sreću jedino ukoliko pronađe prikladnog partnera. To je filmski tekst namijenjen ženskoj publici, međutim, prikazan kroz stereotipno zamišljenu ulogu ženskih likova: „Grdešić (2013) upozorava na stereotipne predodžbe naše kulture o tome kakvi su tekstovi namijenjeni muškarcima, a kakvi ženama. (...) Ukratko, ako je posrijedi tekst s naglaskom na osobnom i privatnom, domu i obitelji, međuljudskim odnosima i ljubavnim vezama, bit će u pravilu namijenjen ženama, no također će se podrazumijevati većinska ženska recepcija. Ako je pak u pitanju tekst fokusiran na javnu sferu i politiku, akciju i sport, pretpostavlja se da će ga konzumirati muška publika“ (Franjković, 2013: 15).

Naposljetku, u posljednjem poglavlju analize filma, proučavat će se film novijeg doba u Hrvatskoj čime će se pokušati dokučiti jesmo li se odmaknuli od patrijarhalne strukture koja je dotad dominirala filmskim medijem.

2.2.3. Što je muškarac bez brkova?

Nakon postupnog oporavka hrvatske kinematografije i tranzicije, započinje tzv. razdoblje hibridnog postmodernizma, a recentni hrvatski filmovi²⁰ karakteriziraju prijelaz u novi kapitalistički sustav, odnosno novu fazu filmske kulture u hrvatskoj povijesti, koju obilježava složen spoj različitih iskustava – postkomunizam, poslijeratne traume te, u konačnici, tranzicija (Vojković, 2008). Dakle, radi se o novijoj fazi filmske hrvatske povijesti. U tom kontekstu, redatelj Hrvoje Hribar režira film *Što je muškarac bez brkova?* (2005) prema romanu Ante Tomića. U navedenom filmu, Hribar stvara seosku atmosferu

²⁰ Primjerice, *Oprosti za kung fu* (2004) i *Armin* (2007), Ognjena Sviličića, *Što je muškarac bez brkova?* Hrvoja Hribara (2005), *Svjedoci* (2003) Vinka Brešana, *Sve džaba* (2006) Antonija Nuića ili *Put Lubenica* (2006) Branka Schmidta

nerazvijenog mjesta Smiljeva u Dalmatinskoj Zagori gdje pronalazimo mnoštvo likova različitih karaktera. Pritom, kroz ismijavanje njihovih čudnih navika i kritičkog prikaza tradicionalnih vrijednosti poput crkve, ustaštva i domoljublja, autor na duhovit način prikazuje zadrtnost razmišljanja i zastarjelost narodnih običaja koju su pomalo izgubili svoju glavnu svrhu. Ovo je priča o ljubomorama, ljubavima, porocima, tračevima, glupostima i primitivizmu, odnosno o svemu što može činiti sastavni dio svakodnevnice jednog malo mjesta.

Također, na stanovit su način prikazani muški i ženski likovi pri čemu valja imati na umu kako se slika muškosti i ženskosti, u ovome slučaju, konstruira shodno tradicionalnoj sredini u kojoj se protagonisti nalaze: „Selo Smiljevo u Dalmatinskoj zagori, gdje nakon jednog grupnog portreta u gostionici i dućanu kao mitskim mjestima naših *malih mista* (Pogačnik, 2006), nailazimo na brojne muške i ženske likove koji svojim ponašanjem i svjetonazorom potvrđuju još uvijek prisutan primitivizam te zajednice, ali ga također dekonstruiraju atipičnim stilom života u jednoj ruralnoj, još uvijek mahom patrijarhalnoj zajednici“ (Smiljanić, 2010: 6). Stoga, stereotipi vezani za muške i ženske likove – nisu izostavljeni. Mlada udovica kojoj je muž ostavio bogatstvo nakon smrti prilikom čega dolazi do neodobravanja sredine, zatim stari patrijarhalni Marinko sa svojom plahom kćeri Julijom te “netipični mužjak“ – haiku pjesnik Stanislav, samo su neki od likova koji ovaj film čine zanimljivim i pogodnim za iščitavanje rodne tematike.

