

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

DRUGI VAL FEMINIZMA I NJEGOV UTJECAJ NA FILMSKU UMJETNOST-
PREZENTACIJA I ANALIZA ŽENSKIH LIKOVA U HRVATSKOJ FILMSKOJ
UMJETNOSTI

Diplomski rad

Studentica: Iva Podnar

Mentorica: dr.sc. Branka Galić

Zagreb, lipanj 2018.

Sadržaj

1. Uvod.....	2
2. Drugi val feminizma i neke od njegovih najznačajnijih predstavnica.....	4
3. Feministička filmska teorija.....	20
4. Drugi val feminizma i filmska teorija u Hrvatskoj.....	27
5. Analiza prezentacije ženskih filmskih likova u odabranim filmovima.....	29
5.1. Analiza filmskih naslova između 1970. i 1980. godine.....	30
5.2. Analiza filmskih naslova između 1980. i 1990. godine.....	36
5.3. Analiza filmskih naslova između 1990. i 2000. godine.....	42
5.4. Analiza filmskih naslova između 2000. i 2010. godine.....	47
6. Zaključak.....	53
7. Literatura.....	55
8. Sažetak.....	58
9. Summary.....	59

1. Uvod

Feminizam kao pokret koji je za cilj imao poboljšanje društvenog položaja žena i izjednačavanje njihovih prava s pravima muškaraca nastao je u zapadnim zemljama tijekom 19. st. Premda su sufražetkinje političku ravnopravnost žena izborile tijekom Prvog vala feminizma, 1960-tih godina pojavio se Drugi val feminizma s ciljem brisanja dubljih rodni neravnopravnosti koje su svoj korijen imale u tada patrijarhalnom društvenom uređenju. Tadašnje aktivistice bore se za rodnu ravnopravnost, problematizaciju muškog nasilja nad ženama, promjenu zakonodavstva u korist žena, pokreću ženske i feminističke časopise i teme kroz koje educiraju žene o njihovom neravnopravnom položaju u društvu. Svoj vrhunac Drugi val feminizma doživio je 1970-tih godina kada se u njegov rad uključila i popularna kultura s jednim od svojih najvažnijih grana- filmskom umjetnošću. Sposobnost filma kao masovnog medija da unutar svog sadržaja na lak način širokoj publici prenosi razne skrivene poruke, konstrukte ili pak ideologije, potaknula je feminističke teoretičarke na propitivanje uloge filmske industrije u održavanju dominacije patrijarhata i uvriježenih društvenih vrijednosti i normi koje konstruiraju rodne uloge, rodne stereotipe te odnose u društvu. U skladu s tim razvila se feministička filmska teorija u čijem se fokusu našla analiza klasičnog holivudskog filma te načina na koji su rodne razlike usađene u klasični filmski narativ i sliku unutar njega. Sociološkom analizom filmskih uradaka feministička filmska teorija i njezine predstavnice ukazale su na važnost filmske umjetnosti pri analizi rodni istraživanja, gdje se film pokazao kao mehanizam putem kojega se prezentira i reproducira hegemoni prikaz žena i feminiteta te je važan instrument u održavanju postojećih sustava društvenih vrijednosti. S druge pak strane kroz feminističku interpretaciju isti taj film dobiva veliku sociološku vrijednost te postaje snažan medij za ostvarivanje društvenih promjena, kroz proklamiranje ženskih pitanja u borbi za veću rodnu ravnopravnost.

U skladu s tim cilj ovoga rada je prikazati koliko su osnovne teorijske koncepcije i pitanja koja su otvorile predstavnice Drugog vala feminizma aktualna i danas i kako se odražavaju u hrvatskoj filmskoj umjetnosti u vidu razotkrivanja patrijarhalnog utjecaja na filmsku formu te

formiranja ženskih filmskih uloga, ali i ženskih tema koje utječu na gledalačku percepciju filma.

Rad se sastoji od dva dijela teorijskog i istraživačkog, koji su pak unutar sebe podijeljeni na manje segmente. Prvi dio rada je teorijski, on je podijeljen na dio koji se bavi analizom ključnih teorijskih koncepcija nekih od najznačajnijih predstavnica Drugog vala feminizma kao što su; S. de Beauvoir, B. Friedan, K. Millet, S. Brownmiller, A. Dworkin, C. i MacKinnon, te dio koji se odnosi na ključne koncepte nekih od feminističkih filmskih kritičarki; Mulvey, Silverman, de Lauretis i Creed. Svrha takvog pristupa je sistematičan prikaz središnjih ideja i teorija nekih od predstavnica Drugog vala feminizma te povezivanje tih ključnih koncepata s feminističkom filmskom teorijom, a sve s ciljem prikazivanja koliko je sam feminizam utjecao na razvoj i formiranje feminističke filmske teorije. Jer upravo su pitanja pokrenuta u Drugom valu feminizma potaknula stvaranje feminističke filmske teorije, koja je pak zaslužna za kreiranje temeljnih koncepata za valoriziranje tretmana ženskih likova u svim filmskim žanrovima. Zahvaljujući tome feministička filmska kritika pruža nam uvid u kulturni i društveni tretman žena koji se stvara u određenom vremenskom i društvenom kontekstu zahvaljujući moći koju posjeduje filmska umjetnost. Drugi dio rada je istraživački, unutar njega rađena je analiza prezentacije i tretmana ženskih likova kroz neke od temeljnih teorijskih pojmova feminističke i filmske teorije u odabranim hrvatskim filmskim naslovima. Na izbor filmskih naslova utjecala je prije svega ocjena struke, pa su tako kao glavne odrednice uzeta priznanja Pulskog filmskog festivala, ali i recenzije hrvatskih autora koji su se bavili analizom hrvatskog filma općenito, Ive Škrabala i Nikice Gilića. Kao vremenski okvir unutar kojega je analiziran filmski materijal uzeto je razdoblje između 1970. i 2010. godine, unutar kojega je po desetljećima na temelju elemenata analize prezentacije ženskih filmskih likova analiziran ukupno 21 filmski naslov. Početna godina pri odabiru filmskog materijala uzeta je 1970. godina s obzirom na to da je upravo ona početak desetljeća koje je ključno za ulazak feminističke filmske teorije u filmsku umjetnost.

S obzirom na navedeni vremenski okvir analize filmskog sadržaja i činjenice da je tada Hrvatska bila u sastavu bivše države, Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, koja je provodila socijalističku politiku te u skladu s tim bila zatvorena prema modernom zapadnom i kapitalističkom društvu iz kojega su se širile feminističke ideje, postavilo se pitanje koliko je ista mogla utjecati na filmsku formu u tadašnjoj Socijalističkoj Republici Hrvatskoj? Iz toga proizlazi hipoteza kako će elementi patrijarhata te s time i podređeni ženski filmski likovi biti brojniji u tom vremenskom periodu, nego li u analiziranom filmskom materijalu koji se

pojavlja nakon 1990-tih godina kada je Hrvatska postala demokratska zemlja. Kako su analizi podvrgnuti filmovi muških i ženskih redatelja, nameće se i hipoteza o razlici u stupnju patrijarhalnih elemenata i pribjegavanju ženskim temama u filmovima autora ženskog roda. Odnosno pretpostavka kako autorice i redateljice puno više pažnje posvećuju ženskim likovima, stavljajući njihove priče u prvi plan.

2. Drugi val feminizma i neke od njegovih najznačajnijih predstavnica

Drugi val feminizma javlja se u razdoblju između 1960-tih i 1980-tih godina, kao reakcija na tadašnju rodnu podjelu moći u zapadnom društvu. Pripadnice ovog vala bile su mišljenja da temeljna ljudska prava koja su Prvim valom bila omogućena i ženama, nisu dovela do promjene u rodnim odnosima moći. Sukladno tome cilj Drugog vala bio je radikalna preraspodjela društvene moći u postojećem društvu. Premda su prema feminističkom pokretu sve vrste neravnopravnih odnosa podjednako problematične i na sve njih treba odgovarati, Drugi val sa sobom donosi teoriju kako je upravo ženska neravnopravnost temelj iz kojega proistječu sve druge vrste društvene neravnopravnosti, te je u skladu s tim „žensko centričan“. Drugi val u odnosu na prethodni odlikuje se prelaskom s „de juri“ na „de facto“ pravo, te sa službene politike na patrijarhalnu ideologiju. U skladu s tim su i teme kojima se bavi ovaj val; analiza skrivenih neravnopravnosti, seksualna i reproduktivna prava, seksualno uznemiravanje, nasilje nad ženama, ženska (ne)zaposlenost, podjela rada između muškaraca i žena u javnoj i privatnoj sferi, te otkrivanje kulturoloških, psiholoških, ideoloških i društvenih faktora za koje se smatra da doprinose stvaranju rodne neravnopravnosti (Milojević, Markov, 2011: 32).

Jedna od glavnih ideja proizašlih iz Drugog vala feminizma je da su osobni problemi i poteškoće svakog pojedinca uzrokovani prije svega društvenim faktorima. Tako je društvo djelomično odgovorno za nasilje koje se dešava u privatnoj sferi, a individualni problemi nisu pojedinačna nego kolektivna iskustva. Sukladno tomu glavni entitet od kojega se očekivalo omogućavanje rodnih odnosa moći bila je promjena kolektivne svijesti društva. Upravo zato glavne strategije promjene bile su usmjerene na takozvano „podizanje svijesti“¹ putem formalnih, ali i neformalnih obrazovnih kanala. Reforma obrazovnog sustava te uvođenja ženskih i rodnih studija također je jedno od postignuća ovog vala (Milojević, Markov, 2011: 33).

¹ Termin koji se pripisuje KethieSarachild, jednoj od članica grupe Crvene čarape osnovane 1969.

Kada govorimo o najvažnijim predstavnicama Drugog vala feminizma, svakako valja započeti od Simone de Beauvoir koja predstavlja prijelomnu točku između Prvog i Drugog vala feminizma. Njeno najpoznatije djelo „*Drugi spol*“ objavljeno je 1949. godine, knjiga je podijeljena u dva dijela. Prvi pod nazivom *Činjenice i mitovi* je općenita rasprava o teorijama koje su se kroz povijest bavile društvenim položajem žene, ali i njenom percepcijom kroz razne grane umjetnosti te religije, sve naravno s istom poveznicom- žene kao bića podređenog muškarcu. U drugom svesku knjige pod nazivom *Životno iskustvo*, autorica napušta čisti prikaz povijesno- teorijske koncepcije i okreće se konkretnom životnom iskustvu žena. Ovaj dio je sveobuhvatan prikaz svakog aspekta ženskog života od njenog rođenja i djetinjstva, prolaska kroz adolescenciju, djevojačkog razdoblja, prvih seksualnih iskustava i psihičkog utjecanja koji proizlaze iz njih, majčinstva i braka te starenja. Kroz razna iskustva i primjere autorica razlaže na koji način društvo podčinjenost žene sustavno ugrađuje u njihov identitet od djetinjstva do starosti. Navedeni svezak započinje rečenicom koja je i danas zasigurno jedna od najpoznatijih formulacija koja se važe uz feminističku teoriju: „Žena se ne rađa kao žena, već to postaje“ (de Beauvoir, 1982: 12). Upravo u toj tvrdnji sažeta je čitava teorija društvenog položaja žena u kojoj autorica upućuje na činjenicu da ženski spol nije određen biološki nego društvenom definicijom. Čitav niz društvenih i kulturnih normi koje žene usvajaju u svojoj najranijoj dobi još dok su djevojčice rezultiraju njihovom gubitkom autonomije i samootuđenjem te nesposobnošću pružanja otpora takvom društveno nametnutom položaju. Autorica tako daje slikovite primjere odrastanja djevojčica i dječaka te razlike u njihovom tretiranju tijekom odgoja i rasta. Pa tako dok se velika pozornost posvećuje dječaku i njegovom penisu, kao prvoj velikoj razlici između djevojčice i dječaka, a koji za njega predstavlja njegov *alter ego*, djevojčici se u nedostatku istog u ruke stavlja lutka koja će za nju predstavljati njen *alter ego*. Djevojčica se u toj igri prema lutci ponaša upravo onako kako želi da se odnose i prema njoj sam, ona samu sebe zamišlja kao veličanstvenu lutku. Preko pohvala i grdnji, slika i riječi ona otkriva smisao značenja lijepa i ružna i spoznaje da želi li se nekome svidjeti mora biti lijepa, jednostavno mora biti poput lutke (de Beauvoir, 1982: 23 i 24). Tako se žensko shvaćanje same sebe formira pod utjecajem okoline u kojoj odrasta, a ona je od malena uči njenom podređenom položaju u odnosu na muškarca te se žene tako onemogućava da kreiraju same svoje vlastite ličnosti. S obzirom na takav način odgoja, djevojčice spoznaju svijet koji su kreirali muškarci. Autorica navodi kako sfera kojoj pripada žena „... je zatvorena i ograničena, i njom gospodari muški svijet... djevojčica živi među bogovima muškog obličja“ (de Beauvoir, 1982: 47). Nakon odrastanja najvažnija misija žene je udati se, „...brak nije samo karijera... jedino on omogućava ženi da stekne potpuno

društveno dostojanstvo i da se na seksualnom planu ostvari kao ljubavnica i ako majka. Jednodušno je prihvaćeno da je osvajanje muža ili zaštitnika najznačajniji ženin poduhvat. U njenim očima u muškarcu se utjelovljuje Drugi... ali taj Drugi je za djevojku esencijalan, dok sebe u odnosu na njega shvaća kao neesencijalnu“ (de Beauvoir, 1982:85). Sukladno ovom autorica Bahovec u svojoj analizi djela de Beauvoir ističe kako ženu kao entitet uvijek treba sagledati u razlici i suprotnosti s muškarcem. „Odnos između čovjeka uopće i žene kao njegove varijacije je odnos između subjekta i njegovog Drugog. Pozicija žene je pozicija Drugog koja je relativna u odnosu na muški subjekt“ (Bahovec u Milojević, Markov, 2011:108). Bahovec također iznosi kako je čitava historija muškarca i žena zapravo historija podređenosti i ugnjetavanja žena. Gdje je žena oduvijek ugnjetavani Drugi, odnosno ona drugost koja uvijek koindicira s vlašću i hegemonijom (Bahovec u Milojević, Markov, 2011:108). Kao što je već navedeno društveno je nametnuto kako je ženin cilj skrasiti se u vidu udaje, De Beauvoir navodi da brak kao jedna od najstarijih patrijarhalnih institucija pridonosi održanju ženske podređenosti na mnogo načina. Prema njoj brak nije ništa drugačiji od prostitucije, prakse u kojoj se žena prodaje. Jedina je razlika između braka i prostitucije u cijeni i trajanju ugovora. U uskoj vezi s brakom jest i regulacija ženske seksualnosti kojoj on između ostaloga i služi. Seks je prema autorici prije svega usmjeren na muškarca te je od uvijek protkan snažnim patrijarhalnim tumačenjem, gdje je sveden na porobljavanje i pobjeđivanje u kojemu kada žena pristaje na snošaj zapravo pristaje na pokornost (de Beauvoir, 1982: 402 i 140). Patrijarhalno društvo ženama osim braka u primarni fokus stavlja i ulogu majke, gdje se ona tek materinstvom u potpunosti ostvaruje. De Beauvoir se oštro protivi takvoj praksi, prema njoj sve su to tek nametnute društvene uloge kroz koje se ženama dopušta samo lažna samorealizacija. Prema njoj teret majčinstava je za ženu zasigurno veći nego za oca, djeca su ta koja majku vežu za kuću. „Mislim da bi se žena trebala čuvati od zamke majčinstva i braka! Majčinstvo je danas ropstvo. Očevi i društvo prepuštaju majkama većinu odgovornosti za djecu...Brak to je najveća zamka“ (de Beauvoir u Schwarzer,2007:81). S toga se autorica pita koliko je želja žena za djecom doista autentična, a koliko je rezultat socijalnog pritiska, nametnutih društvenih normi i mogućih sankcija? Djeca se prema njenom shvaćanju ukras i surogat ženama koje su isključene iz javne društvene sfere. Autorica navodi kako jedino „birthcontrol“, odnosno valjana kontracepcija i zakonom dozvoljeni pobačaj može osigurati ženi da samostalno odlučuje kada i zašto želi postati majka, te se tako odmaknuti od lažne i društveno nametnute samorealizacije u vidu majčinstva te se napokon slobodno ostvariti u ekonomskom, političkom i društvenom životu (de Beauvoir, 1982:310, 321 i 363). Osim analize braka i majčinstva, autorica se u svom radu

dotakla i nekih drugih važnih segmenata ženskog života. Veliki dio knjige zauzimaju i rasprave o patrijarhalnom imaginariju ženskog tijela te kakve posljedice imaju po žene konvencijom oblikovane percepcije o tome kako bi žensko tijelo trebalo izgledati. Kako je već navedeno ženi se na samom početku njenog života usađuje percepcija o važnosti vlastite ljepote i privlačnosti, kao ključa uspjeha u njenoj budućnosti. Od nje se za razliku od muškarca ne očekuje nikakva dubina duha ili iskustvo, njena je glavna misija je da bude slika koja je ugodna osjetilima. Zbog takvog nametnutog tjelesnog imaginarija, autorica se posvetila i temi starenja žena koje je za upravo zbog takvog sustava društvenih vrijednosti za ženu sasvim drugačije iskustvo nego za muškarca, jer kako posjeduje jedino ljepotu, ona starenjem zapravo gubi sve što posjeduje (de Beauvoir, 1982:427). Iskustvima braka, majčinstva, prostitucije i brojnim drugim autorica se pozabavila i drugim vidom ženske seksualnosti- lezbijstvom. Prema njoj žene izabiru lezbijstvo kao način bijega od vlastite sudbine žene, od koje društvo traži da se pretvori u objekt koji se kao plijen predaje muškarcu kroz brak te joj se nakon toga u ruke stavlja dijete. Svakoj je ženi, bila homoseksualna ili heteroseksualna, urođena homoseksualna sklonost, isto tako svaka od njih se boji muške vlasti nad sobom. S jedne strane lezbijka ima seksualni strah od muškarca koji sebe predstavlja kao subjekt te se počinje djelomično ponašati poput njega kako bi odbacila svaku povezanost s njim, dok s druge strane sebe smatra objektom, a u sebi sličnima vidi svoj seksualni plijen. Sumirano, autorica lezbijstvo vidi kroz formiranje intenzivnih ženskih druženja koja su rezultat straha i bijega od muške dominacije (de Beauvoir, 1982:181 i 185).

Premda je de Beauvoir i njena knjiga *Drugi spol* priznata kao jedna od temeljnih autorica feminizma, njen se rad isto tako često nalazio na meti kritičara, obično zbog pogrešne interpretacije nekih njenih konstatacija. Često je bila osuđivana zbog mizoginije, a kritičari su njeno neprijateljstvo prema ženi vidjeli u svemu što je specifično žensko. Biološki procesi kao što je menstruacija, trudnoća, porođaj ili dojenje prikazani su kao stanja krize u kojima žene upadaju u stanje još više otuđenosti naspram muškaraca (Bahovec u Milojević, Markov, 2011:120). Na brojne kritike de Beauvoir je odgovorila nizom intervjua objavljenih u knjizi Alice Schwarzer „Simone de Beauvoir – buntovnica i utiračica putova“ u kojoj autorica daje objašnjenja na neke od krivih interpretacija njenog rada. Jedna od najčešćih kritika jest ona o tome da se protivi majčinstvu kao osnovnoj biti svake žene. Autorica se tu poziva na krivu interpretaciju, navodi kako „Iz sposobnosti žene da biološki bude majka (da rađa) nužno ne proizlazi obaveza da to bude i u socijalnom smislu (da odgaja). Majčinstvo nije životni zadatak žene. Trebalo bi ukinuti ovakvu vrstu majčinstva, tj. podjele rada između žena i

muškaraca...Da majčinstvo ni u kojem slučaju nije urođeno nego naučeno. Žene iskorištavaju u ime ljubavi, a to same i dopuštaju“ (de Beauvoir u Schwarzer 2007: 32 i 33).