Film bismo mogli podijeliti u dvije paralelne radnje; jedna prati priču o mladoj udovici Tatjani (Zrinka Cvitešić) koja se zaljubljuje u novog seoskog svećenika don Stipana (Leon Lučev) dok se druga vrti oko Marinka (Ivo Gregurević), povratnika iz Njemačke čija se kći Julija (Jelena Lopatić) zaljubljuje u mladog haiku pjesnika (Bojan Navojec) kojega se mnogo i ne cijeni u selu s obzirom da se ondje ne uklapa u tradicionalni okvir “pravog muškarca“. Oba ljubavna odnosa nailaze na neodobravanje – prvi se ne uklapa u kršćansku sliku, a drugi u mentalni sklop zadrtnog oca Marinka koji smatra kako je on, kao glava kuće, ujedno i taj koji odlučuje o kćerinoj sudbini u svoje ime. Potom, don Stipan, koji pokušava ostati vjeran crkvi te ne pokleknuti pred Bogom, u potpunosti se predaje svom najvećem poroku - alkoholu - nakon što mu Tatjana priznaje svoju ljubav.

Nadalje, žena je prikazana kao ona koja unosi razdor u božji svijet dok se muškarac, kako bi održao svoju čast i poštenje pred Bogom pokušava oduprijeti čežnji i time još više tone u svijet poroka. Don Stipanu je zapravo oduzeta najveća moć dokazivanja svoje muškosti – nemogućnost uspostavljanja seksualnog odnosa sa ženom, što je determinirano katoličkim normama i tradicionalnim obrascima sredine, te se nakon Tatjaninog priznanja gotovo ubije

nakon pada s balkona. Dakle, žena je prikazana na način da tjera muškarca u propast. Također, Tatjanin je lik koncipiran otpočetak negativno. Naime, nasljeđuje muževo bogatstvo nakon njegove smrti zbog čega nailazi na osudu okoline s obzirom da novac nije sama zaradila. U početku, odjevena je u crninu i "oduzeta" joj je moć govora s obzirom na tragičnost situacije te se povlači u vlastiti svijet depresije. Njezina sestra Ljubica (Marija Škaričić), pokušava je izvući iz crnila svim silama, međutim, bezuspješno. Tatjana se ubrzo zaljubljuje u don Stipana i primjećujemo njezinu psihofizičku transformaciju; ponovno govori, našminkana je te odjevena u žarke boje. Drugačije rečeno, uz nadu da će ponovno pronaći bračnog partnera, vraća se i njezina snaga. Bez muškarca, ona je slaba, pasivna i odjevena u crnilo.

Stoga, „dade se zaključiti kako presedan u formiranju subjekata imaju hegemonijske prakse patrijarhalnog društvenog uređenja, čije odrednice ukazuju kako subjekti, naročito ženski, kao djelatni sudionici nekog područja nisu samostalni i slobodni entiteti, već su podložni raznim utjecajima“ (Bujan, 2011: 127). Tatjana svim silama želi pronaći muškarca i roditi mu djecu. Ta činjenica toliko postaje njezinom opsesijom da doživljava psihičke slomove te ne pronalazi sreću u drugim stvarima. Naime, objasnila bih to na način da se, u kontekstu prijelaza iz socijalizma u kapitalizam, promijenila percepcija reprodukcije majčinstva o čemu govori i Monique Wittig. Ona tvrdi kako je kategorija spola politička kategorija, odnosno ona koja se uspostavlja kao prirodni zakon gdje je žena kao plod heteroseksualnog društva "proizvođač" vrste (Wittig, 1976). U samom odgoju postoje različitosti između muškog i ženskog djeteta na način da je žena primarno unutar sfere reprodukcije društva.

Tatjana „ostaje bez muškarca što se u širem smislu može uzeti i kao znak za ispražnjeno mjesto muškog autoriteta na izvandijegetskej razini“ (Vojković, 2008). U središnjem dijelu filma, pojavljuje se Stipanov brat, kao "spas", odnosno zamjena za Tatjaninu nesuđenu ljubav - don Stipana. Naime, lika generala hrvatske vojske, Stipanovog brata, susrećemo nakon što se Tatjani pokvari auto u trenutku kada je ona u potpunosti emocionalno shrvana budući da ju je don Stipan odbio i prihvatio se radije božje službe i utapanja tuge u alkoholu. U toj sceni, konačno se pojavljuje "pravi muškarac" - onaj s brkovima: „Gospođice, nemojte se ništa brinuti, sad ste u rukama hrvatske vojske“. K tome, „Veza između simboličkog problema koji upućuje na svijet bez muškog autoriteta i faktičkog problema s kojim je suočena mlada udovica koja "traži muškarca" postaje gotovo transparentna kad uzmemo u obzir dva egzemplarna kandidata za rješavanje glavnog problema – generala hrvatske vojske i katoličkog svećenika. Jednojačani blizanci, ali oprečnih

iako komplementarnih naravi i kvaliteta, braća utjelovljuju dva lica iste medalje“ (Vojković, 2008: 184).

Pritom, napomenula bih i kako su tijekom cijelog filma izrazito isticani nacionalizam i domoljublje kao temeljne odrednice Hrvatske. Drugim riječima, seoska sredina i usvojeni tradicionalni obrasci u njoj pravi su prikaz onoga što je tipično za naše ljude, a to su “Bog, domovina i Hrvati“ pri čemu, smatram, možemo uvidjeti poveznicu između primitivnog shvaćanja muško- ženskih odnosa te veličanja nacionalizma i ustaštva. Stoga, „Kako je ipak riječ o romantičnoj komediji i ostvarenju ostvarenju iskrene, duboke, i postojane ljubavi, mizogini general ne može zadovoljiti te zahtjeve. On je prototip tradicionalnoga mačističkog Balkanca (s brkovima), muževan i potentan, i ako treba, on će obraniti zemlju od neprijatelja, no zaljubljeni svećenik Stipan ipak je pravi i jedini mogući junak romantične priče“ (Vojković, 2008: 145).

Nadalje, prilikom scene u kojoj Tatjana i Stipanov brat “završe“ zajedno u krevetu, ona postavlja pitanje generalu hoće li je ženiti dok je on sasvim nezainteresiran za ikakvo ostvarenje dublje emocionalne veze sa Tatjanom (i općenito). Dakle, ni pop ni general ne mogu uprizoriti lik njezinog pravog muškarca; ni prepotentni i mizogini general koji žene tretira kao “meso“ niti svećenik koji ne može iskoristiti potencijal svoje “muškosti“, odnosno stupiti u seksualnu, ali i ljubavnu vezu sa ženom. U završnici filma, Stipan se vraća sa misionarskog putovanja iz Afrike i on zaista postaje junak priče: puštene brade i brkova vraća se Tatjani. Zaključila bih kako je njegova muževnost time je vraćena jer “što je muškarac bez žene“ što je analogno tome “što je muškarac bez brkova“. No može se reći i kako „Mogućnost re - definiranja muškog autoriteta, odnosno Stipanovo deleuzovsko pretvaranje u “muškarca bez brkova“, subjekta koji će popuniti ispražnjeno mjesto muškog autoriteta u svijetu fikcije, naslućuje se već kroz znakove de/re konstrukcije njegova nacionalnog, vjerskog pa čak i rasnog autoriteta. Nakon što se vratio s misionarskog putovanja obraćaju mu se s “Afrikanče“, a zbog brade koju je pustio pitaju ga da nije prešao u pravoslavne.“ (Vojković, 2008: 184).

Nadodala bih kako Tatjana personificira objekt fokalizacije, odnosno ona je pozicionirana kao objekt gledanja nasuprot ostalih (većinom muških) likova. Premda je s jedne strane, prikazana kao mlada i neovisna žena koja prkosi tradicionalnim obrascima smiljevačke sredine (vozi motor i *BMW*), njezina je pojava (kao što sam već objasnila) u početku u skladu sa prikazom žene patnice, a kasnije poželjne ljepotice u potrazi za mužem. Nakon što prestaje tugovati za svojim mužem i postaje slobodna žena, biva predmetom muških pogleda - ona je objektivirana unutar filmske vizure. K tome, na sebe privlači ljubomorne poglede smiljevačkih žena pri čemu možemo zaključiti kako autor prikazuje kako

nisu samo muškarci odgovorni za patrijarhalni poredak već ga i žene održavaju svojim ponašanjem i usvojenim tradicionalnim obrascima. Također, lik crvenokose ministrice, koja se pojavljuje tijekom sredine filma, utjelovljuje ženu preljubnicu koja dovodi generala u napast svojim napadnim nabacivanjem te vara svoga muža političara.