Unatoč brojnim kritikama važnost rada Simone de Beauvoir je neupitna. Drugi spol predstavlja analizu i pregled općeg, ali i pojedinačnog društvenog položaja žena kroz njihova brojna iskustva koja su ponekad toliko banalna i svakidašnja, ali su ipak različita u odnosu na to kako ih proživljava žena, a kako muškarac. Represivna narav braka, majčinstvo, ženska seksualnost, njen fizički izgled samo su neke od tema i teškoća ženskoga života koje je autorica otvorila i razradila te pronašla njihov uzrok u društveno nametnutim normama od strane društveno dominantne grupe-muškaraca. Ona u svom radu kritizira klasifikaciju prema kojoj je muškarac apsolutan i transcendentan, a žena nedovršena i osakaćena (Bahovec u Milojević, Markov, 2011:126). Upravo zbog ponovnog otvaranja tema vezanih uz opću podređenost žena u svim pitanjima vezanim uz društvenu moć, analizirana knjiga je svojom objavom potaknula ponovno pokretanje ženskog pitanja i analiziranja patrijarhalnog društva. Unatoč navedenim kritikama koje su kako ih objašnjava sama autorica proizašle većinom iz krive interpretacije da Beauvoir je sa svojim radom nastavila kroz čitav svoj život prilagođavajući se vremenu. Tako je u jednom od intervjua s A.Schwarzer između ostaloga de Beauvoir izrazila želju za ekranizacijom svojih knjiga „...ne radi se o nečemu novom, nego o novom načinu da se publici približi ono što sam već napisala. Onoj publici koja ne običava čitati, nego gleda televiziju“ (de Beauvoir u Schwarzer 2007:94 i 95).

Ako je Simone de Beauvoir i njena knjiga „Drugi spol“ bila poticaj za ponovno okupljanje feministica i pokretanje Drugog vala feminizma za autoricu BettyFriedan možemo reći da je jedna od najpopularnijih predstavnica istog vala feminizma. Za njeno glavno djelo „Ženska mistika“ („TheFeminineMistique“) objavljeno 1963. godine često se kaže kako je otvorilo put suvremenom feminizmu. Autorica analizira položaj ženske populacije i njihovu zarobljenost unutar patrijarhalne kulture, koja preko nametnutih obrazaca prihvatljivog „ženskog“ ponašanja umanjuje istima njihov individualni potencijal, te ih u isto vrijeme smješta u uloge majke i supruge kao najprihvatljivije za njih. Prema nekim od statističkih podataka žene su 40-tih i 50-tih godina u SAD-u u sve mlađoj životnoj dobi stupale u brak, nakon čega bi njihovo obrazovanje, karijera i mogućnost samostalnog života prestali, a fokus im bi se preselio na brigu o mužu, djeci i kućanstvu (Friedan u Kolmar i Bartkowski 199). Kako bi skrenula pažnju na takav način života koji ženama preostaje nakon udaje, a koji je društveno stvoren , autorica koristi termin „ženska mistika“ kojim zapravo označava razliku između društveno stvorene uloge i funkcije koju bi žena trebala preuzeti i one koju žene osjećaju da bi

trebale živjeti. Autorica nizom primjera koje navodi pokazuje kako brojne žene smatraju da ih sudbina majke, supruge ili domaćice koju im nameće društvo zapravo guši, dehumanizira i onemogućuje da se ostvare kao nezavisne individue. Ispovijesti tih žena nezadovoljstvo i depresija za koju su i psihijatri ustanovili da „ne znaju što je sa ženama danas“ postao je svojevrsan fenomen kojega je i autorica nazvala „problemom koji nema ime“. „Zapravo koji je to bio problem koji nije imao ime? Kojim su se to riječima koristile žene da bi ga iskazale? Ponekad bi žena rekla: Osjećam se nekako prazno, nepotpuno...Ili bi rekla: Osjećam se kao da ne postojim“ (Friedan u Rowbotham 1983:120). Taj problem je „...ležao zakopan, neizrečen u umovima američkih žena godinama. Svaka domaćica se s tim problemom nosila sama. I dok je zatezala krevete, kupovala namirnice...plašila se čak i samoj sebi postaviti pitanje koje se ne izgovara: Dali je to sve (Sav moj život)?“ (Freidan u Milojević, Markov, 2011:129). Knjiga je svojim objavljivanjem postala bestseller, njome je autorica sumirala i iznijela javno misli i osjećaje koje su mučile veliki broj žena te ih društveno stigmatizirale i izolirale usadujući koncept prema kojemu žene ne trebaju težiti karijeri, vrijednostima i načinu života kakvog vode muškarci, jer se takvim životom odvajaju od svoje prvotne i prave uloge-majke i supruge. Za takve prikaze „sretnih domaćica“ zarobljenih u vlastitim domovima daleko od sudjelovanja u političkom životu, zaslužni su moderni mediji koji su 1950-ih godina servirali takav stil života, a samim time i takav društveni poredak kao idealan. Sama knjiga jest reakcija na takav medijski pristup. „Slika koju kreiraju ženski časopisi, reklame, filmovi i knjige oblikuje ženske živote i pretvara se u refleksiju njihovih želja i snova“ (Friedan, 2001:80). Dugogodišnjom analizom časopisa i medija namijenjenih prije svega ženskoj publici, autorica je ustanovila kako mediji vrše podjelu žena na dva tipa, ženstvenu ženu- čija je uloga biti uzorna domaćica, majka i supruga te na profesionalnu ženu-koja je u manjini, a za čiju su proklamaciju bile zaslužene malobrojne žene na visokim pozicijama. S druge strane sliku sretnih ženstvenih žena vezanih uz domaćinstvo čitateljima su prezentirali upravo muški urednici časopisa. Takvo nametanje poželjnih društvenih uloga kojima bi žene trebale težiti i pružanje krive slike mladim ženama rezultat su muške dominacije i patrijarhalnog društva. Autorica izlaz vidi u poticanju kvalitetnijeg obrazovanja koje će žensku populaciju pripremiti i adekvatno usmjeriti na osobno razvijanje i karijeru te na javno i političko djelovanje zajedno uz bok muškim kolegama. Freidan tadašnji obrazovni program i sadržaj kojemu su djevojke izložene vidi kao neadekvatan i loš po žensku populaciju koji umjesto poticanja mladih djevojaka na daljnje obrazovanje i napredovanje zapravo ugrađuje cilj o samoostvarenju žena kroz obitelj, daleko od sudjelovanja u političkim i ekonomskim sferama društva. Upravo na takav način pripremanja djevojaka za unaprijed

definirane društvene uloge supruge i majke koje će odrediti njihov identitet obrazovni sustav održava „žensku mistiku“. Takvo rodno orijentirano obrazovanje, koje mladim djevojkama sugerira samoostvarenje kroz brak i majčinstvo, te samim time preskakanje brojnih drugih životnih iskustava kao što su visoko obrazovanje, zaposlenje te razvoj karijere, koji su muškarcima osigurani, dovodi do brojnih emocionalnih i psiholoških poteškoća koje ne utječu samo na individuu nego i na obiteljsku dinamiku u kojoj je ona prisutna. Rješenje „ženske mistike“ autorica vidi u novom obrazovnom programu čiji je cilj razbiti iluziju o samoostvarenju kroz bračni život te potaknuti mogućnost usklađivanja privatne i javne sfere djelovanja za sve žene, bez potrebe biranja između obitelji i karijere (Freidan, 2001:133, 253 i 403).

Nakon što je BettyFreidanu svojoj knjizi „Ženska mistika“ progovorila o osjećajima koji su bili zajednički mnogobrojnim ženama i pokrenula pitanje društvene stigmatizacije i izolacije,veliki broj žena počeo je odbacivati isključivo rad u okviru domaćinstva i brigu o obitelji kao jedinoj svrsi postojanja i počinje zahtijevati slobodu izbora, te jednakost pred zakonom kao i jednakost na radnom mjestu (Lončarević u Milojević, Markov, 2011:129). Svojim je radom uspjela poljuljati do tada uvriježenu praksu nametanja bračnog života ženama te pokrenuti neka nova društvena pitanja. Unatoč svojim postignućima neke od feministkinja su kroz godine kritizirale njen rad. Tako se SheillaRowbotham u svom radu „Svijest žene-svijet muškarca“ osvrnula na „Žensku mistiku“, gdje je navela da slabost Freidaninog rada leži upravo u rješenjima koje je ponudila kao odgovor na probleme. Prema Rowbotham novi sustav obrazovanja koji se navodi kao rješenje samo neodređeno upućuje na novi životni stil koji se treba njegovati, a zanemaruje prave vrijednosti koje bi feministički pokret mogao imati. Autorica joj isto tako zamjera da isključuje žene iz radničke klase te da ne dolazi do prave suštine podčinjavanja žena koja može prema Rowbotham proizlaziti i iz materijalne strukture društva. Na taj način se prema njoj samo zadržava zagonetnost „ženske mistike“, a ne da se pruža adekvatno rješenje (Rowbotham, 1983:121-122).

BeetyFreidan svoju je teoriju razvila u okviru liberalne struje, kao takva koristi liberalnu teoriju o ljudskim pravima te usvaja ostale ključne liberalne vrijednosti. Sukladno tome svaka politička aktivnost i borba za određena prava trebaju se odvijati unutar državnih institucija i u okviru zakona. Isto vrijedi i za ženski pokret, ukoliko se želi osigurati jednakost i ravnopravnost s muškarcima u javnoj sferi i tržištu rada, potrebno je ući u javnu arenu konvencionalne politike i unutar nje se izboriti za zakone pomoću kojih će se kreirati, a nakon toga unutar njih i očuvati željena prava žena. Sukladno tome Freidan odbacuje radikalne

strukturalne promjene odnosa moći u suvremenom društvu kao što je pitanje seksualnosti ili lezbijskih prava, koje su zastupale neke predstavnice drugih radikalnih feminističkih pokreta. Zbog ograđivanja i nekih izjava protiv radikalnog feminizma često je bila i osuđivana kao odgovorna za opadanje snage samog pokreta feminizma. I premda je tokom 1970-ih godina priznala da su problemi seksualnosti i lezbijskih prava važni za feminizam, nikada se nije okrenula radikalnom feminizmu i njegovim metodama, nego je nastavila graditi svoj feminizam na liberalnim osnovama. „Moja definicija feminizma glasi da su žene ljudi u najpotpunijem smislu te riječi. One moraju biti slobodne kretati se kroz društvo sa svojim privilegijama i mogućnostima kao njihovim ljudskim i američkim pravima (Freidan 1977:316-317)“ (Lončarević u Milojević, Markov, 2011:130).

Godine 1966. Betty Friedan postaje jedna od osnivačica Nacionalne organizacije za žene (National Organization for Women – NOW) kao grupe građanskih prava žena, čija je predsjednica do 1970. godine. Kao svoj primarni cilj organizacija si je postavila ostvarivanje sudjelovanja žena u političkom životu, u javnoj sferi društva i države, kao jednakih i ravnopravnih svojim muškim kolegama. Od žena se očekuje da uživaju iste privilegije, ali i da snose iste odgovornosti kao i muškarci u kreiranju političkih i ekonomskih procesa u društvu (Lončarević u Milojević, Markov, 2011:129). Osnivanje i rad u ovoj organizaciji, ali i čitav njen opus učinili su Betty Freidan svakako jednom od najutjecajnijih predstavnica Drugog vala feminizma.

De Beauvoir i Freidan su svojim radom ponovno pokrenule pitanje društvene diskriminacije žena, no autorica koja je ponudila odgovor na uzrok problema danje diskriminacije žena u društvu je svakako Kate Millet. U svojoj knjizi „Spolna politika“ (Sexual Politics) objavljenj 1969. godine Millet je za svakodnevnu rodnu diskriminaciju koja je žene držala u podređenom položaju te ih kočila u njihovoj borbi za ravnopravnost, optužila patrijarhat koji je kontrolirao sve sfere društva. U prvom dijelu knjige Millett objašnjava prirodu odnosa moći među spolovima, gdje uvodi novi termin „spolna politika“, definirajući spol kao statusnu kategoriju s političkim implikacijama. Pojam „političko“ autorica definira kao nešto što se ne odnosi samo na „relativno uzak i ekskluzivan svijet političkih sastanaka, predstavljanja i stranačkih djelovanja. Terminom političko označavat ćemo one odnose čija se struktura zasniva na moći, te takva uređenja u kojima je jedna grupa ili osoba kontrolirana od druge grupe“ (Millet, 2003: 169). Spolna politika ne ograničava se samo na biologiju, njena moć proteže se i na kulturne i društvene pretpostavke, uloge, ali i norme koje se nalažu svakom muškarcu i ženi u društvu, koje oni usvajaju svjesno ili nesvjesno te na taj način ne samo da pristaju na njih

nego ih i održavaju. Politički sistem u kojemu se taj svakodnevni pristanak odigrava i koji mu omogućuje da se nesmetano reproducira, ona naziva patrijarhatom (Zaharijević u Milojević, Markov, 2011:143). Upravo na taj način spolna politika održava i očekivane rodne uloge za oba spola. Inzistirajući na tome da je socijalizacija proces usvajanja osnovnih patrijarhalnih normi, autorica je uvela temeljnu razliku između spola (seks) i roda (gender) koja je obilježila čitavo teorijsko promišljanje Drugog vala feminizma. Zbog društvenih uvjeta u kojima živimo, životna iskustva muškaraca i žena su potpuno različita „Na razvoj identiteta rodova u djetinjstvu implicitnoutiče ukupan zbir shvaćanja roditelja, vršnjaka i čitavekulture o tome koji je temperament, karakter, interes,status, značaj i izraz prikladan nekom rodu“ (Millet u Nikolić, 1981:177-180). Autorica navodi kako su brojna ranija istraživanja pokazala da na ljudsko „spolno ponašanje“ najviše utjecaja ima naša socijalizacija i obrazovanje. Kako je za Millet ljudska seksualnost zapravo oblikovana vrijednostima i stavovima određene kulture, pitanje patrijarhata, njegove opravdanosti i utjecaja na rodnu i seksualnu diskriminaciju odmah je dovedeno u centar njenog rada i kritike. „Naše društvo je, poput ostalih civilizacija kroz povijest – patrijarhat. Ta činjenica je vidljiva odmah ako se prisjetimo da su vojska, industrija, tehnologija, fakulteti, školstvo, politika, financije– ukratko, svaki prolaz moći unutar društva uključujući snagu prisile policije, potpuno u muškim rukama. A kako je suština politike moć, ovakav odnos moći, nužno nosi i određene posljedice...vladavinu patrijarhata možemo shvatiti kao institucijukoja omogućava da polovina stanovništva kojusačinjavaju žene bude kontrolirana od strane druge polovinekoju sačinjavaju muškarci“(Millet u Nikolić, 1981:171). Millet naglašava kako muška kontrola u javnoj, ali i u privatnoj sferi konstruira patrijarhat. U patrijarhalnom društvu povezanost između obitelji, društva i države je velika. Obitelj je glavna institucija patrijarhata, ona predstavlja patrijarhalnu jedinicu unutar patrijarhalne cjeline, koja uspijeva kontrolirati i uklopiti svakog pojedinaca u društvo, te djeluje kao član vlade koja vlada svojim građanima uz pomoć glava porodice-muškaraca.Autorica napominje kako je jedini razlog ulaska žena u bračnu zajednicu romantična ljubav, koja zapravo prikriva ekonomsku ovisnost žene o muškarcu. Zbog te ekonomske superiornosti muškarca, žene su primorane raditi poslove koji podrazumijevaju manje odgovorne i slabije plaćene poslove. Kako su se primorane odreći financijske samostalnosti, tako se odriču i kontrole nad vlastitim tijelima i zdravljem, gdje često postaju inkubatori ili pak žrtve nasilja. Ta muška superiornost vidljiva je u svim društvima, a često je povezana s religijom kao na primjer u katoličkom shvaćanju da je "otac glava porodice“(Millet u Nikolić, 1981:172-181). Millet smatra kako patrijarhalna ideologijapretjerano naglašava biološke razlike između muškaraca i žena, a sve kako bi putem

institucija obrazovanja, religije i obitelji učvrstila i opravdala žensku submisiju. Tako je Millet poznati termin BeetyFreidan „problem koji nema ime“ napokon imenovala kao patrijarhat (Zaharijević u Milojević, Markov, 2011:143). Da bi žene postale slobodne, muška kontrola kao takva mora se ukinuti, a kako bi do eliminacije muške moći uopće došlo muškarci i žene moraju odbaciti patrijarhat. Jer će se jedino eliminacijom patrijarhata i ostali tipovi represije umanjiti² „Radikalna promjena društva mora zahvatiti i patrijarhalnu obitelj, koja se mora promijeniti ne samo zato što osigurava politički oblik podčinjavanja ogromnog dijela stanovništva (žene) već i zato što služi kao tvrđava za obranu tradicionalnih interesa“ (Millet u Nikolić, 1981:184). Odredivši pojam patrijarhata „kao političke institucije, autorica analizira njegove historijske pretpostavke. Pa tako u drugom dijelu "Spolne politike", daje pregled feminističke borbe i njezinih protivnika, prvo kroz rani razvoj ženskog pokreta između 1830-ih i 1930-ih, a onda i kontrarevolucije od 1930-ih do 1960-ih, te ideoloških reakcija koje su ti pokreti uzrokovali. Osvrće se i na povijesne mitove o Pandorinoj kutiji ili religijske kakva je biblijska priča o Adamu i Evi te njihovom izgonu iz raja. Iz kojih se da jasno iščitati patrijarhalnost i inferiornost žene, a sve s ciljem kako bi se i same žene uvjerilo u prirodnost i nepromjenjivost takvog položaja (Millet, 2003:47). S obzirom da su autori svih tih mitova isključivo muškarci, povijest žena zapravo i ne postoji, što autorica povezuje s istom konstatacijom svoje prethodnice de Beauvoir. Na samom kraju knjige autorica se osvrće i na svoje suvremenike i književnike poput: D.H. Lawrencea, Henry Millera, Norman Mailera i Jean Geneta te psihoanalitičara Freuda³ u čijim djelima pronalazi ključne točke ranije opisane spolne politike, pa tako otkriva seksizam i brojne patrijarhalne predrasude prema ženama. Dolazi do zaključka kako su svi muškarci u svojoj prozi ponovno oživjeli seksualnu politiku.

Premda je „Spolna politika“ i cjelokupan rad radikalne feministkinje Kate Millet priznat kao izuzetno važan, kritika ipak postoji. Michele Barrett je kritizirala njen koncept patrijarhata koji je prema njoj previše pojednostavio različite kontekste u kojima su žene bile tlačene kroz povijest te kompleksni odnos između muške dominacije i kapitalizma. Juliet Mitchell kritizirala je pak Millet u njenom napadu na Freuda, tvrdeći da je njegova psihoanaliza odigrala esencijalnu ulogu u razumijevanju patrijarhata (Magezis, 2001: 69-70). Druge su joj feministkinje zamjerile tek usputno osvrtnje na svoje prethodnice poput Beauvoir, Ellman i Rogers, kao i činjenicu da se bavi isključivo muškim autorima. Mailer joj je na njezinu

² Politička, psihološka, ekonomska itd.

³ Millet se okomila i njegov rad, odnosno na njegovu interpretaciju ženske psihologije koja očito prikriva mizoginiju

kritiku njegovog rada odgovorio tekstom „Theprisonerof seks“, u kojem je pokušao opravdati i obraniti kako svoju teoriju tako i onu svojih kolega. Unatoč svim kritikama rad Kate Milletjedan je od najznačajnijih u čitavoj feminističkoj teoriji (Gregov).