Kao što je već napomenuto, ženski su likovi elaborirani kao erotski objekti za muške gledatelje dok su muški likovi prikazani kao predstavnici simboličkog reda i zakona. Pritom „Voajeristička uporaba tijela i fetišizirane seksualnosti u procesu prodaje (Nixon, u Hall, 1997:293) ženama je odavno poznata. No, nije zaobišla ni muškarce koji su se u novoj kodifikaciji i seksualnoj objektivizaciji i sami našli, čime su oba roda smještena u kategoriju nužnih proizvoda nužnih potrošačkom tržištu usmjerenom na ljepotu, izgled i glamur“ (Kosanović, 2008: 94). Prema Vojković, muško tijelo postalo je narativni agens u brojnim filmovima te usporedimo li prikazivanje muškosti i ženskosti, uočiti ćemo znatne razlike – na razini muškoga tijela mjerila se uspješnost junaka (2008). Radi se o povijesti izgrađivanja tijela gdje filmski medij stalno potvrđuje da je tijelo stvarnost koja se kontinuirano proizvodi; vezano je uz specifične geste, držanje, poze i položaje, a u kršćanstvu se seksualnost stalno propitkivala, nadzirala, stoga Hribarov prikaz razgoličena tijela svećenika don Stipana pomalo izgleda kao provokacija (Vojković, 2008).²¹

No, „Stipan nije jedini lik u filmu s fluidnim autoritetom; Julija govori njemačko-hrvatski, a Stanislav, pisac haiku-poezije na hrvatskom pripovijeda svoju obiteljsku povijest preko filma o *Winnetou* u kojem su statirali mnogi mještani, a i njegova baka. U Hribarovu dijegetskom svijetu *happy end* moguć je jer „muškarac bez brkova“ kao i ovaj naš jugoistok Europe može se mijenjati i u isto vrijeme ostati ono što jest“ (Vojković, 2008: 184). Značenje poslovice koja je sadržana u naslovu filma odnosi se i na karakterizaciju Stanislava: „Poslovica *Što je muškarac bez brkova?* strukturirana je u obliku pitanja bez odgovora, no već se i samim pitanjem ironično upućuje na odgovor i zaključak da muškarac koji ne nosi brkove i nije pravi muškarac“ (Ljubić, 2003: 192).

Naime, kako se može zaključiti sukladno dosad navedenom: „Kad je o brkovima riječ, oni svakako konotiraju da brkovi jamče muževnost pojedinih likova, ali s obzirom da se navodna muževnost pojedinih likova cinično ismjehuje (...) muškarac bez brka je kao juha bez soli. Ili, muškarac bez brkova – eufemistički rečeno – nema petlje“ (Ljubić, 2003: 192). Stanislav je čovjek mnogostrukih interesa, međutim, teško se može usredotočiti samo na jednu stvar zbog čega djeluje pomalo izgubljeno i neodlučno, „uronjen“ u svoj idealni svijet.

²¹ Tijelo za Foucaulta ima vlastitu povijest: ludilo, seksualnost, discipline, kaznu, nadzor, ljubav i prijateljstvo (Vojković, 2008).

Kako i priliči jednoj maloj sredini - prihvaćanje različitosti i razumijevanja za druge koji se ne ponašaju prema očekivanim ustaljenim društvenim obrascima - ondje nije usvojeno. Stoga, Stanislava većina seoskih mještana karakterizira kao ljenivca, nespremnog na manualni rad i, prema njihovu viđenju, besposličara koji se bavi besmislenim filozofijskim promišljanjima te pisanju haiku pjesama – u čemu zapravo nije ni dovoljno vješt ni “spretan“ što je prikazano na duhovit način. Posebice mi je bila zanimljiva scena u kojoj Marinko zahtjeva od Stanislava da izrecitira jednu haiku pjesmu pri čemu se Stanislav “izblamirao“ te je samo još više izazvao Marinkovu srdžbu i bijes – haiku “budala“ nije dovoljno dobra za njegovu kćer: „Srce me boli kada vidim kako mi dite uproštavaš, idiote!“. Također, upečatljiva je scena gdje se Julija, Marinkova kćer i Stanislav prvi put upoznaju. Tada oponaša zvuk pjevanja grdelina, a njegova “ridikulnost“ zanimljiva je i privlačna samo mladoj Juliji.

Nadalje, Julijin otac, Marinko, potencijalni je Tatjanin udovac, povratnik iz Njemačke, no on bi joj mogao biti prije otac nego muž. U sceni kada Stipan pada s balkona, a Tatjana panično viče u pomoć, Marinko je povrijeđenog ega – “pomažući“ Stipanu – naziva kurvetinom budući da ga je Tatjana tijekom spoja ostavila i otišla k Stipanu. Marinko je primjer pravog *pater familiasa* kojem suosjećajnost i ljubaznost prema kćeri te općenito prema ženama, nisu jače strane, dok se žustro druži tradicije – jedna od najbitnijih stvari jest udati kćerku za “pravog muškarca“: „Marinko i Julija koji tipičnim odnosom oca patrijarha, gospodara i poslušne i podložne kćeri potvrđuju jedan od temeljnih patrijarhalnih odnosa u užem smislu“ (Smiljanić, 2010: 6). Premda se Marinko protivi njihovoj vezi, u konačnici prihvaća razvoj situacije kada Julija rodi Stanislavovo dijete i ponosan je na svoje unuče. Nasuprot stereotiziranog prikaza Marinkove muške dominacije, u početku filma nailazimo likove poput pomalo feminiziranog trgovca Josipa koji vjerno prati svoju omiljenu sapunicu *Ruže za moju dragu*.

Naposljetku, rekla bih kako redatelj, s obzirom da su stvari krenule u neočekivanom smjeru za Marinka, odnosno suprotno njegovom tradicionalnom sustavu vrijednosti, zapravo upućuje na promjene koje se događaju u suvremenom društvu te kako patrijarhalni obrazac polako nestaje čak i u ruralnim sredinama poput Smiljeva. Dakle, Hribar kritizira i dekonstruira ustaljeni vrijednosni sustav, ali ujedno i pokušava zabaviti gledatelje humorom koji je prikazan na ironičan način. K tome, ismijava se i dekonstruira tradicionalno poimanje muškosti, a s obzirom na činjenicu da žene u konačnici biraju “muškarce bez brkova“ smatram kako upućuje na činjenicu da su moderna vremena ipak doprinijela “rušenju“ muške dominacije i uobičajena prikaza muškosti.

Kao i Hribar, redatelj Ognjen Sviličić se u filmu *Oprosti za kung fu* (2004) također bavi kritičkim prikazom patrijarhata, no primijetila sam kako je kod Hribara više izražena tendencija da zabavi gledatelje dok je, smatram, u spomenutom Sviličićevom filmu funkcija da – u poigravanju najgrubljim stereotipima - osvijesti gledateljevo viđenje tradicionalnih rodni odnosa kroz koje uglavnom žene bivaju subordinirane. U svakom slučaju, oba filma - prkošenjem očevom autoritetu, potvrđuju kako očeva figura više nema presudnu ulogu u upravljanju sudbinom tuđim životima, premda ona i dalje ima veliku važnost. Također, potvrđuje se i činjenica da je spolnost uvelike određena sociokulturnim činjenicama, odnosno načinom na koji je uvjetuje društvena okolina i kultura u njoj: „Bitno pitanje koje se ovdje nameće, a na kojem se gradi suvremena feministička kritika društvenih znanosti, jest da li je ljudska spolnost nešto sasvim „prirodno“ i samorazumljivo ili je posrijedi kompliciraniji sustav, koji osim biološke ima i značajne sociokulturne dimenzije zbog kojih i sam spol postaje povijesno promjenjiv, a ne univerzalno nepromjenjiv i zadan“ (Milić, 2007: 135). Dolazi do izražaja jasna spoznaja da ljudska spolnost, kako ističe Milić, „ne postoji i ne djeluje nikada u „čistom“ biološkom vidu jer je čovjek prije svega društveno i kulturno biće. Stoga je kod ljudskih bića „spolnost sociokulturno definirana i prakticirana“ (Milić, 2007: 136).

2.2.4. *Zaključni rezultati*

U konačnici, vrijeme je da se osvrnem na ključne odrednice svoje analize. Naime, postavlja se pitanje odražavaju li ti filmovi zaista položaj muško – ženskih odnosa kakav jest unutar suvremenog hrvatskog društva. Općenito, pitanje ravnopravnosti žena u 21. stoljeću još je uvijek aktualno, a njihov položaj u suvremenim društvima razvijenog svijeta karakterizira majčinska uloga s jedne strane, a s druge osiguravanje egzistencijalnih sredstava koja su potrebna njoj i njezinoj porodici. Nažalost, i danas je spolna/rodna određenost presudna za podjelu određenih društvenih uloga. Rod je postao kriterij neoliberalne ekonomije koji “zatvara“ upliv žena u svijet javnosti i mogućnosti dosezanja određenih pozicija: „Dihotomija privatno/javno smješta žensko biće unutar privatne sfere, okvira reprodukcije majčinstva te ispunjavanja muževih potreba i zahtjeva dok „Muškarci participiraju u obje sfere života, djeluju javno i privatno, ostvaruju cjelinu svoga bića i pišu ljudsku povijest kao mušku povijest, povijest koja uzima partikularnost kao opće i zanemaruje polovinu čovječanstva – žene, koje nemaju ontologijske potpunosti“ (Škrlec, 2010: 266). Usprkos