Godine 1975. objavljena je knjiga „Protiv naše volje: muškarci, žene i silovanje“ (AgainstOurWill: Men, WomenandRape) autorice SusanBrownmiller u kojoj je po prvi puta detaljno u sklopu feminističke teorije obrađena tema muškog seksualnog nasilja nad ženama, odnosno silovanja. Autorica u svojoj studiji traga za socijalno povijesnim značenjem samog silovanja te iznosi neraskidivu vezu između spolnosti i moći donosno seksa i moći. Silovanje je zločin koji dodiruje sve žene i jednini zločin koji mogu izvesti samo muškarci jer predstavlja neizrečenu prijetnju svakoj ženi samo zato što je žena (Zaharijević u Milojević, Markov, 2011:145). Ako je prvo silovanje u ljudskom rodu i bilo slučajno, drugo je zasigurno bilo isplanirano, pa je tako silovanje kao povlastica muškarca postalo osnovno oružje za primjenu sile nad ženom i pobjeda njegove muškosti. Na temelju toga autorica iznosi da silovanje „...nije ni više ni manje nego svjesni proces zastrašivanja kojim svi muškarci drže sve žene⁴ u stanju straha“ (Brownmiller, 1995:15).Kroz socijalno-povijesnu i biološku argumentaciju koja se najčešće nalazi u pozadini primjene sile i dominacije nad ženom autorica iznosi zanimljivu teoriju o pojavi prve obitelji, odnosno ugovora između žene i muškarca-braka. Prema njoj žena se zbog straha od ostalih silovatelja predaje svjesno jednom od muškaraca s kojim sklapa brak, a on ju za uzvrat štiti od ostalih potencijalnih napadača, ali "cijena koju je žena platila za zaštitu koju je dobila od nekih muškaraca protiv nasilja od drugih bila je visoka" (Brownmiller, 1995:18). Oni koji su preuzeli teret ženine zaštite: klan, muž, otac ili brat status žene sveli su na status imovine, zločin koji je počinjen nad njom i njenim tijelom postao je zločin nad imovinom muškarca. Autorica tome u prilog navodi stare zakonike one iz Babilona, Mojsijev zakonik ili pak najpoznatiji Hamurabijev zakonik iz kojih se jasno da zaključiti kako silovanje nije žensko pitanje niti zločin nad ženom, nego ga se tumači kao imovinski zločin muškarca nad muškarcem, što ženu čini imovinom. Sve to dovelo je do ženine izolacije, podčinjenosti te do patrijarhata koji je označio potpuno učvršćenje muškarčeve moći nad ženom(Brownmiller,1995:18-19).Ženin strah u odnosu nad seksualnom nadmoći muškarca nastavio se kroz povijest, a primjeri „dopuštenog“ i učestalog silovanja tijekom brojnih ratnih sukoba to i potvrđuju. Jedno od pravila ratovanja sastoji se od

⁴U žrtve silovanja naprosto spadaju sve žene,a da uvjeti poput izuzetne mladosti, zrele starosti, tjelesne neuglednosti i djevičanskog stila života ne pružaju nikakvu zaštitu autorica potkrjepljuje dokumentima, ali i brojnim svjedočenjima tipa "Stara sam sedamdeset i tri godine i silovana sam kada mi je bilo šezdeset i sedam" (Brownmiller 1995:351).

toga da pobjednička strana u proslavi svoje nadmoći u pravilu siluje protivničke žene, a muškarci podčinjenih naroda silovanje vlastitih žena doživljavaju kao krajnje poniženje. Tradicijski, muškarci često silovanje svojih žena prisvajaju kao svoju vlastitu mušku patnju pri porazu. Autorica u tome vidi povijesno društvenu potrebu muškarca da u obrani svoje žene muškarac zapravo brani svoj ponos, uspjeh i status, a silovanje pobjedničke strane ruši njegovu moć. Tako „...tijelo silovane žene postaje samo ceremonijalno ratište, paradna staza pobjednika...čin koji je izvršen nad njenim tijelom je ustvari poruka muškarca muškarcu, dokaz pobjede jednog, a neuspjeha drugog“ (Brownmiller, 1995: 39-40). Brojnim analizama slučaja tijekom ratova⁵ autorica navodi raznovrsne primjere silovanja žena svih dobnih skupina, njihove načine odupiranja, skrivanja i bježanja od silovatelja, govori i o silovanjima u koncentracijskim logorima te o pojavi institucionaliziranih logorskih bordela koje je za vrijeme rata u Vijetnamu organizirala i američka vojska u kojimaje često pristanak na trajno silovanje bez opiranja bila zapravo jedina mogućnost preživljavanja. Brownmiller se osvrće i na primjere društvenog tretmana, izolacije i stigmatizacije silovanih žena tijekom rata, ali i nakon završetka ratnih sukoba. Jedan od takvih primjera je i poslijeratna politika vlade u Bangladešu koja je novčano stimulirala sve muškarce koji su pristali na sklapanje braka sa silovanim ženama, čiji je broj nakon završetka rata bio između 200 i 400 tisuća. Ti podatci, ali i podatci o broju silovanih žena u Vijetnamskom ratu⁶ u kojemu su silovatelji bili većinom američki vojnici, potaknuli su po prvi puta Međunarodnu politiku na razmišljanje o ratnom nasilju nad ženama (Brownmiller, 1995:86 -111). Silovanja koja su počinjena u ratu, revoluciji ili nekoj drugoj vrsti ustanka opravdavaju se kao izraz oduševljenja i dokaz junaštva ratnika koji se bori za dobru stvar. I upravo se tu potvrđuje teza kako silovanje nije povezano sa seksualnom privlačnošću koliko s izražavanjem muške dominacije i moći nad ženom, prilikom čega se njeno tijelo koristi kao sredstvo za izražavanje vlastitog nezadovoljstva te potvrđivanja muške superiornosti nad ženom u fizičkom, ali i u društvenom pogledu. Brownmiller je u svome radu veliku pažnju posvetila osporavanju jedne od najčešćih predrasuda koje se dovode u vezu sa silovanjem: da je žena zaslužila da bude silovana, odnosno da je sama izazvala nasilje nad sobom. Žene su kako ona kaže „izdresirane biti žrtvama silovanja“ (Brownmiller, 1995:313). Od malena se djevojčicama usađuje strah od

⁵Brownmiller analizira i daje primjere brojnih ratova, no najviše se posvetila Prvom i Drugom svjetskom ratu, Vijetnamskom te onom u Bangladešu.

⁶Isti rat doveo je i do razilaženja između antiratnog i feminističkog pokreta, zbog nedovoljnog naglašavanja ženskih žrtava seksualnog zlostavljanja, gdje je čak i slogan „Prestanite sa silovanjem Vijetnama“ aludirao na uništavanje usjeva, a ne na zloupotrebu žena.

silovanja, dok dječacima ne. Tako da je poruka sasvim jasna -silovanje nema nikakve veze s našim spolom nego s moći, a nju su ugrabili muškarci. Čitav se život ženama ugrađuju i prenose stereotipne ženske uloge, prvo kroz dječje bajke i priče, a potom kroz muške mitove. Tako je, recimo, „Crvenkapica“ izmišljena priča o silovanju koja poučava kako se treba strogo pridržavati puta kako se ne bi nastradalo od zločestog vuka. Slične poruke o ženskoj seksualnosti daju i druge bajke: "Uspavana ljepotica", "Snjeguljica" i "Pepeljuga" u kojoj ženski likovi svi od reda nepomično čekaju svog muškarca da ih spasi. S druge strane tu su i muški mitovi o silovanju, kao iskrivljene poslovice koje upravljaju ženskom seksualnošću; "sve žene žele biti silovane", "nemoguće je silovati ijednu ženu protiv njene volje", "sama je to tražila", "ako ćeš već biti silovana, opusti se i uživaj". Silovanje je djelo koje muškarci čine u ime svoje muškosti, te njima odgovara vjerovati da žene žele u ime ženstvenosti biti silovane. Učiniti od žene dobrovoljnu sudionicu u vlastitom porazu znači biti na pola puta k uspjehu. Uvijen, u složenu frazeologiju, muški mitovi o silovanju javljaju se kao temelji većine pseudoznanstvenih istraživanja, a razlog je tome, prema autoričinu mišljenju, veličanje muškosti i muške moći (Brownmiller, 1995: 314- 316). Brownmiller nakon čitave analize zaključuje kako je silovanje i način na koji se o njemu misli i (ne) govori samo kamen temeljac patrijarhalne moći u društvu. Smatra da se muška nadmoć i kontrola u cjelokupnoj strukturi zakonske državne moći mora ukloniti. Problem je u tome što je kulturni seksizam svjesni oblik degradacije žene da bi se uvećao muški ego i navodna muška urođena superiornost, a samim tim utvrdila ženska inferiornost. Uz pomoć feminističkog pokreta žene bi zajedno s muškarcima trebale uzvratiti udarac takvom poretku i to na više razina istovremeno, kako bi se doskočilo problemu silovanja. Jer cjelina žene kao potpunog ljudskog bića nemoguća je sve dok seksistička ideologija koja je na snazi izdvaja onaj segment života kojim je najlakše manipulirati, a to je ženina ženstvenost (Bjelac, 1995: 257).

Sličnom tematikom seksualnog nasilja nad ženama u vidu pornografije bavila se američka feministkinja Andrea Dworkin. Njena knjiga „Pisma iz ratnog područja“ zbirka je eseja, govora, intervjuova i književnih ogleđa prikupljenih između 1976. i 1987. godine. Andrea Dworkin pripadala je takozvanom anti-pornografskom feminizmu⁷, čije su zagovornice smatrale da je pornografija nužno nasilna i opresivna prema ženama, kako onima koje se pojavljuju u samim filmovima takvog sadržaja, tako i prema svima ostalima

⁷ Uz nju istom taboru pripadale su i druge uglavnom radikalne feministkinje: Cathrine MacKinnon, Robin Morgan, Diane Russell, Alice Schwarzer i Gail Dines. Suprotna grupa zastupala je seks-pozitivni feminizam čije su predstavnice – među kojima Susie Brights, Wendy McElroy i Nina Hartley – smatrale pornografiju sredstvom seksualnog oslobođenja i osnaživanja žena.

(Stelko,2016). Svoj rad bazira na krilatici R. Morgan prema kojoj je „pornografija teorija, a silovanje praksa“, sukladno tome Dworkin ističe kako se pornografija ništa ne razlikuje od samog čina silovanja, naprotiv ona ga opravdava i potiče. Pornografskim sadržajima svih vrsta zajednička je temeljna poruka koja se prenosi: „žena to hoće, hoće batine, hoće biti silovana, želi da se s njom surovo postupa, želi da je boli“ (Dworkin, 2002:14). Takva slika koju šalje pornografska industrija u kojoj žena uživa u boli postala je standardizirana slika „stvarne“ ženske seksualnosti, a onda i kulture u kojoj je ponižavanje žene i dominacija nad njom prirodna stvar. Dworkin silovanje vidi kao jezgru seksizma, a ženska potlačenost se bazira na ženama kao seksualnim žrtvama, dok kultura određuje silovanje kao reprezentacija seksualnosti (Magezis, 2001:219). Odobravanjem porno industrije kojom upravljaju muškarci, odobrava se i sam čin silovanja te se u isto vrijeme za njega nalazi i opravdanje kroz istu poruku koju prenose pornografski sadržaji. Sve to ostavlja posljedice ne samo na ženskim identitetima, nego i na muškim. Proučavanjem pornografskog sadržaja pri pisanju svoga rada autorica je naišla na brojne prikaze nasilja nad ženama u kojima su upotrijebljeni svakidašnji predmeti kako bi se ženama pružio „užitak“, odnosno kako bi im se nanijela bol⁸. Izlaganje takvim scenama, ali i općenito pornografiji konzumenti koji su najčešće muškog spola usvajaju i određeni vizualni pornografski rječnik, koji malo žena posjeduje, a koji se lako koristi i asocira na pornografiju čak i u situacijama kada se ona izravno ne gleda. Takvo izlaganje može bilo koji običan predmet pretvoriti u erotizirani, onaj s kojim se ženu može ozlijediti sa seksualnim ciljem i značenjem te od nje učiniti žrtvu seksualnog nasilja. S vremenom, konzumenti takve vrste sadržaja internaliziraju takve poruke te i sami postaju silovateljima i zlostavljačima žena. No pornografija i tu vidi izlaz jer šalje muškarcu poruku da žene žele da ih se zlostavlja i siluje, tuče, sakati, ponižava, one su stvari, a iskorištavanje žena poput stvari ispunjava njihovu erotsku prirodu, one su stvari kojima se muškarci koriste (Dworkin, 2002: 43-241). Takvo nekritičko sagledavanje i odobravanje pornografije rezultira usvajanjem društveno prihvatljivog razmišljanja i ponašanja u kojemu je žena dehumanizirana te nije ništa drugo nego seksualni objekt nad kojom je nasilje prihvatljivo i opravdano. Prema Dworkin pornografija predstavlja najjasniji izraz patološkog negiranja žene. Ona je neophodna u sustavu koji podupire iskazivanja moći muškaraca, jer muška se moć održava degradiranjem žene, a jačanjem i uzdizanjem sebe, a upravo se kroz pornografiju ta moć u degradiranju žene najlakše iskazuje. Budući da pornografija nastaje na arhetipskim i patrijarhalnim stereotipima ona pruža model za ponašanje svih muškaraca prema svim ženama.

⁸ Autorica navodi kako svakodnevne predmete više nije mogla gledati istim očima: „Kliješta služe za vađenje čavala sve dok ih ne vidiš kako zasijecaju u ženske dojke“(Dworkin, 2002:44).

Te je kao takva ključno sredstvo za održavanje moći nad ženama (Zaharijević u Milojević, Markov, 2011:145). Moć pornografije i onih koji ju stvaraju jest velika, osim što predstavlja standarde za žensku seksualnost, postaje standard sve češće i u ostalim medijima moderne kulture, kao što su : reklame, filmovi, likovna umjetnost čak i glazbu. Pornografija umanjuje ljudsku vrijednost u društvu, čini nas nesusretljivima na okrutnost, na izazivanje bola, na nasilja protiv pojedinaca, na ponižavanja i degradiranje pojedinaca, žena i djece (Dworkin, 2002:242). Prihvatanje pornografije zapravo znači srozavanje i napuštanje feminističke etike i politike, a upravo se kroz feminističku politiku taj problem treba riješiti. Dworkin iznosi kako je borba feministica protiv nasilja nad ženama nužno i borba protiv države, odnosno njenih zakona koje donose muškarci. Jer upravo državna politika uz potporu policije drži ženu dostupnom muškarcu za zlostavljanje. Upravo zato Dworkin se u suradnji s C. MacKinnon zalagala za izmjenu zakona koji se odnose na rodno orijentirano nasilje čije su žrtve žene. Rješenje problema obje autorice vide u formiranju „Zakona o građanskim pravima“ koji bi omogućio ženama da unaprijeđuju jednakost uklanjajući diskriminaciju i nanoseći gospodarsku štetu onima koji pornografiju proizvode, distribuiraju ili prikazuju“ (Dworkin, 2002: 210-324).

Cathrine MacKinnon svoj rad posvetila je borbi protiv svih vrsta nasilja i zlostavljanja žena, te zakonskoj regulativi koja bi američkim ženama omogućila sigurniji i pravedniji društveni tretman. Posebno se fokusirala na iskorištavanje žena u pornografskoj industriji, ali i na problem seksualnog zlostavljanja žena. Američka zakonska regulativa koja filmski sadržaj, a time i onaj pornografskog žanra vidi kao mogućnost slobode govora i umjetničkog izražavanja autorici predstavlja poseban problem jer se prilikom te slobode govora koriste stvarne žene i njihova obnažena tijela. Glumice takvih žanrova osim promiskuitetnih scena ispred kamere često suizložene nasilju koje je skriveno iza kamere, a to je ono što ostaje skriveno javnosti i s čim pornografska industrija zahvaljujući zakonima manipulira (MacKinnon, 2000: 11-13). Njena definicija pornografije ne razlikuje se mnogo u svojoj osnovi od definicije Dworkinove. I MacKinnonova pod pornografijom podrazumijeva sve seksualno eksplicitne sadržaje koje u svojoj kombinaciji slike, jezika te zvuka u vidu filma pružaju dehumaniziranu sliku žene koja uživa u seksualnom nasilju kojemu je podvrgnuta od strane dominantnog muškarca (MacKinnon, 2000: 121-122). Kao takva žena je prikazana kao dehumanizirani seksualni objekt koji je uvijek lako dostupan i upravo je to glavna ideja i poruka koju pornografska industrija prenosi i usađuje kao realnu svojim konzumentima. Takvu percepciju žene kao seksualnog objekta konzumenti počinju shvaćati kao socijalnu

stvarnost unutar koje onda i funkcioniraju. Sukladno tome autorica iznosi podatke provedenih istraživanja prema kojima prikazi seksualnog zlostavljanja žena, muškim ispitanicima nakon kratkog vremena u kojemu su izloženi takvom sadržaju prestaju biti nemoralni i postaju uzbuđujući (MacKinnon u Kolmar, Bartkowski, 483). S obzirom na to ne iznenađuju niti podatci da je stopa seksualnog napastovanja i uznemiravanja žena konstantno visoka. Jer takva percepcija žene kao seksualnog objekta koja uživa u nasilju koje se provodi nad njom, a koja se usađuje kao sasvim prirodna te koju još uz zakonske regulative štiti sloboda govora doprinosi muškoj dominaciji u društvu. Dok žene ne samo da stavlja u podređen položaj nego im uskraćuje i pravo na zaštitu njihove sigurnosti od seksualnog nasilja. MacKinnon tomu u prilog iznosi i podatke da je oko 85 posto zaposlenih žena u svom životu bar jednom bilo izloženo nekoj vrsti seksualnog uznemiravanja ili pak stvarnog zlostavljanja (MacKinnon u Kolmar, Bartkowski, 482). Seksualno uznemiravanje ili diskriminacije koja se događa na radnom mjestu ponekad je neizravna, jer kako navodi autorica neka od feminiziranih profesija od žena zahtijevaju određen stupanj stereotipizirane ženstvenosti u pristupu koja pak u samom startu prilikom odabira kandidatkinja dovodi do seksualnog uznemiravanja. Što pak s druge strane sa sobom donosi ekonomsku seksualnu eksploataciju koja predstavlja na kraju i nemogućnost osobnog razvitka i neovisnosti žene. Sve navedene vrste seksualnog uznemiravanja kojima su žene izložene zbog svoje pripadnosti ženskoj rodnoj kategoriji koja je diskriminirana u odnosu na mušku rodnu kategoriju koju štiti patrijarhat, teško su dokazive. Zakonske regulative zahtijevaju od žene prilaganje fizičkih dokaza napastovanja kao pravnog temelja za podizanje tužbi i osiguravanje osobne zaštite (MacKinnon, 1979: 21-48). Takav tretman prema ženskoj rodnoj skupini pokazuje njihovu sveukupnu društvenu degradaciju, a rodno uvjetovano nasilje nad njima predstavlja osnovno kršenje ljudskih prava. Upravo zbog takvog tretmana žena u društvu, čijom sudbinom manipulira pornografska industrija koju pak štite zakonske regulative koje diktira patrijarhalno društvo, autorica smatra kako je nužno okrenuti se feminističkom pokretu. Kroz taj pokret utjecat će se na zakonske definicije silovanja i nasilja unutar pornografije, ali i čitavog društva, koje će se na taj način približiti stvarnim iskustvima koje žrtve proživljavaju, a sve s ciljem boljeg društvenog tretmana i položaja ženske populacije (MacKinnon, 1979: 103-104).