feminističkim pothvatima za vrijeme socijalizma i pozitivnim promjenama koje su ostvarene na tom polju, socioekonomske jednakosti nisu u potpunosti ostvarene te se logika kapitalističkog društva i dalje temelji na diskriminaciji te segregaciji žena. Prema tome, strah od emancipirane i nezavisne žene rezultira i dalje u tradicijskim uporištima, konzervativnim i patrijarhalnim stajalištima koji se očituju i kroz popularnu kulturu.

Prilikom analize odabranih filmova, mogli smo primijetiti kako su u sva tri filma ženski likovi prikazani kao nositeljice tradicionalnih vrijednosti dok su muški likovi predstavljeni kao nosioci simboličkog reda i zakona. Odnosno, postoje određene konstruirane razlike između muškog i ženskog roda, a patrijarhalni obrazac se i dalje perpetuira kroz filmski diskurs. U Hanžekovićevom filmu stereotipno je zamišljena uloga žene patnice gdje je ona uglavnom pasivni promatrač i žrtva okolnosti patrijarhalne okoline u kojoj nisu pošteđeni ni sinovi i gdje je očevima pridani najviši autoritet. Također, motive potpune hromosti i krhkosti ženskoga lika pronalazimo i u drugim filmovima klasičnih 1950-ih i 60-ih, kao što su već spomenuti Babajina *Breza* te Golikov *Djevojka i hrast*. U 70-ima dolazi do jačanja *Crnog vala* čiji je cilj bio smanjenje rastuće proizvodnje partizanskih filmova te iskorijenjenje ideoloških silnica koje su tada neprestano karakterizirale filmsku industriju.

Grlićevo zlatno doba karakterizira filmske 80-e gdje je, kao i u Hanžekovićevom filmu, stereotipno prikazan ženski glavni lik. Tomislav je usamljeni partizanski heroj i demilitarizirani patrijarh koji u konačnici gubi vlast nad zemljom i nad ženom, a samim time i svoju muškost. Odnosno, radi se o kontroli nad muškarcima s obzirom da većinom muškarci utjelovljuju strukture moći u društvu u skladu s čime je ženino tijelo samo objekt u njihovom vlasništvu te ono funkcionira kao teritorij, kao bojno polje čijim osvajanjem i porazom konkurencije muškarci dokazuju svoju moć. Također, žena je prikazana na način da unosi nemir u muškarčev simbolički univerzum, ona “koči” njegov društveni napredak kroz svoju erotsku određenost. Stoga, ženski subjekti nisu samostalni i slobodni entiteti već njima upravljaju hegemonijske prakse patrijarhalnog uređenja društvenog sistema. U *Što je muškarac bez brkova?* dekonstruira se tradicionalno poimanje muškosti, a smatram kako autor time upućuje na činjenicu da je u modernim vremenima ipak došlo do promjena u shvaćanju muško – ženskih odnosa, u korist drugom naznačenom članu. Premda domaći filmovi i dalje obiluju stereotipima ženskih likova, nekolicina redatelja, među kojima su Hribar i spomenuti Sviličić, zapravo implicitno upućuju na kritiku patrijarhata koji i dalje karakterizira suvremeno društvo na našim prostorima. Spolnost je sociokulturno definirana i dokle ne dođe do mijenjanja tradicionalnih obrazaca okoline, neće se pretjerano dogoditi razlike niti na polju muško – ženskih odnosa.

3. Zaključak

U ovom sam radu analizirala način na koji je konstruirana ženskost, a ujedno i muškost unutar reprezentacije filmskog medija u razdoblju bivše socijalističke Jugoslavije te suvremene Hrvatske pri čemu sam se osvrnula i na način na koji se koji se promijenila ideologija u vezi s rodnim pitanjima unutar komunističkog i kapitalističkog sistema. Pritom, analizom odabranih filmova kroz povijesna razdoblja filmske kinematografije u vrijeme socijalizma i danas, možemo očitati kako se ideološke silnice, kao i politički i ostali društveni procesi reflektiraju na snimanje filmova. Dakle, često se zanemarivala negativna “slika“ kakva je bila u stvarnosti te su se uvelike propagirali stavovi vladajuće ideologije kroz filmsku industriju. Nasuprot tome, filmovi crnoga vala upućeni su kao kritika dominantnog socrealizma u borbi za slobodu izražavanja i umjetničkog stvaranja. Partizanski žanr dominirao je sve do tranzicije, a razdoblje nakon toga i dalje je prožeto ratnom tematikom te bi se moglo zaključiti kako je mnogo redatelja ostalo “zaglavljeno“ u prošlim ratnim vremenima.

Što se tiče prikaza ženskih i muških likova na filmskom ekranu, njihova je uloga i dalje stereotipno zamišljena gdje su prve najčešće nositeljice tradicionalnih vrijednosti; pasivne i objektivirane. Postavlja se pitanje je li oni prikazuju stanje kakvo je u svakodnevnici. Smatram kako je to kružni proces, međutim, ideologijom kinematografskog aparata učvršćuju se stereotipi koji karakteriziraju rodne odnose i to na negativan način. Također, medijska reprezentacija društvene stvarnosti često sudjeluje u propagiranju ideoloških sadržaja, dok gledatelji mogu prihvatiti ili odbiti takve sadržaje. Hegemonija ima više oblika i sudionika, a mi konstruiramo značenja ovisno o odnosima moći koje nas okružuju.

Nadalje, unutar matrice heteroseksualnog društva žena je uglavnom viđena kao proizvođač vrste. Jedan je spol biološki, a drugi društveno konstruiran. Shodno tome, ženski je rod izrazito marginalizirana skupina u popularnoj kulturi i konkretnije - na filmskom ekranu. Dakle, na temelju triju analiziranih filmova, mogu se primijetiti poveznice koje karakteriziraju i kinematografiju spomenutih razdoblja. Kritički se osvrćući na odabrane filmove te na povijesno – društveni kontekst u kojima su nastali, možemo uočiti kako su muškost i ženskost prikazani unutar određene kulturne matrice pri čemu se ističe patrijarhalnost okoline u kojima su odrasli glavni protagonisti filmova te objektiviranost proizašla iz potreba potrošačkog društva. Ipak, ne možemo zanemariti pozitivne promjene koje su uslijedile nakon razdoblja socijalizma premda naš mentalitet, kao i tradicionalne

vrijednosti u njemu, i dalje ne ostavljaju mnogo prostora za potpunu slobodu rodnog identiteta što će se, smatram, vjerojatno i dalje odražavati na filmskom platnu.

Literatura:

- Beauvoir, Simone. (2016). *Drugi spol*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Benhabib, S. (2006). „O Hegelu, ženama i ironiji“. *Žene i filozofija* (ur. N. Čačinović). Zagreb: Centar za ženske studije, str. 115-133.
- Bujan, Ivan. (2011). „Razotkrivanje patrijarhalne hegemonije u hrvatskoj ruralnoj noveli“. *FIUMINENSIA*. No 1, str. 117-130.
- Butler, J. (2003). *Nevolje s rodom*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Connell, R.W. (2000). *The Men and the Boys*. Cambridge: Polity Press.
- Donaldson, Mike. (1993). „What Is Hegemonic Masculinity?“ *Theory and Society, Special Issue Masculinities*. 22(5), 643-657. Copyright, Springer.
- Dostupno na <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1149&context=artspapers> (posjećeno 04. srpnja 2016).
- Eagleton, Terry. (2005). *Ideology: an introduction*. London: Verso
- Franjković, Kristina. (2013). „Ženska popularna kultura u socijalizmu“. Zagreb: Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu.
- Dostupno na: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/4011/1/Kristina%20Franjkovi%C4%87%20-%20C5%BDENSKA%20POPULARNA%20KULTURA%20U%20SOCIJALIZMU.pdf> (posjećeno 04. srpnja 2016).
- Frykman, Jonas. (2002). „O očvršćivanju muškaraca“. *Treća: časopis Centra za ženske studije*. 4, št. 1, str. 65–83.
- Galić, Branka. (2011). „Žene i rad u suvremenom društvu – značaj “orodnjenog” rada“. *Sociologija i prostor*. Vol.49 No.1: 25-48.
- Gilić, Nikica. (2010). *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam International
- Hall, Stuart (2006) Kodiranje/Dekodiranje, u D. Duda (ur.) *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput
- Hodžić, A., Bijelić, N. i Cesar, S. (2003). *Spol i rod pod povećalom: priručnik o identitetima, seksualnosti i procesu socijalizacije*. Zagreb: CESI.
- Hromadžić, Hajrudin, Popović Helena. (2010). „Aktivne medijske publike: razvoj koncepta i suvremeni trendovi njegovih manifestacija“. *Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije*. Vol. 16 No.1: str. 97-111.
- Janjetović, Zoran. (2011). *Od Internacionale do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji 1945-1991*. Beograd: Institut za novu istoriju Srbije.