Kako bi se pak jasnije razumjela autoričina tvrdnja o inferiornosti ženskog u odnosu na muški rod potrebno se okrenuti široj ideološko teorijskoj konstrukciji unutar koje je MacKinnon djelovala. Ona u svojim teorijskim razmišljanjima polazi od marksističke teorije no za razliku od svojih marksističkih i socijalističkih kolegica koje su feminizam pokušavale „ugraditi“ u

navedeni ideološki pravac, bila je jasnog stava kako se marksizam treba prevladati upravo feminizmom. Njen cilj je bio stvoriti sasvim autonomnu i nezavisnu feminističku teoriju i praksu. Za MacKinnon postupak u građenju teorije čisto je analoški, ono što je rad za marksizam to je seksualnost da feminizam. I dok rad dijeli ljude na klase, seksualnost ih dijeli na spolove (MacKinnon u Milojević, Markov, 2011:167). Seksualnost predstavlja moć koju su sebi prisvojili muškarci, koji su na taj način stvorili društveni poredak u kojemu su žene u podređenom položaju. Upravo iz tog razloga feministička se teorija ne može kombinirati s marksističkom, jer žele li žene riješiti svoje probleme seksualne potlačenosti od strane muškaraca moraju razviti metodu koja će im omogućiti da spoznaju vlastitu seksualnost kao bitnu odrednicu njih samih koja je u isto vrijeme neovisna od klase, rase, nacije, obrazovanja itd. Da bi se žene oslobodile od takvog podređenog položaja potrebno je organizirati zajednički ženski pokret čija bi se politika i metoda temeljile na individualnom ženskom uzdizanju i razvijanju ličnosti. Autorica smatra da se treba pozabaviti nepovoljnim situacijama koje se tiču ženinog privatnog života, kao što je potlačenost, ugnjetavanje i pritisak od strane muškaraca. Ovakvom teorijskom koncepcijom MacKinnon je dala svoju podršku i opravdanje metodi koju su feministkinje masovno prakticirale 70-tih godina u Americi. Autorica Milić smatra kako se takva koncepcija po analogiji suprotstavlja marksizmu: za marksizam je radnički pokret sredstvo oslobođenja s druge pak strane u slučaju feminizma to je masovni ženski pokret. I dok je radnički pokret revolucionaran jer se javno suprotstavlja i želi srušiti kapitalistički poredak, feministički se pokret okreće rušenju postojeće privatne sfere života koja ženu stavlja u podređen položaj. Nakon dane teorijske koncepcije i smjernica zadaća je žena da u malim kućnim grupama kroz privatna druženja dožive vlastito prosvjećenje sebe u smislu rušenja barijera seksualne obespravljenosti u kojoj se nalaze, te se na taj način suprotstaviti muškoj dominaciji u društvu (Milić u Milojević, Markov, 2011:167).

3. Feministička filmska teorija

Drugi val feminizma svoj vrhunac doživio je 1970-tih godina u to vrijeme u njegov rad uključila se i popularna kultura. Kako je feministička teorija kroz svoj rad bila zainteresirana za vizualna predstavljanja rodova u različitim sadržajima kao što su časopisi, reklame, umjetničke slike i fotografije, sasvim je jasno da je i film kao najpopularniji predstavnik popularne kulture postao predmetom sociološke analize, te kao takav dobio na sociološkoj

vrijednosti. Autor Gilić ističe kako je film“ najmasovnija, najpopularnija i najutjecajnija umjetnost. Pored književnosti, likovnih umjetnosti i muzike, film igra značajnu ulogu u razvitku jedne zemlje i od ogromnog je društvenog značaja po snazi svoga djelovanja na mase. Zato se modrena nacionalna kultura jedne suvremene zemlje ne može danas ni zamisliti bez vlastite filmske proizvodnje i umjetnosti“⁹ (Gilić, 2010:45). Zahvaljujući moći koju posjeduje film kao masovna umjetnost da unutar svoga sadržaja propagira određene ideje te društvene i kulturne vrijednosti i norme, feministička se teorija okrenula analizi klasičnog holivudskog filma u potrazi za rodnim stereotipima i patrijarhalnim elementima utkanim u njega. Tako se razvila feministička filmska teorija koja je doprinijela analiziranju načina na koji su rodne razlike usađene u klasični filmski narativ i slike. Važan teorijski oslonac u prvim radovima feminističkih filmskih kritičarki predstavljala je semiotička analiza, ali i psihoanaliza kroz rad Lakana i Freuda, uz pomoć kojih se analizira želja pojedinog autora u smislu doprinosa društvene percepcije žena ili pak stavljanja istih u inferiorni položaj (Chauduri, 2006: 24-25).

Jedan od najutjecajnijih radova feminističke filmske teorije zasigurno je esej objavljen 1989. godine pod nazivom „Vizualni užitak i narativni film“ (VisualPleasureandNarrativeCinema) autorice Laure Mulvey. Tekst omogućava interdisciplinarno sagledavanje i analizu kulturnih obilježja i suvremene filmske teorije u kojemu autorica isprepliće naratologiju, filmsku studiju i psihoanalizu (Vojković, 2008:51). Mulvey koristi psihoanalizu pomoću koje pokazuje kako je „podsvjesno patrijarhalno društvo utjecalo na strukturiranje filmskog izraza. Denuncira holywoodsku filmsku mašineriju kao manipulatora vizualnim užitkom pri čemu je neosporavan i neometan filmski mainstream (...) upisao erotičnost u jezik dominantnog patrijarhalnog poretka (Mulvey : 67)“ (Leboš). Autorica je to prisustvo patrijarhata u filmskoj umjetnosti uočila analizirajući klasične holywoodske filmove¹⁰. Ona tvrdi kako je u svim analiziranim filmovima ženi tradicionalno namijenjena egzibicionistička uloga u kojoj je izložena za gledanje, a njena je pojava koncipirana na način da i u vizualnom i u erotskom smislu izaziva jak učinak. Žena je prikazana kao nešto stvoreno za gledanje „to belooked at ness„po tome su ženski likovi elaborirani kao erotski objekt za gledatelje. Sukladno uočenom, autorica je preuzela psihoanalitički koncept skopofilije i povezala ga s gledateljevim voajerskim fantazijama gdje se gledatelji često poistovjećuju s filmskim likovima. Prilikom samog gledanja filma često nastupa privremeni gubitak ega, gdje filmske

⁹ Citat uzet iz referata s Osnivačkog kongresa Saveza filmskih radnika Jugoslavije 1950. u Beogradu

¹⁰ Najviše se bavila analizom Hitchcockovim filmovima.

zvijezde imaju veliki utjecaj jer njihovim posredovanjem film proizvodi ego-ideale s kojim se gledatelj poistovjećuje.¹¹Zahvaljujući utjecaju patrijarhata većina filmova je snimljena na način da se gledateljeva identifikacija poklapa s onom muškog lika u filmu te se na taj način stječe kontrola nad ženskim likom na ekranu (Vojković, 2008:71-73). U naraciji klasičnog filma likovi su građeni na osnovu binarne opozicije aktivno-pasivno, takva je podjela rodno zasnovana, muški akter je uvijek aktivan on je nositelj radnje, a nasuprot njega se nalazi pasivni ženski lik, čija je funkcija gotovo uvijek svedena na zadovoljenje muških potreba(Mulvey u Chaudhuri, 2006: 35-36). Takva se podjela zasniva na Freudovoj psihoanalizi koju Mulvey oštro kritizira. Njegova teorija seksualnosti prema kojoj žena nije definirana s onim što jest nego s onim što nije, konkretno sa spolnim organom kojeg nema, dovodi do defragmentiranih prikaza tijela ženskih likova koji se postižu krupnim kadriranjem ne bi li se izbjegao strah od metaforičke kastracije koju izazivaju ženski likovi (Mulvey u Chaudhuri, 2006: 35-36). Da bi se izbjegla metaforička kastracija ženski lik ima dvije opcije. Prva je pretvaranje ženske figure u fetiš, odnosno erotski objekt koji izaziva zadovoljstvo, a ne strah. Dok je druga opcija stavljanje žene u prismostru i njeno demistificiranje, bilo kroz njeno kažnjavanje koje ide do umorstva ili pak uklapanjem ženskog lika u patrijarhalno društvo kroz udaju i rađanje kao temeljne uloge svake žene. Svojim radom Mulvey je ukazala kako je kinematografija zapravo u funkciji ideološkog aparata koji je na snazi u svakom društvu, a to je patrijarhat, koji je osmišljen tako da ženu stavlja u podređeni položaj kako u svakodnevnom životu tako i na filmu prenoseći pomoću njega poruku o prirodnosti takvog društvenog poretka (Vojković, 2008:74).

Osamdesetih godina prošlog stoljeća tvrdnje prema kojima žena nema poziciju s koje se može identificirati postale su kontroverzne iz razloga jer ne ostavljaju dovoljno prostora za žensku publiku i ženski pogled i njihovu identifikaciju s filmskim likovima. Teze Laure Mulvey posebno su kritizirane, prvo jer se smatralo kako je izostavila pitanje ženskog gledateljstva, a drugo jer njen pristup ne omogućava točno utvrđivanje pasivnosti publike u procesima kreiranja značenja kod iste (Chaudhuri, 2006: 40-43). No upravo su ti nedostaci natjerali Mulvey da iznese protukritiku u kojoj se zapitala kolika je opasnost po ženske gledatelje da se identificiraju s pasivnim ženskim objektima kakvi se serviraju gledateljima ili pak da se oslone na filmski dominantnu mušku perspektivu koja ih onda neizbježno vodi samootuđenju.

¹¹ Autorica se nadovezala na teorijske koncepte Baudryja koji govori kako gledatelji identifikacijom s likovima zauzimaju poziciju kamere, te na Lacanovo poimanje razvoja identiteta djeteta koje svoj odraz promatra u zrcalu.

Otvaranjem navedenih novih pitanja njen je rad ponovno ušao u središte problema i na taj način ponovno postao aktualan (Vojković, 2008:77).

Još je jedna feministička kritičarka filma u svojim analizama filmskog materijala ukazala na patrijarhalnost i mušku dominaciju koja ne samo da je aktualna u društvenom poretku nego i u njegovim kulturnim produktima kakva je i filmska umjetnost. Ona je Kaja Silverman, filmska kritičarka koja je u svojim brojnim studijama iznijela neke od skrivenih načina pomoću kojih filmska industrija propagira patrijarhat. Silverman se posvetila zastupljenosti muških likova koji vode filmsku radnju i predstavljaju autoritet nad ženskim likovima. Zaokupljenost genealogijom subjekta jest jedan od oblika teritorijalizma, sukladno toj konstataciji autorica istražuje načine pomoću kojih je kulturni ekran koloniziran odnosno teritorijaliziran od strane muškog roda te koja je povezanost između teritorijalizma i žudnje. Prema njoj ekran je taj „repertoar ideološki označenih reprezentacija kojima su članovi određene kulture vizualno definirani i kojima se diferenciraju jedni od drugih. Oni subjekti koji vladaju na kulturnom ekranu idealizirani su, za njima se jače žudi“ (Silverman u Vojković, 2008:86). Silverman se osvrnula i na koncepte Freuda i Lacana čiji su argumenti o muškoj superiornosti falocentrični te opravdavaju povlašteni položaj muškaraca u našoj kulturi. No upravo zbog te velike zaokupljenosti genealogijom, ali i rastom feminističkog pokreta Silverman je zaključila kako simbol falusa, koji je uveo Lacan kako bi odredio vrijednosti koje posjeduje muškarac nasuprot nedostatku žene, često nije nedostižan samo ženama nego i muškarcima koji osjećaju pojedine nedostatke i pritisak koji su posljedica dominantnog patrijarhalnog poretka. Proces koji omogućuje muškim gledateljima izlaz iz ove situacije pritiska Silverman je nazvala dominantna fikcija¹² koja nije samo proces koji posreduje između proturječnih diskursa koji se smještaju unutar jedne socijalne formacije, ona je i “libidinalni aparat ili mašinerija za ideološku investiciju” koja samu socijalnu formaciju zatvara u neprobojnu cjelinu koja je zaštićena od destabilizirajućih vanjskih utjecaja. Koja funkcionira na način da sama određuje svoju pojavnost, odnosno regulira i propisuje ono što se u određenoj socijalnoj formaciji točno od nje može vidjeti i čuti kako bi se očuvala njena cjelina. Unutar dominantne fikcije muškarcima se preko društveno kreiranih slika i prizora omogućava stvaranje poveznica između njihovih vlastitih spolnih obilježja i simboličkog falusa, što ih rješava osjećaja inferiornosti. To se najčešće događa ili kroz prikaze gdje se nevidljivost manjka uspostavlja time što se čini vidljivim ili s tim da se postupak muške kastracije ne drammatizira nego se ženu navodi da muški subjekt počne gledati njegovom imaginacijom tj. da se poništi njeno znanje o

¹² Termin je autorica preuzela od Jacquesa Ranciera.

muškom manjku te da se i nju uvjeri kako njegov penis zapravo jest falus (Arsić, 2018). Silverman skreće pažnju kako kulturni ekran kao medijacijski agens intervenira između sveobuhvatnog pogleda i subjekta koji je u poziciji objekta. Pa ipak taj sveobuhvatni pogled ne privilegira sve muškarce, nego samo one bijele rase, a posljedica toga je da samo određenim subjektima (bijelim muškarcima) se pruža laskava slika samih sebe. Kako naše identifikacije uvijek moraju biti društveno potvrđene, neki subjekti kao što su muškarci drugih rasa i žene ne posjeduju svoje subjekte idealizacije, nego ima je vladajuća skupina nametnula svoju sliku te ih na taj način učinila inferiornima s obzirom na njihovu nemogućnost identifikacije s istom (Silverman u Vojković, 2008:87). Tako je još jednom potvrđena moć patrijarhata koji muškoj publici omogućava stalnu regeneraciju njihove dominacije, a ženu u svojim prikazima svodi samo na objekt muške žudnje. Osim na dominantnu fikciju Silverman je u svojim radovima upozorila na još jednu problematiku koja ukazuje žensku inferiornost u filmskoj umjetnosti, a to je nedostatak ženskog glasa. U svojoj knjizi „TheAcousticMirror“ objavljenj 1988. godine, autorica je ukazala kako je klasični holywoodski film fasciniran ženskim glasovima, ali samo ako je riječ o plaču, vrisku ili pak uzdisanju koji su često prenaplašeni pa čak i dovedeni do karikature (Silverman u Chaudhuri, 2006: 45-46). S druge strane te iste žene nemaju sposobnost vođenja filmske naracije konstruktivnim dijalogom što pak dovodi do zaključka kako filmsku industriju kreiraju muškarci koji ne dopuštaju ženama pravo na autorstvo, ali se i u gledateljima budi osjećaj kontrole koju takav sadržaj izaziva. Kako bi se na neki način prikrio taj osjećaj kontrole te se izbjegla mogućnost odvajanja publike od filmske radnje, redatelji često pribjegavaju tehnici „šivanja“ (suture) realnog svijeta i filmskog materijala u kojemu se gledateljima omogućava zatvaranje u određenu filmsku perspektivu kroz mogućnost identifikacije s likovima i pričom koju oni nose. Tu Silverman ponovno ističe kako je takva identifikacija ponovno dana većinom muškarcima, jer muški likovi dominiraju klasičnim filmovima, njima je dana sposobnost da vode filmsku priču naracijom čak i odvajanjem glasa od fizičkog tijela te na taj način ponovno muškarcima pružaju mogućnost identifikacije sa superiornim muškim likom. S druge pak strane ženski likovi s obzirom na to da su nesposobni voditi konstruktivan dijalog, ponovno su svedeni na tjelesni objekt koji služi zadovoljavanju muških pogleda (Silverman u Chaudhuri, 2006: 49-52). Silverman smatra kako je sve navedeno poticaj feminističkoj filmskoj kritici da angažira što više ženskih redateljica koje su spremne promijeniti situaciju u filmskoj industriji i omogućiti ženskim likovima veću ravnopravnost, a samim time i stvarnim ženama koje bi se mogle poistovjetiti s njima.

Većina filmskih kritičarki bavile su se analizom klasičnog holywoodskog filma, Barbara Creed s druge strane svoj teorijski pristup bazira na analizi filmova iz žanra horor filmova i filmova znanstvene fantastike. Općeniti zaključak koji proizlazi iz površne analize horor filmova je taj da je ženskim likovima pripisana uloga opće žrtve koja obiluje scenama straha, vrištanja i hysterije. Autorica smatra kako je takav prikaz zapravo iskrivljen i netočan te propagira feminističku analizu koja ne samo da isti filmski sadržaj interpretira iz sasvim drugačije perspektive te time donosi i neke nove zaključke o istima, nego se okreće i filmovima koji prepoznaju dominantnu žensku figuru „žene-čudovišta“ koja predstavlja opasnost do tada superiornim muškim likovima. Sukladno tome plazeći od opće tematike horor filma u kojoj je uvijek prisutan strah od povratka i odmazde marginaliziranih pojedinaca ili određenih skupina, autorica povlači paralelu kroz dominantnu „ženu-čudovište“ koja na krilima feminizma predstavlja prijetnju patrijarhatu. Superiorne „žene-čudovišta“ javljaju se preko likova „kastriirajućih ženki“ prikazanih kao hiperseksualiziranih maternica koje ne osjećaju nikakve nedostatke u svom vlastitom tijelu ili identitetu, kao što su to osjećale heroine klasičnih filmova, te kao takve prijete muškim herojima, a samim time i patrijarhalnom sustavu. Uz sve to takvi likovi daju naslutiti kako je moguće dokrajčiti patrijarhalni sustav te stvoriti društvo u kome vladaju ženski zakoni (Creed u Chaudhuri, 2006: 91-96). Zanimljivo je napomenuti kako je Creed kroz feminističku analizu i kritiku filma uočila kako se i u horor filmovima u kojima „žena-čudovište“ ne postoji, nego je glavni protagonist muški lik, redatelji često poigravaju s tipičnim ženskih fiziološkim karakteristikama u funkciji izopačenosti koja zapravo horor žanru daje posebnu konotaciju. Pa tako kada muški lik postaje monstruozan njegovo tijelo obično zadobiva svojstva koja se povezuju s ženskim tijelom; iskustvo menstrualnog ciklusa, promjena oblika, krvarenja, rađanja, postaju penetrabilna ili su pak kastriirana. Autorica kao primjer¹³ daje Drakulu koji je unatoč muževnoj reputaciji i snazi izrazito feminiziran od plašta, crvenih usana, začesljane kose pa da potrebe za krvlju koja se može povezati s menstruacijskim ciklusom i njegovim značenjem za reprodukciju (Creed 1993: 118). Kao što je već navedeno Creed naglašava kako je feministička filmska kritika pružila drugačiju interpretaciju horor žanra koji jednim dijelom donosi klasičnu patrijarhalnu konstrukciju društva, dok s druge pak strane jedan dio tog žanra propagira i ženske junakinje koje svojom borbom i dominacijom pružaju poticaj stvarnim ženama u promjeni percepcije društvenog poretka (Creed 1993:118).

¹³ Od brojnih primjera zanimljiv je i onaj u filmu „Kad jaganjci utihnu“ gdje glavni lik kroz ubojstva žena i oblačenjem njihovih koža zapravo također želi postati fizički žena, dok podsvjesno on to već je.

Teresa de Lauretis također je feministička filmska kritičarka koja se u svojim radovima bavila brojnim pitanjima vezanih uz percepciju ženskog roda u filmskoj industriji. Svoj teorijski pristup započinje razlikama u definiciji roda. Ona tvrdi kako rod ne proizlazi isključivo iz spolne razlike, već je prema njoj rod konstruiran "niz efekata stvorenih u tijelima, ponašanjima i društvenim odnosima" (Wilson). S obzirom na takvo viđenje roda, autorica odbacuje esencijalističko shvaćanje roda kao spolne razlike koja je definirana kao univerzalna spolna opozicija između muškaraca i žena, muškog i ženskog te proizlazi iz biologije i socijalizacije. Ova razlika ne samo da žene definira kao esencijalno "drugačije" od muškaraca, već i univerzalno povezuje spol s rodom i time negira razlike između žena ili između muškaraca koje su prisutne bez obzira na rasno, klasno, kulturno ili jezično porijeklo. De Lauretis tvrdi kako esencijalisti ograničavajući feminističku teoriju unutar univerzalne spolne opozicije samo podržavaju dominantnu mušku politiku te s tim i patrijarhalni sustav (Wilson). Upravo takva raspodjela moći u društvu dovodi do iskrivljenih prikaza ženskih likova i ženskih težnji u samoostvarenju, pa tako dolazi do toga da filmska industrija, ali i ostali mediji koji su kontrolirani od strane muškaraca plasiraju konstruiranu sliku žena u javnost. Autorica upravo zbog toga upozorava kako je prilikom analize filmskog sadržaja potrebno uočiti razliku između žena kao povijesno specifičnih pojedinaca, individualnih i stvarnih ličnosti i „žena“ koje su zamišljeni kulturni prikazi. „Žena“ kao konstrukt vladajuće društvene skupine u sebi sažima kombinaciju nekih dominantnih kulturnih interpretacija ženske svrsishodnosti, pa se tako stvarnim ženama kroz navedeni konstrukt plasira idealizirana slika ženstvenosti kojoj bi se stvarna žena trebala što više približiti bilo u pitanju tjelesnosti ili osobnosti. Medijsko forsiranje takve iskonstruirane slike univerzalne ženstvenosti vodi brisanju razlika između stvarnih žena i „žena“ kao konstrukta, navodi na preuzimanje specifične rodne uloge te s istim tim ciljem koči stvarne žene da same realiziraju alate za vlastitu samorealizaciju (de Lauretis u Chaudhuri, 2006: 61-64). De Lauretis navodi kako filmska industrija može navedenu koncepciju podržati ili pak može poslužiti kao savršeni medij za rješavanje neskladnosti između stvarnih žena i društvenih konstrukta koji im se nameću kao ideali. Na taj bi se način pomoglo i određenom broju žena koje se na uspijevaju poistovjetiti s propagiranim sadržajem te ih se drži izvan nametnutog sistema ideologije roda da se uklape. Upravo zato autorica skreće pažnju na potrebu uvođenja „ženskih kina“ što je zapravo pojam koji označava uvođenje žena u filmsku industriju, odnosno „pravljenje ženskih filmova od strane žena za stvarnu žensku publiku“ (de Lauretis u Chaudhuri, 2006: 68). Takvi filmovi postići će pomak uvođenjem realnih ženskih likova, bez obzira na to bili oni pozitivni ili negativni, a koji su ključni nosioci isto tako realne radnje, dok je njihova uloga

zamijeniti do tada propagirane arhetipove savršenih obiteljskih žena čija je glavna uloga postati nagradom glavnom muškom filmskom junaku.¹⁴ Realizacijom takozvanih ženskih filmova čiji su nositelji radnje realni ženski likovi konstruirani od samih žena koji omogućavaju identifikaciju stvarnoj ženskoj publici s istima. I ne samo identifikaciju nego i preuzimanje aktivnije uloge u društvenoj promjeni i kulturnom tretiranju žena uz pomoć feminističkog pokreta, te samim time i do ublažavanja patrijarhalnog sustava (de Lauretis u Chaudhuri, 2006: 68-72).

4. Drugi val feminizma i filmska teorija u Hrvatskoj

Kako je već navedeno Drugi val feminizma u Americi i zapadnoj Europi svoj je vrhunac dostigao sredinom 70-tih godina. Hrvatska je tada bila u sastavu tadašnje države, Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije u kojoj je na snazi bila komunistička politička struja. Sukladno tome država je bila zatvorena prema modernom zapadnom i kapitalističkom društvu, ipak feministička se aktivnost na ovom prostoru razvila znatno ranije nego u drugim državama iza „željezne zavjese“. Zanimljivo je napomenuti da 60-tih godina 20. stoljeća u Jugoslaviji nije postojao nikakav oblik ženskog samostalnog političkog djelovanja. Antifašistički front žena (AFŽ) kao temeljna ženska organizacija koja je djelovala za vrijeme NOB-a ugašena je, a Konferencija za društvenu aktivnost žena, koja je oformljena umjesto nje nije imala nikakvog stvarnog utjecaja niti izravnog kontakta s ženskim partijskim članstvom. Unatoč svemu pojedine članice Komunističke partije pokrenule su neka ženska pitanja, pa je tako u Hrvatskoj Marija Šoljan Bakarić kao glavna urednica časopisa „Žena“ koji se jedini bavio teorijskim pitanjem žena, oko njega okupila mlade obrazovane partijske kadrove iz čitave zemlje te im omogućila diskusiju, razmjenu informacija, ali i pristup stranoj feminističkoj literaturi koja se u to vrijeme počela pojavljivati (Milić u Milojević, Markov, 2011: 54-55). Dva su važna događaja koja su feminističku teoriju uvela u zemlje bivše Jugoslavije, prvi od njih je savjetovanje organizirano u suradnji Hrvatske i Slovenije iz 1976. godine pod nazivom „Društveni položaj žena i razvoj porodice u socijalističkom samoupravnom društvu“, drugi je međunarodni feministički skup pod nazivom „DRUG-ca“ održan u Beogradu 1978. godine. Navedena dva skupa svakako su bila ključna u razvijanju feminističkih ideja. Tako da su se razvile aktivnosti čiji su ciljevi bili obrazovanje i

¹⁴ Film „JulietoftheSpirits“ autorica navodi kao primjer takvog „ženskog filma“ koji se bavi ženskim temama i zabrinutostima.

samoobrazovanje, širenje feminističkih ideja, organiziranje akcija i organizacija, te razvijanje teorijsko-istraživačke prakse u okviru sveučilišta, ali i van njega, a sve s ciljem osposobljavanja novog kadra koji će biti daljnji nosilac feminističkih ideja. U periodu između 80-tih i 90-tih godina feministkinje Jugoslavije osim individualnih napredaka radile su i na međusobnoj suradnji. Zadnji njihov zajednički sastanak 1990. godine završio je bez potpisivanja zajedničke deklaracije, kako je to inače bio običaj, ovoga puta političke prilike koje su u to vrijeme bile izuzetno nepovoljne negativno su utjecale na feminističku solidarnost i povezivanje (Milić u Milojević, Markov, 2011: 57,58). Nakon rata koji je uslijedio, raspada Jugoslavije i formiranja novih nezavisnih država, hrvatski se feminizam nastavio razvijati pretežno u sveučilišnim okvirima.

Feministička filmska kritika na prostoru bivše države gotovo da nije niti postojala. U Hrvatskoj je 1995. godine formiran novi časopis pod nazivom „Hrvatski filmski ljetopis“ koji je izrastao u najznačajniju stručnu filmsku publikaciju u povijesti hrvatske filmske kritike, a njegova važnost leži u afirmaciji do danas gotovo nepostojećih feminističkih i psihoanalitičkih kritičkih pristupa. Premda je feministička filmska kritika kod nas i dalje u povojima, ipak se polako usporedno s ostalim feminističkim pitanjima razvija i ova domena. Potrebno je tako napomenuti održavanje okruglog stola u Puli 2008. godine, na temu „Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji“, čiji su rezultati zabilježeni u istoimenoj publikaciji. Osnovna namjera ovog skupa bila je upozoriti na (ne)vidljivost žena i nerazmjernu prisutnost ženskih autora u glavnoj struji filmske produkcije. Pa je u raspravama upozoreno na asimetričnu rodnu podjelu javnoga prostora, poput činjenice da su od 1990. do 2007. godine, od ukupno 108 snimljenih dugometražnih igranih filmova, samo šest filmova režirale redateljice. Također se raspravljalo i 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). Rasprava je za posljedicu imala i usvajanje konkretnih zaključaka u kojima se, između ostalog, zatražila veća potpora za autorice od nadležnih tijela koja odlučuju o usmjeravanju financijskih sredstava za dugometražne igrane filmske projekte, veće sudjelovanje žena u selekcijskim komisijama i povećanje kvote za financiranje debitantskih dugometražnih igranih filmova kako bi redateljice dobile veće šanse (Štimac-Radin, 2009: 5-45).

Tri godine nakon održanog okruglog stola u Puli u Zagrebu je na sličnu temu održan tada peti po redu „VoxFeminae festival“ na kojemu je između ostaloga gostovala i Mima Simić koja je dala kratki dijakronijski prikaz žena u hrvatskim filmovima. U svom izlaganju istaknula je

jedan od paradoksa kako filmovi posljednjih godina bolji od onih iz 90-tih a ipak u njima ima manje žena, bilo ispred ili iza kamere. Produkcija suvremenog dugometražnog filma, nakon završetka rata pa do 1999. godine, bila je politički predodređena odnosno vezana uz ideologiju tzv. "Tuđmanove ere" koju karakteriziraju ženski likovi prikazani kao idealizirane supruge i majke čitave nacije i to kao svojevrsni nastavak prikaza ženskog lika iz doba rata koji je prikazivan binarno, kao oštra podjela na muško i žensko. Promjenom političke struje i filmska produkcija kreće u drugom smjeru, pa se pojavljuju prikazi lezbijki. Ponovnim političkim i društvenim zaokretom u desno sada ženski likovi u filmovima dobivaju i slojevitije karakteristike te se odmiču od prikaza seksualnih objekata ili majki koji je bio karakterističan za razdoblje nakon rata (Matijačić, 2011).

Važno je napomenuti da i hrvatske kritičarke filma, pa tako i sudionice ranije navedenog okruglog stola u Puli, upozoravaju na iste probleme s kojima se susreću žene i ženski likovi u filmskoj industriji kao što su to ranije činile najpoznatije svjetske predstavnice feminizma Drugog vala, ali i već navedene feminističke filmske kritičarke. Pa tako u hrvatskim filmovi najčešće prevladavaju ženski likovi čije su osnovne karakteristike naivnost, nesigurnost i plahost, te inferiornost u donosu na muške dominantne likove, a njihovo smještanje u patrijarhalnu sredinu navodi ih da se ponašaju u skladu s očekivanjima i zadanim društvenim ulogama. Tek poneke od njih odstupaju od zadanih uloga i preuzimaju svoju sudbinu u svoje ruke. Takav zaključak daje i autorica Biljana ČakićVeselić, također sudionica okruglog stola u Puli, „Slika u ogledalu koju dobivaju žene kod nas, i koju ja dobivam i kojom sam nezadovoljna – žene su žrtve, majke, svetice, to me užasava.Znam kako se žene osjećaju, i ničim, apsolutno ničim ne dobivaju kroz film – odraz vlastitog identiteta,moraju ga traži u književnosti ili američkom filmu. Ja nisam još vidjela film koji je Hrvatima dao samopouzdanja“ (Čakić Veselić u Štimac-Radin, 2009:17).

Jedna od sudionica skupa Saša Vojković istaknula je kako žene u hrvatskom filmu nisu nevidljive, ali je problem u tome što je za njihovu prezentaciju uglavnom zaslužan muškarac.Ista također upozorava kako žene imaju pravo na vlastitu prezentaciju, tako da je pravo pitanje bi li ta prisutnost bila drugačija da se ženskost prikazuje iz neke druge perspektive, prije svega one ženske (Vojković u Štimac-Radin, 2009: 10).

5. Analiza prezentacije ženskih filmskih likova u odabranim filmovima

Istraživački dio rada fokusiran je na analizu prezentacije ženskih likova u odabranim filmovima. Kao vremenski okvir analize uzeto je razdoblje između 1970. i 2000. godine, unutar kojega će se po razdobljima od deset godina analizirati po nekoliko filmova. Kao početna godina uzeta je 1970. Iz razloga što je upravo to desetljeće ključno za ulazak feminističke teorije u filmsku umjetnost. Na izbor filmskih naslova utjecala je ocjena struke pa su tako kao glavne odrednice uzeta priznanja Pulskog filmskog festivala¹⁵, ali i recenzije hrvatskih autora koji su se bavili analizom hrvatskog filma, Ive Škrabala i Nikice Gilića. U njihovim radovima analizirani su i filmovi koji nisu dobili neka od najvažnijih priznanja struke, ali su kod publike prošli izrazito uspješno, te su i neki od njih uzeti u analizu, kao relevantni za ovu temu. Odabrani filmski sadržaj gledan je kronološki s ciljem uočavanja potencijalnih obrazaca u formiranju ženskih likova koji se oblikuju kroz određeni vremenski period. Osim nekih osnovnih filmskih elemenata pomoću kojih se konstruira ženski lik, kao što je slojevita karakterizacija filmskog lika, sposobnost vođenja dijaloga te uz to povezana mogućnost vođenja filmske radnje, kao elementi analize uzete su i osnovne teme kojima su se u svojim radovima bavile ranije navedene feminističke teoretičarke. Pa je tako su svim filmovima analizirana; prezentacija obiteljskog i bračnog života kao patrijarhalnog ili nepatrijarhalnog, prezentacija majčinstva, ali i ženske seksualnosti koja uključuje pravo na kontracepciju i abortus, prezentacija ženskih likova u odnosu na njihova profesionalna zanimanja i načina provođenja slobodnog vremena te uz to vezani prikazi identiteta kroz vlastiti stil odijevanja, izloženost ženskih likova svim oblicima nasilja od verbalnog i psihičkog preko fizičkog i seksualnog (uključujući prostituciju) te sposobnost prezentiranih ženskih likova da se od istoga i obrane.

5.1. Analiza filmskih naslova između 1970. i 1980. godine

Kao prvi film za analizu u ovom vremenskom razdoblju uzet je film Krste Papića „Lisice“, film je snimljen 1969. godine, godinu dana kasnije u Puli osvojio je nagradu žirija i kritike te se tako smatra jednim od najvažnijih hrvatskih filmova ovog razdoblja. Premda film primarno prati poslijeratnu političku situaciju, zbog svoje pozadinske priče o sudbini ženskog lika uzet je u analizu. Nakon njega slijedi prezentacija ženskih likova u jednom od najpopularnijih

¹⁵ Pulski filmski festival ili Pula Film Festival, najstariji hrvatski filmski festival koji se od 1954. godine jednom godišnje održava u pulskoj Areni. Osim hrvatskih u nekoliko kategorija natječu se i mnogi strani filmovi.

hrvatskih filmova svih vremena „Tko pjeva zlo ne misli“ redatelja Kreše Golika iz 1970. godine. Ova komedija s elementima mjuzikla ima i snažnu dokumentarističku crtu kroz koju na zabavan način prenosi duh zagrebačke svakodnevnice tridesetih godina prošlog stoljeća (Gilić, 2010: 97). Slijedi analiza dva filma koji spadaju u poseban tip jugoslavenskog filma, partizanski ratni film. Kako su ti filmovi bili u službi politike, cilj im je bio prikazati i veličati neke od povijesno važnih trenutaka Narodnooslobodilačke borbe (NOB) te učvrstiti vladajuću ideologiju (S obzirom na ratne teme prikazi ženskih likova nepravredno su zapostavljeni, premda znamo da su žene bile ravnopravne sudionice u navedenoj borbi njihove uloge su većino pozadinske sa obaveznim strogo ženskim zanimanjima ili vezene uz muške likove bilo u bračnom ili materinskom odnosu, što zapravo samo ocrta dominantnu patrijarhalnost onoga vremena. „U gori raste zelen bor“ (1971.) Antuna Vrdoljaka prvi je analizirani partizanski ratni film, koji je snimljen prema motivima iz Ratnog dnevnika generala Ivana Šibla te nagrađen u Puli (Gilić, 2010: 90). Drugi takav film istog žanra je „Sutjeska“ iz 1973. godine u režiji Stipe Delića, sniman kao nastavak velike ranije filmske uspješnice „Bitka na Neretvi“ trebao je prikazati važnost i trud NOB-a u borbi. I premda je film osvojio glavnu nagradu na festivalu u Puli, filmski kritičari ga danas ne ocjenjuju kao izrazitu umjetničku uspješnicu. Ipak nagrade, izrazita popularnost kod publike, ali i činjenica da „Sutjeska“ nosi titulu najskupljeg jugoslavenskog filma, idu u prilog analiziranja i ovog filma (Škrabalo, 1998: 368). Nakon toga slijedi analiza melodrame „Živjeti od ljubavi“ Kreše Golika iz 1973. godine u kojoj se ponovno vidi autorovo zanimanje za žensku perspektivu kao i u ranijem njegovom filmu „Tko pjeva zlo ne misli“ (Gilić, 2010: 117).

Film Krste Papića „Lisice“ (1969.) opisuje atmosferu straha i represije za vrijeme lova na „staljiniste“ nakon rezolucije Informbiroa u tipičnom dinarskom kraju. Uz političku temu utkana je i priča o sudbini mladog bračnog para, gdje nevjesta Višnja postaje krajnja i najveća žrtva ne samo političke surovosti nego prije svega patrijarhalnog dinarskog mentaliteta. Taj mentalitet u kojemu je ženska inferiornost sasvim prirodna vidljiv je najprije u sceni u kojoj mladoženja nevjesti preobuva cipele pred muškim promatračima čiji se izrazi neodobravanja posebno ističu krupnim kadrovima njihovih lica i to svakog pojedinačno, nakon čega odmah dobiva kritiku jednog od gostiju: „ Ne sviđa mi se što obuvaš nevistu. Pa ti si muško!“ Poimanje žene kao seksualnog objekta koji pripada muškarcu kao izraz patrijarhalnog mentaliteta ovog kraja nalazimo u sceni gdje jedan od glavnih glumaca pita mladoženju „A jesi li oprovanevistu?“. Upravo na takve prikaze ženskih uloga u kojima žena služi isključivo kako bi zadovoljila seksualne potrebe muškarca, ali i tretmana žena općenito upozoravaju

feminističke teoretičarke. Višnjin lik svoje prvo poniženje i zlostavljanje doživljava kroz silovanje kuma za vrijeme vlastitog vjenčanja, u njegovim riječima : „Mene se ne odbija, ja dobivam što sam naumio.“, pronalazimo ne samo političko društvenu nadmoć muškog lika nego i rodnu i spolnu dominaciju. U iznenadnom preokretu moći, silovatelj se kažnjava zbog političkih razloga, a njegov čin silovanja karakterizira se ne kao zločin protiv žrtve (Višnje) nego kao zločin protiv njenog muža kojemu je ukaljano čast. Identičnu teorijsku koncepciju nalazimo kod teoretičarke SusanBrownmiller koje govori o silovanju kao o dokazu moći, gdje žensko tijelo služi kao sredstvo za iskazivanje nadmoći, ali ne nad ženom kao žrtvom silovanja, nego nad muškarcem kojem ona „pripada“ (Brownmiller,1995:109). Sukladno takvom izrazito patrijarhalnom mentalitetu koji je dominantan u filmu, žrtva silovanja Višnja na kraju postaje i žrtvom bijesnih muškaraca koji ju tjeraju natrag u njeno rodno selo jer je osramotila svog muža s tim što je postala žrtva silovanja. Tjerajući je kroz kamenjar pjevaju pospradne pjesme i svlače ju „Vratimo ju голу, neka vide kurvu kakva je!“ nakon svog tog ponižavanja i zlostavljanja na kraju ju i ubiju te ostave njeno polugolo tijelo dajući se u bijeg. Ovakav prikaz samo je realna istina tretmana žena u patrijarhalnom društvu u kojemu njihova sudbina ovisi isključivo o volji muškaraca.