Kišić, Željka. (2014). „Interpretacija i metodički pristup tragičnim i komičnim elementima u zbirci pripovijetki „Mi smo za pravicu“ Slavka Kolara“. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Dostupno na: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/5824/1/Dipl%20Kisic%2009%2014.pdf> (posjećeno 05. kolovoza 2016).

Kosanović, Silvana. (2008). „Suvremene muško-ženske konstrukcije u američkim televizijskim serijama Seks i grad, Kućanice i Vatrene dečki“. *Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije*. Vol.14, No.2., str. 82-102.

Ljubić, Lucija. (2003). „Što je muškarac bez brkova: proza i drama“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. Br. 7, 13/14. Str. 192-195.

Meyrowitz, Joshua. (2008). „Power, Pleasure, Patterns: Intersecting Narratives of Media Influence“. *Journal of Communication*. 58 (4):641-664.

Mijatović, Aleksandar. (2004). „Reklamni diskurz, spolna razlika i rodna stvarnost“. *FLUMINENSIA*. br. 1-2, str. 109-135.

Milić, A. (2007). Sociologija porodice. Kritika i izazovi. Beograd: Čigoja štampa.

Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

Pavičić, Jurica. (2011). *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Pavičić, Jurica. (2004). „Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom.“ *Hrvatski filmski ljetopis*. 40: 45-56.

Dostupno na:

https://www.hrstud.unizg.hr/_download/repository/Pavicic%3A_Samo_jednom_se_ljubi_Rajka_Grlica.pdf (posjećeno 04. kolovoza 2016).

Pogačar, Martin. (2013). „Jugoslavenska prošlost u filmu i glazbi: jugoslavenska međufilmska referencijalnost“. *Jat: časopis studenata kroatistike*. Vol.1, No.1, str. 58-78.

Sanja Stanić, Katarina Mravak. 2012. „Domovinski rat-ratna iskustva žena“. *POLEMOS: časopis za interdisciplinarna istraživanja rata i mira*. Vol. XV No. 29: 11-32.

Senjković, Reana. (2008). „Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture“. Zagreb: Biblioteka Etnografija.

Smiljanić, Siniša. (2010). „Patrijarhalnost u hrvatskom romanu u zadnjih dvadeset godina“. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci .

Dostupno na:

http://www.academia.edu/3160281/Patrijarhalnost_u_hrvatskom_romanu_u_zadnjih_dvadeset_godina (posjećeno 05. kolovoza 2016).

Stam, Robert. (2000). *Film Theory: An introduction*. Malden: Blackwell.

Škrlec, Marija. (2010). „Dihotomija privatno/javno u ženskom ključu“. *Čemu*. Vol. IX No. 18/19: 264-291.

Thewelwit, Klaus. (1983). *Muške fantazije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Vojković, Saša. (2008). *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Adorno, Theodor W. i Max Horkheimer. 1972. *Dialectic of Enlightenment*. Sarajevo: Svijetlost.

Wittig, Monique. (1982). „The Category of Sex“. *Feminist Issues*. Volume 2, No 2, pp 63-68.

Zaharijević, Adriana. (2008). „Kratka historija spolova: šta je feminizam?“. U *Neko je rekao feminizam* (ur. A. Zaharijević). Zagreb: Centar za ženske studije, str. 384-415.

Dostupno na: <https://pescanik.net/wp-content/PDF/10adriana.pdf> (posjećeno 05. kolovoza 2016).

Web stranice:

<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl40-web.pdf> (posjećeno 04. srpnja 2016).

<https://radnickafronta.hr/rf-novine/intervju/66-intervju-s-ankicom-cakardic> (posjećeno 04. srpnja 2016).

<http://soc.ba/bh-dani-orijentalna-fatalna-zena-jugoslavenskog-filmskog-imaginarija/> (posjećeno 01. kolovoza 2016).