Golikov film „Tko pjeva zlo ne misli“ pravi je prikaz zagrebačke malograđanske obitelji u kojoj pratimo glavni ženski lik Anu. Anina uloga majke i domaćice prikazana je pomalo plošno, kao umjetnički, prije svega pjevački, nadarena postala je zarobljenica vlastitog braka. I premda ona na sebi nosi brigu o čitavom kućanstvu, malom djetetu i temperamentnom suprugu koji ima problema s alkoholom, ona na sebi ne želi imati teret donošenja nekih važnih odluka. Unatoč lagodnom životu i obitelji, Anino nezadovoljstvo je očito. Sličan životni koncept koji dovodi do općeg nezadovoljstva kod žena srednje klase pod pojmom „ženska mistika“ razvila je teoretičarka BeetyFreidan. Ana bijeg vidi u pažljivom prihvaćanju dodvoravanja gospodina Fulira kroz čitav film, pa se tako na njegovo ljubljenje i prisnije znakove dodvoravanja, Ana ograđuje riječima; „Ali ja sam poštena žena.“ Dodatni element erotičnosti u film unose i krupni kadrovi Aninih bujnih grudi koje se uzdižu, čime se naglašava njezina uzbuđenost. Motiv lančića s križićem na tim istim grudima asocira na kontrast između morala koji simbolizira križ i braka u kojemu je Ana i neke vrste pohotnosti koju u njoj budi romansa s nedozvoljenim muškarcem. Elemente patrijarhalnosti i muške dominacije vidimo i u smještanju ženskog lika uz kućne poslove te u rečenici koju suprug upućuje Ani:“jedino da ti u kuhinji spomenik podignu!“ S obzirom na kućnu sferu u koju je smještena njena dokolica sastoji se od čišćenja, kuhanja, listanja tipične ženske literature te

uživanja u raskošnim haljinama i šeširima. I premda lik Ane kao glavni ženski lik vodi uspješne dijaloge, ostavlja se dojam da je njena vanjšina ipak zanimljivija, što pak navodi na feminističku kritiku kako je uloga žene u kinematografiji namijenjena isključivo muškom pogledu. Slično zaključuje i kritičar Peterlić koji Anin lik karakterizira kao „najpasivniji lik zbog kojeg nastaje neravnoteža, ona je Sunce koje privlači, kojemu aktivni likovi teže. Peterlić kaže da je ona u radnji aktivna samo po tome kakvom ju je priroda stvorila (Mileta, 2009: 115). Drugi ženski lik Anine sestre Mine sušta je suprotnost Ani. Mina je prikazana kao pomalo karikiran lik, usidjelica, žena upitne inteligencije, fokusirana na traženje životnog partnera i na pohlepno uživanje u hrani kao bijeg u neku vrstu komfor zone. Autor Nikica Gilić u svojoj recenziji filma lik tete Mine karakterizira kao jedan od najslojevitijih ženskih likova svoje epohe (Gilić, 2010: 97). Isti autor navodi još „Naizgled banalni prikaz Minina snena i plaha pogleda u Fulirovu smjeru snažno sugerira njenu seksualnost i maštu, osobito ako se prisjetimo koliko je Mina proždrljiva i u kojoj je mjeri cijela struktura Golikova filma zapravo struktura žudnje sublimirane malograđanskim kičem što ga junaci dijele kao ono što ih najviše veže., (Gilić u Mileta, 2009: 117). Lik Mine kroz čitav film prati dominacija muškog lika (njenog pripitog šogora) koji ju predstavlja kao nesposobnu za ostvarenje emocionalnog odnosa s muškarcem koji je u njenim podmaklim godinama ključan za ženu, a tek isticanjem njene skrivene uštedevine njen lik dobiva na važnosti te ostvaruje krajnji cilj - udeju. Što pak sugerira temeljnu tvrdnju feminističkih kritičarki, prije svega onu de Beauvoir, kako je ženi u patrijarhalnom društvu predodređeno samoostvarenje jedino kroz ljubavni i odnos s muškarcem koji je zapečaćen brakom.

Kako je već navedeno film „U gori raste zelen bor“ (1971.) Antuna Vrdoljaka spada u partizanski ratni film s obzirom na to ženski likovi su gotovo ne zamjetni. I premda su žene bile ravnopravne sudionice Narodnooslobodilačke borbe prikaza partizanki s oružjem u ruci kronično nedostaje u većini partizanskih filmova. Pa tako i u ovom filmu možemo uočiti samo jedan lik partizanke čije je pojavljivanje u filmu minimalno pa ipak njen lik kao da je proveden kroz sve životne situacije. Njeno prvo pojavljivanje na sceni vezano je uz ponižavanje domobranske vojske „A koje si mi ti muško? Skidaj se jade domobranski!“ Iz te scene mučiteljice, Maru se nakon toga stavlja u seksualni odnos s glavnim likom filma iz kojega je sasvim jasno da Mara služi samo za zadovoljavanje muške požude glavnog lika, „Ajde Maro brate skidaj ovo, svršit će rat prije nego što te ja svučem!“ Marine eventualne osjećaje prema glavnom muškom liku nemamo prilike niti zapaziti jer je scena fokusirana samo na njene obnažene grudi, ne i na njeno lice. Takav prikaz povezujemo s teorijskim

radom Mulvey koja govori kako kinematografija pretvara žensko tijelo u pasivan objekt namijenjen muškom pogledu, ali i s radom ostalih feminističkih kritičarki koje naglašavaju kako je uloga žene biti pasivan objekt koji stoji na raspolaganju muškarcu (MacNair, 2004: 27). Tomu možemo pridodati kako je njena sposobnost naracije i dijaloga u filmu svedena na minimum. Lik Mare stavljen je u neke tipično ženske situacije koje se naglašavaju u partizanskom filmu kada je u pitanju žena, pa tako u situacijama kada muškarci ratuju njen je posao spašavati ranjenike te uzvikivati parole ohrabrenja. Zanimljivo je također kako je lik partizanke prikazan idealistički, uredne odjeće, duge kose spletena u savršene pletenice, šarmantno namještena kapa na glavi, što u uvjetima opće ne higijene i rata teško da je moguće. S obzirom na to daje se zaključiti da je uloga žene partizanke čisto simbolička i ideološka. Treba spomenuti i statističke uloge seoskih žena koje su obično vezane uz kućanske poslove: brige o ranjenicima, kuhanje, pospremanje i pletenje te izmicanje iz kadra u trenutku dolaska važnijeg muškog lika, što samo ocrta patrijarhalnost u vremenskom i prostornom kontekstu filma. Još jedan bezimni ženski lik pojavljuje se nekoliko puta kao plod prisjećanja jednog od muških likova i to svaki puta s istom naracijom o tome kakao će ubiti sebe i nerođeno dijete bude li se njenom partneru nešto dogodilo. Takve prikaze naglašavaju i feminističke kritičarke koje upozoravaju kako se propagira ženino samoostvarenje jedino kroz muškarca i brak, a ako njega nema ne vrijedi niti živjeti što se pak nadovezuje na teorije o labilnosti ženskih bića.

Slično kao i ranije analiziran film „U gori raste zelen bor“ i Delićev film „Sutjeska“ iz 1973. godine pripada partizanskom ratnom filmu (Škrabalo, 1998: 368). S obzirom na isti žanr tretman ženskih likova gotovo da je identičan. Kroz veoma kratku ukupnu minutažu pratimo ratnu sudbinu dvije različite ženske uloge. Jedna od njih je partizanska liječnica Vera koja zajedno s Vrhovnim štabom sudjeluje u vojnom pohodu. Njen lik ne karakterizira toliko njena profesija liječnice pa čak niti njen brak s jednim od vojnika, koliko žrtva za ideologiju utkanu u Narodnooslobodilački otpor. Odbijanje liječenja nakon ranjavanja te amputacija bez anestezije i na kraju smrt njenog lika prikazuju ranije navedenu gotovo simboličku funkciju ženskih likova u filmovima ovog žanra. Istu ideološku funkciju ima i drugi lik majke jednoga od braca, kojemu je u filmu posvećeno svega nekoliko scena. Njen lik seoske žene i majke toliko je povezan uz lik sina da se njeno ime u filmu ne saznaje. Zanimljivo je primijetiti da iako su oba lika prezentirana u ideološkoj funkciji, obje zapravo karakterizira neka vrsta ovisnosti i samoostvarenja kroz muški lik, bilo u funkciji supruge ili u funkciji brižne majke koja ostavlja sve i polazi za sinom u rat. Valja napomenuti kako i u ovom filmu susrećemo

ženske likove partizanki i likove seoskih žena kao statističke likove, čiji dijalozi ne postoje, ali prikazi tipično ženskih poslova brige o ranjenicima i pranja odjeće uvijek su prisutni.

Posljednji analizirani film u ovom razdoblju je „Živjeti od ljubavi“ (1973.) Kreše Golika. Na samom početku potrebno je napomenuti da i u ovom filmu kao i u ranije analiziranom „Tko pjeva zlo ne misli“ Golik u ulogu vodećeg protagonista čitavog igranog filma stavlja ženski lik. U ovom slučaju priča prati lik mlade apsolvantice Minje koja je na razmeđu vlastitih interesa i interesa svojeg dečka, također studenta. Lik Minje gotovo kroz čitavu radnju okarakteriziran je u odnosu na njenu ljubavnu vezu s muškom likom. Njihov ljubavni odnos za nju predstavlja sreću, iznenadni brak kruna je njezine iluzije o velikoj ljubavi. Stvari se iznenada mijenjaju nakon financijskih problema u kojima se lik Minje nameće kao financijski uzdržavatelj prihvaćanjem radnog mjesta učiteljice u ruralnoj sredini. Takva Minjina žrtava u kojoj napušta svoje školovanje i odlazi iz grada u ruralnu sredinu predstavlja s jedne strane temelj patrijarhalnog sustava u kojemu je žensko obrazovanje uvijek manje vrijedno od muškog, karijera učiteljice nije ništa naspram buduće karijere liječnika koja pripada njenom suprugu. S druge pak strane financijska samostalnost žene i uzdržavanje supruga u takvom društvu predstavlja težak udarac na muški ego, što na kraju dovodi i do izbjegavanja vlastite supruge koja kulminira hladnom rastavom braka. Minjin lik je toliko fokusiran na vlastitog supruga, da joj se dokolica sastoji od preslušavanja snimke njegovih ljubavnih poruka. Zanimljivo je primijetiti kako njena karijera mlade učiteljice ne donosi sa sobom veliku strogoću u stilu odijevanja, baš naprotiv Minja njeguje stil moderne gradske djevojke čak i u trenutku odlaska u ruralnu sredinu. Minjin lik suočava se sa spletkama na poslu na koje mora pristati ne bi li sačuvala posao, a neku vrstu pritiska na račun svoje seksualnosti dobiva i od lokanog profitera koji ju konstantno izlaže nekoj vrsti udvaranja. Nakon rastave braka Minjin život prestaje biti konstruiran u odnosu na muškarca pa se tako vraća završetku studija i ponovno preuzima svoju sudbinu u svoje ruke. Uz Minjin lik treba spomenuti i lik njene gazdarice Ane čija je uloga majke i domaćice njena osnovna karakterizacija. Pa tako ona svoje samoostvarenje traži najprije kroz brak, a nakon tragične smrti supruga kroz ulogu majke. Uz to je i epizodni lik doktorove supruge koja je kako njen suprug to predstavlja „obolila na nerve“ nakon saznanja da ne može imati potomke. Što samo potvrđuje feminističke teoretičarke koje napominju da se žene obično definira kroz ulogu majki, bez te uloge samoostvarenje žena nije potpuno.

5.2. Analiza filmskih naslova između 1980. i 1990. godine

Analiza ovog vremenskog perioda započinje s melodramom Branka Grlića iz 1981. godine „Samo jednom se ljubi“ koja prati politički i životni slom revolucionara Tomislava, koja je zbog izvrsnosti prihvaćena od struke i publike. Analiza se nastavlja kroz ekranizaciju Marinkovićevog romana „Kiklop“ (1982.) pod redateljskom palicom Antuna Vrdoljaka, te još jednom uspješnicom Branka Grlića iz 1984. godine „U raljama života“, koja je bazirana na izvrsno prihvaćenoj knjizi Dubravke Ugrešić „Štefica Cvek u raljama života“ (Škrabalo, 1998: 405). Slijedi film Zvonimira Berkovića „Ljubavna pisma s predumišljajem“ iz 1985. godine koji se žanrovski smjestio negdje između ljubavnog filma i krimića, izvrsno ocijenjen od strane filmskih kritičara. Izuzetnu popularnost kod struke dobila je i politička drama Krste Papića „Život sa stricem“ iz 1988. godine koja je nagrađena ne samo Velikom zlatnom arenom u Puli nego je nominirana i među pet najboljih filmova s ne engleskog govornog područja za prestižnu nagradu Zlatni globus (Škrabalo, 1998: 428). Na samom kraju analizirani su ženski likovi u kulturnom hrvatskom filmu „Glembajevi,“ iz 1988. godine koji je nastao kao ekranizacija Krležinog romana, pod redateljskom palicom Antuna Vrdoljaka.

„Samo jednom se ljubi“ (1981.) melodrama je Branka Grlića prožeta ljubavno političkim temama, odnosno sudbinom revolucionara Tomislava koji nakon pobjede socijalizma ulazi u strastvenu ljubavnu vezu s djevojkom iz buržoazijske obitelji, balerinom Bebom (Gilić, 2010: 130). Bebina profesija baletne plesačice povezana je s njenom karakternom strukturom, gdje je ona u isto vrijeme hladna i razmažena diva, ali i strastvena žena koja je spremna na sve. Na samom početku filma iznosi se tada opće društveno mišljenje o njenoj profesiji „Znaš što ljudi misle? Glumice, plesačice to su za njih kurve!“ sukladno tome razvija se još jedna dimenzija rodne dominacije u sceni gdje se jedan od kolega zanima za njihov odnos; „Nego jebeš li ti to (Bebu)?“ Već iz tih nekoliko scena na samom početku jasno je vidljivo da je ovaj film oličenje patrijarhalne strukture koja je bila dominantna u prikazanom vremenu, unatoč tome što je novi poredak propagirao rodnu ravnopravnost. Pa je sukladno tome i lik Bebe u gotovo svim situacijama inferioran u odnosu na glavni muški lik. Njegov odnos prema njoj na samom početku je strogo instrumentalan, lišen bilo kakve romantičnosti i posve patrijarhalan. U tom odnosu Beba je kao seksualni objekt bez prava na svoju volju u gotovo svim situacijama (Pavičić, 2004: 51). To se najbolje vidi u situaciji u kojoj ju Tomislav nasilno, bez njenog pristanka na prosidbu odvodi na vjenčanje, koje se odvija iznenada u sred noći, bez crkve i svećenika, bez romantike o kojoj je balerina sanjala od kad je bila djevojčica. Vjenča ih polupijan čovjek u donjem vešu uz posprano smijuljenje njegovih prijatelja. Njezin negativan

odgovor na pitanje „Jeste li ovdje došli svojevrijedno?“ gubi se pokraj njegovog potvrdnog odgovora u njezino ime. Beba tako potpisom u knjigu vjenčanih pristaje na političku i fizičku vlast Tomislava nad njom. Njezina karijera plesačice zaustavljena je nasilnim fizičkim odvođenjem iz kazališta uz riječi „Ti si moja žena. Ja zarađujem dovoljno i za nas i one tvoje!“. Upravo je to primjer klasične patrijarhalne dominacije muškarca, ne samo u ekonomskom smislu gdje ženi nije primjereno raditi nego i u društvenom smislu gdje određene karijere nisu na dobrom glasu i kao takve nisu primjerene za moralnu i udanu ženu. Glavna junakinja je osim karijere lišena i fizičke slobode jer ju partner drži pod ključem. Ono što je posebno zanimljivo u ovom filmu je seksualna žudnja i dominacija nad seksualnim radnjama koja se kroz radnju filma mijenja i okreće u korist ženskog lika. Na samom početku Beba se uz Tomislava veže iz čiste koristi, dok ona za njega predstavlja izvor stvarne seksualne privlačnosti i požude. I premda inferiorna u svakom drugom pogledu, ona u vezi razvija seksualnu privlačnost, pa se tako od samoga početka gdje je sasvim kruta i nezainteresirana te trpi seksualni čin, razvija u pohotnu ženu koja seksom počinje kontrolirati muškarca. Ipak prvotna muška dominacija prikazana je i u sceni u kojoj Beba dolazi Tomislavu u posjet u zatvor i umjesto razgovora prikazuje se žestoka scena seksualnog čina, nakon koje ga milicija proglašava psihički nestabilnim i odvodi liječniku s riječima „Silovao je vlastitu ženu u miliciji!“, na što liječnik koji bi trebao biti moralna vertikala društva odgovara ;“ To znači da je zdrav!“. S druge pak strane u prikazu seksualnog čina gdje Beba Tomislava oslovljava s „Tomi“, a on inzistira na grubljoj i muževnijoj verziji svoga imena „Tomislav“ vidimo kako će upravo seks biti oružje kojim će Beba podčiniti Tomislavovu muškost. Zanimljivo je napomenuti da je prikaz njihovog seksualnog čina od samoga početka na tankoj granici između silovanja i užitka, što se podudara s teorijama o ženskoj želji za grubim seksom, silovanjem i dominacijom muškarca. Sam kraj filma donosi prevrat i dominaciju ženskog lika nad nekad superiornim muškarcem u svim aspektima života. Beba se slobodna vraća u Zagreb, njihovim zadnjim susretom dominira njezin erotsko plesni performanskojeg on ne može iskoristiti, a njena karijera nastavlja se kroz posao plesačice u noćnom baru. Njena ekonomska neovisnost i seksualna dominantnost pretvara muški lik u inferioran koji si na kraju oduzima život.

U filmu „Kiklop“ (1982.) Antuna Vrdoljaka, koji je snimljen prema romanu Ranka Marinkovića, ženskih likova gotovo da i nema, osim dva epizodna lika oba u funkciji seksualne požude glavnog muškog lika. Prvi ženski lik po imenu Enka prikazana je kao seksualni objekt s kojim glavni muški lik upražnjava svoj seksualni život. Njena karakteristika

žene bez morala nije toliko u samom seksualnom činu i scenama u kojemu ga uvijek željno čeka razgolićena, koliko s naglašavanjem činjenice da je udana. Druga od njih je lijepa i koketna plavuša, koja svoje vrijeme provodi po lokalnim kavanama u društvu bogatih muškaraca. Ona je u filmu prikazana kao čisti seksualni objekt u tolikoj mjeri da joj niti ime ne saznajemo, nego ju glavni muški lik u svojim maštarijama naziva Vivian. Njena „profesija“ jeftine žene ili prostitutke ne naglašava se samo u njenom koketnom ponašanju, seksipilnoj odjeći i jakoj šminki nego i u sceni u kojoj ju jedan od muških likova naziva „Čistom poput Ofelije. Ta bi i u samostan mogla“. Dok je vrhunac naglašavanja njenog odsustva morala scena u kojoj je pijani muški lik na silu ljubi i na taj način dodatno ponižava. Što samo potvrđuje teorije radikalnih feministkinja koje su se bavile temama silovanja, gdje muškarci sebi uzimaju za pravo seksualno zlostavljati zato što žene pokazuju da žele biti silovane, gdje one u tom činu uživaju.

Film Rajka Grlića „U raljama života“ (1984.) prati život dvije žene, jedna je lik u televizijskoj seriji u nastajanju Štefica Cvek , dok je druga televizijska redateljica Dunja koja se bavi montažom navedene serije. Lik Štefice Cvek prikazuje mladu službenicu koja živi sa starijom tetom i bavi se šivanjem vjenčanih haljina što je paradoks sam po sebi jer Štefica sanja o romantičnoj ljubavi s pravim muškarcem. Uz pojavu tri muška lika Štefica se prikazuje kao seksualna figura, poznata rečenica jednoga od njih koja je obilježila čitav film; „Karat ću te, karat ću te dva sata. Ma kakvi! Karat ću te celu noć!“ samo to i potvrđuje. Isticanje muške dominacije i shvaćanje ženskog roda samo kao lutke za upražnjavanje vlastitih seksualnih nagona pronalazimo i u činjenici da jedan od muških likova ne voli žene koje studiraju nego ona koje su poslušne. Šteficin lik živi u želji da privuče muškarca pa tako stalno gleda emisije o aerobiku koje propagiraju stil života koji treba voditi svaka žena. Kako se njen lik ne uspijeva uklopiti u zadanu sliku savršene žena, utjehu traži u prejedanju, te pada u depresiju, što su neki od tipičnih stereotipa koji se pripisuju psihički nestabilnim ženama. Krajnje poniženje lika osim muškaraca koji ne uspijevaju voditi ljubav s njom donosi muški papagaj koji također vrijeđa njenu seksualnost. Šteficin lik samo je još jedan od brojnih primjera u kojima žena svoje samoostvarenje traži uz mušku figuru i brak. S druge pak strane nalazi se kreatorica Šteficinog lika, filmska producentica Dunja koja je emancipirana i odlučna u tome da joj ne trebaju muškarci kojima mora kuhati, s kojima se mora upuštati u seksualne odnose ako to ne želi u tom trenutku, koji podcjenjuju njen rad kao što je to književni kritičar kojeg hladno izbacuje iz svog stana. Unatoč svojoj emancipiranosti Dunjin lik svoju pravu sreću doživljava ponovno uz muškog lika, što ponovno dovodi do konstatacije ženskog

samoostvarenja i ispunjenja tek kroz ljubavnu vezu s muškarcem. Potrebno je spomenuti još jedan ženski lik koji se po svojoj karakterizaciji nalazi na pola puta između Dunje i Štefice, to je lik Šteficine prijateljice, s jedne strane ovisna o flertovima s muškarcima, dok je s druge strane svjesna same sebe i svojih fizičkih atributa koje iskorištava u svrhu privlačenja muškaraca. I premda na prvi dojam emancipirana, njena ovisnost o muškarcima samo prikazuje njenu potrebu za samoostvarenjem kroz njih. I dok je ona na neki način pandan Dunji, zanimljivo je da inspiracija liku Štefice dolazi od muškog lika, Dunjinog prijatelja s kojim na kraju ona započinje ljubavnu vezu.

Film Zvonimira Berkovića „Ljubavna pisma s predumišljajem“ (1985.) žanrovski se smjestio negdje između ljubavnog filma i krimića, naime film prati glavni ženski lik Melitu kojoj stižu anonimna ljubavna pisma od profesora i muzikologa koji leži u bolničkoj sobi zajedno s Melitinim suprugom. Melitin lik ne karakterizira njezina profesija apotekarice kako to naziva njen suprug, pa čak niti toliko uloga majke i supruge koliko epitet izuzetne ljepote i ženstvenost koja je lajtmotiv čitavog filma, njena vanjština privlači sve muškarce s kojima dolazi u kontakt, pa tako i profesora, ali i liječnike na odjelu. U skladu s tom karakterizacijom njen stil odijevanja je izuzetno ženstven, a njena seksualnost dodatno je naglašena u nagim scenama koje se vežu uz njezinu pobudu senzualnosti izazvanu tajnim obožavateljem. Zanimljivo je primijetiti kako lik profesora potaknut ljubomorom i požudom kritizira njene senzualne odjevne kombinacije, što je još jedna od karakteristika patrijarhalne društvene strukture u kojoj ženi nije dolično provokativno oblačenje. „Vi muševci mislite da vlastitu ženu ne treba osvajati!“ rečenica je s kojom se Melita udaljava od supruga i prepušta nepoznatom udvaraču i od dobre i uzorne supruge kroz pažnju dobivenu u pismima pretvara u senzualnu „grešnicu“ koja se koncentrira na traženje potencijalnog udvarača, no ipak sve s dozom opreza. Zbog pomalo nespretnog spleta okolnosti Melita zanesena udvaranjem i emotivno pripremljena na upuštanje u ljubavnu avanturu završava u zagrljaju potpuno pogrešnog muškarca, odjelnog liječnika. Opčinjen njenom ljepotom, Melita je njemu ipak samo trofej od samoga početka „Treba se kladiti da će ju jedan od nas okrenuti.“ Scena u kojoj Melitin suprug komentira puderijeru koju je njegova žena dobila na poklon, a koja je kako on kaže puna seksa „Vidi kako stari jarac gleda u tu nimfu, a ona se pravi da ne vidi. Prasica jedna.“ Također potvrđuje činjenicu prema kojoj se žene prikazuju isključivo kao seksualni objekti stvoreni kako bi zadovoljili muške poglede. Svakako treba naglasiti da je lik Melite jedan od rijetkih ženskih likova koji je sposoban ne samo na konstruktivan dijalog unutar samog filma, nego i na vođenje naracije, naime njezin glas često vodi naraciju filma,

bez vizualnog prikaza njenog lika što je izuzetno rijedak slučaj na koji je upozoravala Silverman, no ipak dominantnu naraciju vodi muški lik kroz čiju priču donosno pisma dobivamo uvid u Melitin lik te se njegova naracija ipak nameće kao dominantna. Bez obzira na Melitinu emancipiranost, financijsku neovisnost, izuzetnu ljepotu na samom kraju redatelj kao da srozava njen lik ne samo rastavom od supruga koji postaje alkoholičar, te napuštanjem profesora, nego i njenim odlaskom u noć s trećim muškarcem također odjelnim liječnikom. Što zapravo ponovno sugerira ne samo na žensku potrebu za samoostvarenjem kroz muškarca nego i za niskim strastima i manjkom morala koje se često pripisuju ženama. Uz Melitin lik fizički privlačne žene čija je uloga tretirana kao seksualni objekt, na drugoj strani stoji još jedan ženski lik koji u sebi sadrži elemente feminističkih stavova, lik Ane. Ana je prikazana kao ostavljena i frustrirana umjetnica koja svoje poštovanje gubi u posjetima bivšem ljubavniku profesoru muzikologu. Njena ljubomora prema Meliti glavni je lajtmotiv njenog lika. „Nemoj ju gledati, ona se svima sviđa. Ne volim žene koje se svima sviđaju. To se lako postiže, važno je samo jedno: ne kontrirati muškarcima. Bože sačuvaj biti pametan kao muškarac, biti lud kao muškarac, psovati kao muškarac, čak se i u seksu moramo praviti da nas bog zna kako fascinirate. Mene to nikad nije zabavljalo. Biti dama u centru svemira. Oko tebe muž, pas, trubadur, paž...” I premda je lik Ane okarakteriziran kao emancipiran i feministički nastrojen, te kao takav sasvim različit od lika lijepe Melite ipak je i njena uloga ponovno definirana uz želju za muškom pažnjom pa makar i kroz nasilne i naporene posjete bivšem ljubavniku. Zanimljivo je primijetiti kako redatelj kod Melitinih kolegica u ljekarni naglašava one teme koju ženu vežu uz kućnu sferu, pa su tako teme razgovora recepti za kolače i pripremu jela kao čista suprotnost inače zahtjevnoj i visokoobrazovanoj struci farmaceuta. U čemu se zapravo da iščitati patrijarhalni način razmišljanja prema kojemu bez obzira na zahtjevnost struke, obrazovanost i ekonomsku neovisnost ženino mjesto je ipak u kuhinji.

Politička drama Krste Papića „Život sa stricem“ (1988.) prati politička zbivanja i progon slobodoumnog mladića Martina, polaznika učiteljske škole. U filmu se pojavljuju tri ženska lika, prvi lik lijepe učenice Marte je u ljubavnom odnosu s glavnim muškim likom. njihova ljubav na samom početku je nevina i čista, da bi pred kraj filma završila spolnim činom kojeg čitavo vrijeme filma forsira upravo ženski lik. Što se podudara s feminističkim kritičarkama koje naglašavaju kako se žene često karakterizira kao pohotne i niskih strasti. Ženski lik na samom kraju izdaje svoju ljubav i bježi od svog postupka u Australiju, noseći njihovo nerođeno dijete. Lik Marte kroz čitav film vezan je uz glavni muški lik, sukladno tome njeni

dijalozi su minimalni, a sposobnost naracije neprimjetna. I drugi ženski lik učenice i predstavnice razreda Korine također je vezan uz muški lik učitelja s kojim je u tajnoj ljubavnoj vezi koja završava neplaniranom trudnoćom. Njen odnos prema učitelju je ljubavne prirode, dok je njegov odnos prema njoj isključivo temeljen na seksualnoj požudi, pa tako za vrijeme spolnog odnosa mu priznaje da je trudna na što on istog trenutka predlaže abortus. Uz to se i uzdiže iznad nje te se poziva na politiku što automatski znači kako Korina nema prava u odlučivanju o svome vlastitom tijelu. I premda je Korina prikazana kao djevojka upitne inteligencije, što joj stalno naglašava i superiorni muški lik učitelja; „Pa dobro ženska glavo di ti je pamet?“, „Ajde budi pametna!“, ali i karikature koje se šire po školi na temelju njene ljubavne veze i neznanja zemljopisnih pojmova, izrazito je naglašena i njena osvetoljubiva strana. Pa je tako upravo zbog njenog ljubavnog odnosa s učiteljem i pokrenut politički progon glavnog muškog lika Martina. Uz njih dvije kao epizodni lik pojavljuje se i lik lijepa, ali fizički deformirane gazdarice Veronike, koju karakterizira njena profesija krojačice i seoske žene. pa je tako veronika izrazito brižna, obavlja kućanske poslove i na sebe preuzima brigu oko mladića koji dolaze kod nje. Sve su to opće karakteristike žene domaćice u patrijarhalnom društvu. Zanimljivo je napomenuti i neke scene u kojima žene izravno ne sudjeluju, ali se u njima da jasno iščitati mizoginična nota filma. Pa tako fotograf nudi lijepoj i povučenoj Marti da ju slika diskretnije, kako bi njena ljepota obišla svijet, scena u kojoj lokalni mladići zahtijevaju od Martina „Dovedi nam sutra tu domsku kurvu da se i mi izguštamo. Te iz doma jebu se ko kurvice!“ očita je poruka muške dominacije i tretiranja ženskog roda kao malo vrijednog i stvorenog isključivo za seksualno izživljavanje u kojemu one naravno „uživaju“. Slična epizoda je i ona u kojoj glavni lik kako bi uvrijedio kolegu omalovažava ženu; „Pa zar ne vidiš, bili smo u kurvanju, pitaj sestru i ona je jednu noć bila s nama!“.

Film „Glembajevi“ (1988.) Antuna Vrdoljaka ekranizacija je dramskog djela Miroslava Krleža koja prati povratak mladoga slikara Leonea svojoj bankarskoj obitelji Glembay. Kroz film se pojavljuju tri sasvim različite skupine ženskih likova. Prvoj od njih onoj radničkoj pripada lik siromašne mlade majke Franike Canjig koja u borbi za pravdu i život svoga djeteta biva odbijana od strane gospode te završava tragičnom smrću skokom kroz prozor. U ovu klasno nižu skupinu spada i njena svekrva koja je svoj život skončala pod kočijom bogate barunice, da bi ju se zbog toga ponižavalo kao staru pijanicu koja je za to sama kriva. Sasvim suprotna je uloga barunice Castelli oko čijeg se lika odvija gotovo čitava radnja filma, bez da joj se daje prilika za vođenje naracije. Baruničin lik okarakteriziran je njenom titulom, pa je

tako prikazana kao lijepa, ali hladna i dramaturški nastrojena osoba, koja kako bi eskivirala pojedine neugodne situacije pribjegava glavoboljama. Njena hladnoća očituje se i naspram njenog sina pa tako čak ni u situacijama u kojima je on uplašen ne pokazuje zanimanje za njega. Posebno je izražena njena sposobnost manipulacije koju ima nad svojim suprugom kojeg oslovljava prezimenom, ali i moć koju ima nad ostalim muškarcima pa ima tako govori da zašute i ne baljezgaju gluposti te ih sve premješta u prostor koji ona smatra prikladnijim, takva moć žene bez obzira na njenu titulu barunice svakako nije uobičajena za patrijarhalno društvo, posebno visokog staleža. S druge pak strane mladi Leone optužuje barunicu za nemoral, prostituciju i koristoljublje: „Ona je bludnica, jedna obična anonimna kurva! Koja me strpala među svoje noge da se riješi straha.“. Zanimljivo je da barunica optužbe ne opovrgava, ne opravdava svoju erotičnu tjelesnu potrebu; „Pod nogama sam imala i generale i biskupe i kelner!“ . Njeno priznanje prostitucije u mladosti, priznanje da joj je svaki brak bio samo financijska transakcija, saznanje da je zapravo ona prevarena i opljačkana od strane svog pokojnog supruga te na kraju njeno nasilno ubojstvo hladnim oružjem na stepenicama vile samo su vjeran prikaz ženske naivnosti, nedostatka morala koji je pripisan svakoj ženi koja na bilo koji način odstupa od zadanih društvenih normi patrijarhalnog društva. Kao suprotnost odsustvu majčinstva kod barunice pojavljuje se Leonova pokojna majka kroz njegovo prisjećanje, kao izrazito topla majčinska figura kojoj je biti majkom jedini životni cilj. Kao još jedan ženski lik treba spomenuti i bivšu groficu Beatrice, ženu Leonova pokojnog brata, koja predstavlja neostvarivu ljubav Leonea te se u odnosu na njega i pojavljuje. Nakon muževe smrti zaredila se kao dominikanka, što da naslutiti kako život žene nakon smrti muškarca nema smisla, pa se samoostvarenje sada traži u spiritualnom. Njena karakterizacija isključivo je povezana s njenim pozivom časne sestre te s obzirom na to odbija ljubav drugog muškarca.

5.3. Analiza filmskih naslova između 1990. i 2000. godine

U ovom vremenskom razdoblju kronološki je analizirano pet filmova, od kojih su neki nagrađeni najvišom nagradom Zlatnom arenom, dok su drugi uzeti u analizu zbog svoga sadržaja koji je pogodan s obzirom na žensku tematiku kojom dominiraju. „Kontesa Dora“ Zvonimira Berkovića, prvi hrvatski biografski film koji prati život skladateljice Dore Pejačević, 1993. godine film je nagrađen sa četiri *Zlatne arene* na festivalu u Puli. Ivo Škrabalo ističe kako je upravo taj film "nedvojbeno jedna od estetski najvrednijih

filmtvorina koje su se pojavile nakon osamostaljenja Hrvatske i pripada najpozitivnijem dijelu bilance hrvatskog filma devedesetih“ (Škrabalo, 1998:465). Sljedeći analiziran film jedan je od najgledanijih hrvatskih filmova ovog razdoblja „Kako je počeo rat na mom otoku“ (1996.) Vinka Brešana, dobitnik Zlatne arene. Slijede dva filma u kojima radnju vode ženski likovi, redateljice Snježane Tribuson, prvi je također nagrađivan film „Prepoznavanje“(1996.) , dok je drugi iz 1998. godine pod nazivom „Tri muškarca Melite Žganjer“. Posljednji film iz ovog vremenskog razdoblja koji je podvrgnut analizi je film Dalibora Matanića iz 2000.godine pod nazivom „Blagajnica hoće ići na more“.

„Kontesa Dora“ (1993.) Zvonimira Berkovića prati život mlade skladateljice iz aristokratske slavonske obitelji Pejačević. Lik skladateljice Dore izniman je prije svega što ju njezina profesija skladateljice u potpunosti karakterizira, svojoj profesiji ona posvećuje svoj život. Njena iznimna elokventnost i talent u skladanju koje je u njeno vrijeme predodređeno muškarcima, potaknuli su Doru da se afirmira u tom muškom društvu polazeći putovima koji su ženama bili zabranjeni. O tom patrijarhalnom vremenu u kojemu žena nije dopušteno javno djelovanje vidi se u izjavi dirigenta:“ Ja ću izvesti vašu simfoniju, ali na plakatu ne smije pisati ni Dora ni grofica, nego samo D. Pejachevich, neka se misli da je djelo stvorio muškarac, jer će inače dvorana biti prazna“. Sličnu sumnju nalazimo i kod Armana „Bojao sam se da se nećete snaći. Jer ste žensko“ na što mu Dora s prizvukom feminizma odgovara kako i žene imaju glavu, a neke čak i skladaju. Upravo zbog te monopolizacije glazbe od strane muškog roda, Dorino umijeće u takvom patrijarhalnom društvu izaziva šutnju i ignoriranje, te joj ne preostaje ništa drugo nego se udaljiti od njega. Dorin emancipacijski duh tjera ju se uzdigne iznad tadašnje zadane ženske uloge udavače koja vodi pomalo parazitski život i predodređena je biti majkom. Kako bi oslobodila okova braka koristi se svojim klasnim položajem. I upravo taj klasni položaj joj je u isto vrijeme olakotna okolnost jer joj omogućava obrazovanje i financijsku neovisnost, ali je i kamen spoticanja posebno u odnosu s muškarcima pa je tako njena ljubavna veza s pučaninom Armanom nemoguća zbog klasne razlike. Njena majka odgojena u patrijarhalnom duhu njegovanja aristokratskog položaja od samoga početka nametala je Dori tradicionalne vrijednosti udaje, što je izvor njene traume od suprotnog spola. Potplativši mladića da udvara Dori jer „nije bila lijepo dijete“, da bi ga kasnije sama zavela, majka je pokušava ugurati u patrijarhalni model ženske kompeticije za što bolji status kod muškaraca, koji je za nju ljubavno-reproduktivne naravi „ Ja sam je htjela naučiti da je ljubav najvažnija stvar na svijetu, da se bez nje smije i ne može“. Što ponovno navodi na zaključak feministica o ženama nametnutoj slici samoostvarenja kroz brak.

Okrećući se skladanju Dorin lik prelazi u takozvanu mušku sferu, što pak sa sobom donosi odricanje od ženstvenosti u smislu seksualnosti i majčinstva, jer Dora je svjesna patrijarhalne sredine u kojoj živi „Nema slavonsca koji bi dopustio da mu žena čita crne knjige, a za komponiranje bi ubio boga u meni“. Dorin izlet u ljubavno seksualnu avanturu, označio je prekretnicu u njenom životu, napušta sebe i ulazi u ulogu koja joj je rodno pripisana, a to je udaja i rađanje djeteta koja označava njenu smrt u figurativnom, ali i doslovnom smislu. Uz Dorinu profesiju skladateljice koja dolazi iz bogate aristokratske obitelji veže si i njen stil života i odijevanja koji karakteriziraju raskošni kostimi karakteristični za ono doba, njena dokolica također je vezana uz skladanje, ali i uz bijeg od patrijarhalnih očekivanja. Pa tako Dora svoje slobodno vrijeme provodi u druženju sa svećenikom, šetnji park šumom što sve zapravo asocira na bijeg u nju samu. Za sam kraj važno je napomenuti da iako filmski naslov nosi ime „Kontesa Dora“ njen lik zapravo nije glavni lik, tu je ulogu preuzeo muški lik Armana koji je glavni narator filma, pa tako lik Dore nije subjekt nego objekt, odnosno predmet pogleda muškog lika (Šakić, 2009: 11). Što je jedna od glavnih teorijskih koncepcija feminističke filmske teoretičarke Kaje Silverman na koju upozorava prilikom u svojim radovima.

„Kako je počeo rat na mom otoku“ (1996.) Vinka Brešana ratna je komedija koja prati okupaciju vojarnje na jednom od dalmatinskih otoka. Ženski su likovi u ovom filmu gotovo neprimjetni osim dva epizodna ženska lika čija je ukupna minutaža u filmu veoma kratka. Oba lika su karakterizirana isključivo kroz njihov ljubavni odnos s glavnim muškim likom, gdje je jedna u ulozi njegove supruge Lucije dok je druga njegova ljubavnica, učiteljica glazbenog Spomenka. Obje se na pozornicu penju kako bi komandira Aleksu nagovorile na prekid okupacije, što niti jedna ne uspijeva. Lik Lucije predstavlja tradicionalnu ženu, domaćicu, ženu koja živi za brak i obitelj, a njena poznata rečenica: „Aleksa vrati se doma. Skuvala sam ti paštašutu!“ toliko je osvojila publiku da je prihvaćena kao idiom u svakodnevnom govoru. S druge strane upravo ta rečenica u feminističkim okvirima ima sasvim drugu konotaciju. Lucija suprugu skreće pažnju na ono što on voli, a to je njezina hrana, ne voli nju kao ženu nego njezine tipične i tradicijom zadane ženske uratke kao što je kuhanje. Upravo zato ona ne može uzviknuti „Vrati se meni!“, jer bi to bilo potpuno neefikasno, jer ona je manje vrijedna čak i od hrane (Kodrinja u Štimac-Radin, 2009: 26). Obje žene sudjeluju u tipično iskarikiranoj ženskoj tučnjavi na pozornici, čiji je uzrok naravno borba oko glavnog muškog lika. Kroz nju se još više umanjuje važnost ženskog lika te im daje karakteristike neurotičnih pomalo agresivnih žena, upitne inteligencije i morala. Zanimljivo je

napomenuti i scenu seksa koju izvode dva vojnika u kojemu onaj koji glumi ženu skviči i stenje kao prasica, što također daje naslutiti karakter ovog filma koji je gotovo pa mizogini, kako to zaključuje sociologinja Jasenka Kodrnja (Kodrnja u Štimac-Radin, 2009: 25).

Film „Prepoznavanje“ (1996.) redateljice Snježane Tribuson pravi je ženski film koji se bavi posljedicama ratnog silovanja te kroz svoju priču žanrovski prelazi u kriminalistički film. Glavni lik Ana u Zagrebu prepoznaje Mihajla, pripadnika četničke organizacije koji joj je za vrijeme rata ubio baku i majku, a nju silovao. Shvativši da je i on prepoznao nju, započinje „igra skrivača“ kroz koju se Ana prisjeća mučnih trenutaka samog čina silovanja. Inspektor koji radi na Aninom slučaju, na samom početku sumnja u mogućnost pojave ubojice, što se očituje u pitanjima; „Možda vam se ipak sve pričinilo? Mislim zbog lijekova!“, „Najbolje bi bilo da odete liječniku.“ Sasvim je jasno da su takva pitanja postavljena isključivo zato što je žena, muškarcu se vjerojatno ne bi postavljala. Film izvrsno prati psihološke posljedice s kojima se silovane žene susreću. Tako Ana prešućuje čin silovanja inspektoru, ali i svom dugogodišnjem partneru Ivanu što samo navodi na činjenicu kako su brojne žene nakon silovanja zapravo osuđene na partikularan život koji varira između trenutaka sreće i tjeskobnih trenutaka, koji su potpuno neobjašnjivi neupućenim promatračima. Pa je tako i njihov seksualni život isprepleten njenim „povratcima“ u sam čin silovanja. Ana nakon prevelikog psihičkog pritiska priznaje partneru silovanje, ali i abortus koji je napravila: „Ja ne znam je li to bilo naše dijete ili njegovo?!“ Anin silovatelj joj ubija i partnera, te na taj način nastavlja i psihičko maltretiranje žrtve. Ovaj film je jedan od rijetkih u kojemu ženski lik svoj život uzima u svoje ruke, pa se tako Ana nakon svega suočava sama sa svojim silovateljem kojeg mirno dočekuje sunčajući se, nakon čega slijedi borba u kojoj on i prije pokušaja ubojstva ju još pokušava poljubiti i ponovno seksualno poniziti. Zanimljivo je da na kraju ubojstvo ipak ne dovrši Ana, nego inspektor što bi dalo navesti na zaključak da premda ona preuzima odgovornost da upravlja svojim životom ipak nije dovoljno snažna, kao što je to muškarac, da bi skončala nečiji život. Treba napomenuti i to da iako Ana sama priznaje svom partneru da je silovana, inspektoru kao predstavniku snaga reda to saopćava doktorica kod koje je abortus rađen, te tako ona preuzima narativnu ulogu nad glavnim ženskim likom. Isto je tako zanimljiv i način oblačenja glavne glumice, koji kao da je povezan s njenim psihičkim stanjem. Pa je tako Ana čitav film obučena u predimenzionirane pulovere iza kojih kao da se skriva, dok je s druge strane u sceni silovanja prikazana u kratkoj suknjici, a na samom kraju gdje se odlučuje sukobiti s počiniteljem oblači kupaći kostim što se može povezati s dozom hrabrosti i odlučnosti, ali i neovisnosti koju je na kraju i pokazala.

„Tri muškarca Melite Žganjer“ (1998.) redateljice Snježane Tribuson pravi je ženski film koji se bavi svakodnevicom tri sasvim obične, ali karakterno sasvim različite žene koje dijele životni prostor. I upravo takav način života, ali i financijska samostalnost svake od nje suprotna je očekivanjima patrijarhalne sredine u kojoj bi žene u tridesetim godinama trebale biti udane i odgajati djecu. Život glavne protagonistice Melite prikazan je u odnosu na tri muškarca koji joj ulaze u život. Melita je pretila slastičarka koja sva svoja nezadovoljstva rješava prejedanjem slatkisima. Prikazana je kao neemancipirana i pomalo nezrela pa ulogu nekog vida odgajatelja i obitelji preuzimaju njene dvije cimerice,, što sa ljubavnim savjetima što s lekcijama o životu općenito. Njena životna misija je privući muškarca uz kojeg bi se ostvarila, a kako joj to ne polazi za rukom utjehu nalazi u sanjarenju uz španjolsku saponicu „Robinja ljubavi“, uz koju nauči govoriti španjolski. Zanimljivo je kako Melitin lik kroz čitav film vodi poprilično oskudnu naraciju, njeni dijalozi kao da odaju njenu nesigurnost i psihičku labilnost s druge pak strane Melita je sposobna voditi kvalitetan dijalog na španjolskom jeziku koji zapravo i predstavlja njezin svijet sanjarenja i sigurnu luku u kojemu ona kontrolira svoj ljubavni život. I dok je Melita povučena i neprimjetna, što je naglašeno i njenim stilom oblačenja koji je konzervativan, njena cimerica Višnja prikazana je kao samopouzdana žena koja koristi svoje fizičke predispozicije naglašene seksipilnim stilom oblačenja, kako bi zavodila muškarce. I dok lik Melite teži samoostvarenju kroz ljubav s pravim muškarcem, Višnja je prikazana kao površna žena koja se također ostvaruje uz muškarce, ali kroz površne avanture. Čista suprotnost njima jest treće protagonistica Ena, njen lik potpuno je ne opterećen muškarcima, fokusirana je na karijeru u policiji gdje je jedina žena u jedinici. njena karijera povezana je s izražavanjem njenog identiteta, ne samo kroz stil oblačenja koji je strogo poslovan, nego i kroz njen autoritet među sustanarkama. zbog toga je prikazana kao hladna žena koja preuzima poneke muške osobine te je u nekoliko kadrova prikazana kako ležerno hoda po stanu s pištoljem u rukama. I premda njen lik odaje dojam čvrste žene, zanimanje i vjerovanje u tarot ipak je smješta u neku tipično žensku sferu razmišljanja, koja se nikad ne pripisuje muškarcima.

Film Dalibora Matanića „Blagajnica hoće ići na more“ (2000.) prati život mlade i emancipirane samohrane majke Brice koja je prikazana kao građanin drugog reda, eksploatirana i s financijskim poteškoćama. Šef koji se uz trgovinu bavi i kriumčarenjem alkohola nameće se kao autoritet svojim zaposlenicama, preko lažne zaštite svojih zaposlenica zapravo prikriva nepoštovanje, izrabljivanje i nejednakost. I upravo taj kontrast između dominantnog šefa i preplašene i potplaćene blagajnice predstavlja stanje odnosa u stvarnom

svijetu između šefova i zaposlenika, ali i u rodnom smislu između muškarca kao dominantnog i žene kao potlačene u financijskom i društvenom smislu. Barici skromnoj, pokornoj i niti malo ženstvenoj kao čista suprotnost uvodi se drugi ženski lik atraktivne Jadranke se čije pojavljivanje uvodi kroz krupni kadar njezinih visokih potpetica. Njen lik koristi svoje fizičke attribute ne samo kao dominaciju nad ostalim zaposlenicama, nego i kako bi zavela glavnog muškog lika i lakše došla do svoga cilja koji je financijske prirode. Takvo uzdizanje manipulacijama u seksualnom smislu karakterizira ju kao površnu i nemoralnu ženu. Dok s druge strane muškarac koji pristaje na takvu manipulaciju ostaje okarakteriziran kao dominantan. I premda se ovaj film prvenstveno bavi ženom čija je glavna uloga biti radnica i majka, njeno suprotstavljanje glavnom muškom liku kroz pomalo komično zatvaranje u hladnjaču predstavlja odmak od tradicionalne ženske uloge. I premda je Brica preuzela sudbinu u svoje ruke i suprotstavila se ugnjetavanju, njezin čin bio je potaknut isključivo majčinskim instinktom, dok joj potpunu sreću ipak donosi muškarac, odnosno detektiv koji ju oslobađa optužbe. Zanimljivo je da samo prikaz njenog poštenja kroz film nije bio dovoljan, nego priča završava naracijom muškog lika (detektiva) koji govori o važnosti, hrabrosti i pravednosti koju jedna obična žena ima zajednici. Što pak ponovno navodi na teorijski koncept Kaje Silverman kako naracija muškog lika ima već važnost od slikovnog prikaza ženskog lika.

5.4. **Analiza filmskih naslova između 2000. i 2010. godine**

U ovom posljednjem vremenskom razdoblju analiziran je prikaz ženskih likova u sadržaju ukupno pet filmskih naslova. Film Dalibora Matanića „Fine mrtve djevojke“ iz 2002. godine prvi je analizirani film u ovom vremenskom razdoblju. Osim brojnih priznanja struke ovo je prvi film hrvatske kinematografije koji se bavi temom istospolnih zajednica kroz ljubavni odnos dvije djevojke. Sljedeći film koji je podvrgnut analizi jest dugometražni film iz 2004. godine u režiji Ognjena Sviličića „Oprosti za kungfu“. Za Sašu Vojković ovo je tipičan primjer filma iz razdoblja hibridnog postmodernizma, u kojem se preklapaju globalne s lokalnim fiksacijama (Vojković, 2008: 182). O tome svjedoči već i naziv filma, koji uključuje vjerojatno najpoznatiju kinesku borilačku vještinu – kungfu, koju će kasnije tijekom filma mještani imitirati kako bi ismijali pridošlicu u selu. „Slučajna suputnica“ film redatelja Srećka Jurdane iz 2004. godine osim brojnih priznanja struke jedinstven je i po tome što je jedan od rijetkih analiziranih filmova u kojemu čitavu filmsku priču nosi ženski lik koji je zbog svoje karakterizacije ovaj film uvrstio kao jedan od najrevolucionarnijih ženskih filmova hrvatske kinematografije. Humorna drama redatelja Tomislava Radića „Što je Iva snimila 3. listopada

2003.“ iz 2005. godine, višestruko je nagrađivana brojnim nagradama. Njena specifičnost je u tome da se u njoj redatelj koristi novim snimateljskim metodama, što filmu naizgled daje dojam snimanja kućnom kamerom glavne protagonistice Ive. Posljednji film koji je podvrgnut analizi je romantična komedija Hrvoja Hribara iz 2005. godine pod nazivom „Što je muškarac bez brkova?“ čija je radnja smještena u ruralne dijelove gorske Hrvatske u kojima prati rodne stereotipe, na čijim je temeljima film i izgrađen.

„Fine mrtve djevojke“ (2002.) Dalibora Matanića revolucionaran je po tome što je prvi hrvatski film koji se bavi istospolnim zajednicama kroz ljubavni odnos dvije mlade žene Ive i Marije u naizgled liberalnoj zagrebačkoj metropoli. Za početak treba napomenuti kako lik Ive, jedne od djevojaka vodi naraciju filma, kroz davanje iskaza vraćajući se u prošlost prepričavajući svoju životnu priču. Što je rijedak primjer u filmskoj industriji općenito, na koji upozorava i Silverman u svojoj teorijskoj koncepciji o nepostojanju ženskog glasa u filmu. U odnosu Ive i Marije, Ivina je uloga prikazana kao nježnija, ona je mlada studentica medicine, ženstvenijih karakteristika nego njena partnerica Marija koja preuzima ulogu muškarca, ona je hraniteljica u njihovom odnosu, njezina „muškost“ naglašena je i činjenicom kako je trenerica borilačke vještine, ali i činjenicom da se postavlja kao zaštitnica njihove veze čak i pod cijenu fizičkog suočavanja s Ivinim silovateljem. Njen sportski stil odijevanja je u skladu s njenom profesijom, za razliku od Ivinog koji je u skladu s njezinim identitetom mnogo ženstveniji. I premda prikaz njihovog ljubavnog odnosa jest jedna nova dimenzija odnosa, njihovo smještanje u strogu tradicionalnu patrijarhalnu sredinu prikazuje brojne poteškoće s kojima se par suočava. Konstantno vrijeđanje konzervativne gazdarice nazivanje pogrđnim nazivima kurve, lezbače, drolje, nadopunjuje se i muškom seksualnom dominacijom nad ženom koja kolumnira Ivinim silovanjem i ubojstvom njene partnerice Marije. Scena silovanja i fizičkog zlostavljanja upotpunjena je silovateljevom izjavom „Sama si zato kriva!“ što se poklapa s teorijama Dworkinove i Brownmiller koje napominju kako u patrijarhalnom društvenom uređenju vlada opće prihvaćena činjenica o ženoj odgovornosti prilikom silovanja. A scena u kojoj kontroverzna, konzervativna i manipulativna gazdarica izjavljuje „I prijateljica ti je napokon uživala kao normalna žena!“ prikazuje kako je u konzervativnom društvu jedino muško ženska seksualna veza prihvaćena kao ispravna. Čak i susjed doktor koji se bavi ilegalnim pobačajima, prozvan je davati moralne lekcije; „Tak mlade a već ignoriraju pimpeke!“ U svemu tom nasilju fizičkom, psihičkom, ali i seksualnom kojemu su žene u patrijarhalnom društvu izložene možemo povezati s konceptom lezbijstva kod de Beauvoir, koja lezbijstvo vidi kroz formiranje intenzivnih ženskih druženja koja su

rezultat straha i bijega od muške dominacije (de Beauvoir, 1982:185). Film prati i život ostalih sustanara, među kojima je i žena PTSP-ovca koja je žrtva svakidašnjeg fizičkog i psihičkog nasilja u obitelji. Ona svoju situaciju pokušava riješiti ilegalnim abortusom zbog straha od muža, kojemu je cilj dobiti muškog potomka. Tu je i lik mlade podstanarke koja preživljava baveći se prostitucijom. U skladu s njenom profesijom određen je i njen identitet, pa tako i njen stil odijevanja. Zanimljivo je kako film na ironičan način prikazuje pravu istinu patrijarhalnog društva u kojemu je prihvatljivije biti prostitutkom nego lezbijkom, što je posebno naglašeno i rečenicom prostitutke „Ja pošteno obavljam svoj posao!“ I unatoč tome što se film bavi modernim ljubavnim zajednicama i feminističkim temama, njegovo smještanje u patrijarhalnu sredinu ipak upućuje na mušku dominaciju kroz silovanje jedne od protagonistica, kroz ubojstvo druge, te čak i kroz ubojstvo dominantne gazdarice od strane njenog supruga, nego i kroz činjenicu da sretni završetak nije moguć u istospolnoj zajednici. Pa se tako lik Ive na kraju ipak ukalupljuje u tradicionalnu ulogu majke i žene u heteroseksualnom braku, kroz koju je samoostvarenje žene u patrijarhalnom društvenom uređenju jedino moguće.

U filmu Ognjena Sviličića „Oprosti za kungfu“ (2004.) pratimo sudbinu mlade djevojke Mire koja se kao azilantica vraća iz Njemačke svojoj obitelji u selo podno Dinare. Kako se Mira vraća trudna, bez oca djeteta u konzervativnu sredinu u kojoj je sramota za čitavu obitelj ostati u drugom stanju van bračne zajednice, obitelj pokušava Miri naći prikladanog muškarca koji bi preuzeo ulogu oca i njenog budućeg muža. Kako je vrijeme radnje smješteno u doba neposredno nakon Domovinskog rata, važno je da „otac djeteta bude jedan od nas, Hrvat“, bez obzira na njegove sposobnosti, pa tako niti činjenica da potencijalnog momka zovu Mate budala, ne igra nikakvu ulogu, bitno je samo udati kćer i uklopiti ju u društveno zadanu ulogu supruge. Ovakav tretman žene u kojemu je ona bespomoćna nad svojom sudbinom karakterističan je za sva strogo konzervativna društva. Redatelj tu patrijarhalnu sredinu u koju smješta radnju naglašava na samom početku filma izvatkom iz Poljičkog statuta iz 1440. godine "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“, za koji je očito da u blažoj verziji vrijedi i danas. Napetost u obitelji dolazi do vrhunca nakon što Mira pri neuspjelom pokušaju ubojstva u minskom polju dobije trudove i rodi dijete čiji je otac žute rase. Mira nakon poroda zbog neodobravanja okoline i pritiska obitelji napušta rodno mjesto i odlazi kao samohrana majka u Njemačku. Upravo je to moment u kojemu do tada mirna i samozatajna žena preuzima kontrolu nad svojim životom, ali i životom svoga tek rođenog djeteta. U

Mirinoj obitelji uz strogog i konzervativnog oca koji je glava porodice, pratimo i njenu majku, koja je prikazana kao tipična kućanica, tradicionalna supruga i majka, inferiorna u odnosu na svog dominantnog muža. Ona je kao i Mira smještena u kućnu sferu uz tipične ženske poslove posluživanja hrane i održavanja higijene. 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.

Glavna protagonistica i pokretačica radnje u filmu „Slučajna suputnica“ (2004.) redatelja Srećka Jurdane, mlada je djevojka Vanja. Nezadovoljna životom u provinciji, radom u manufakturi i obiteljskom situacijom, Vanja uzima svoju sudbinu u svoje ruke i odlazi u potragu za boljim životom u Zagreb. Svoju inteligenciju i seksualnu atraktivnost koristi kao adute koji će je izvući iz životnoga očajja, pa tako pribjegava manipulaciji muškaraca od kojih obično nakon flertovanja i seksualnog zadovoljavanja izvlači neku korist. Krađa velike svote novca, odlazak u zatvor, vulgarno izražavanje, seksualno općenje sa svećenikom te priznanje istom kako je imala više ljubavnika nego on vjernika Vanjin lik karakteriziraju kao nemoralan. U skladu s njenom karakterizacijom buntovne mlade djevojke koju ne veže mjesto boravka je i njen osobni stil koji je na granici između ženstvenog i boemskog. Njen prikaz buntovne mlade djevojke, kojoj nije potrebna zaštita muškarca i koja svojom domišljatošću i hrabrošću ruši zakone i zadane konvencije patrijarhalnog poretka jedan je od rijetkih u našoj kinematografiji. Unatoč očitj emancipaciji mlade junakinje i željom za postizanjem rodne ravnopravnosti kroz financijsku samostalnost, treba napomenuti kako se čitava priča ipak odigrava unutar tradicionalnog patrijarhalnog konteksta, što je posebno naglašeno elementom Vanjinog propitkivanja kroz vjeru, ali i činjenicom kako Vanja uspijeva u svojim nadmudrivanjima s zakonom i muškarcima isključivo kroz tipično muške principe kao što su krađa, prijevara ili izbjegavanje zakona. Upravo na te elemente koji se odnose na žensko pribjegavanje kriminalnih radnji uočila je i autorica Mulvey u svojim analizama, koji se koriste kao protuteža inače pasivnoj ženskoj funkciji u kinematografiji. U filmu se pojavljuje još jedan snažan i pomalo agresivan ženski lik, arhitektice i samohrane majke Grete, mrziteljice muškaraca. Ona je Vanjina suprotnost, obrazovana je, samohrana majka koja premda emancipirana i agresivna svoju samostalnost održava na legalne načine.

Humorna drama „Što je Iva snimila 21. listopada 2003.“ (2005.) redatelja Tomislava Radića u kojoj glavna protagonistica petnaestogodišnja djevojka Iva snimajući ručnom kamerom donosi svoju perspektivu jednog dana u vlastitoj obitelji. Od ženskih uloga kamera konstantno prati Ivinu majku, Željku koja je prikazana kao nervozna i nezadovoljna domaćica, koja svoju nervozu rješava pribjegavanju alkoholu. Njena inferiornost dominantnom suprugu naglašava se njenim postavljanjem u kuhinju, ali i njegovim konstantnim prigovaranjem i isticanjem njezinih nesposobnosti organizacije, ali i očitim vrijeđanjem i nazivanjem „histeričnom glupačom“. Njena uloga okarakterizirana je samo u odnosu na večeru koju priprema u korist ostvarivanja poslovne suradnje vlastitog supruga. Druga ženska uloga koja je pozvana na večeru iz istog razloga je uloga mlade eskort dame, čija je uloga šarmirati poslovnjaka koji dolazi na večeru. Njen fizički izgled i pomalo provokativan stil odijevanja u potpunosti se poklapa s njenom profesijom, isto kao i teme razgovora koje se tiču plastičnih operacija korekcija grudi. Njena koketna narav, ali i profesija samo potvrđuju teoriju Mulvey kako je ženska uloga pretežno namijenjena zadovoljavanju muških pogleda. Posebnost ovog filma je način snimanja koji gledatelju ostavlja dojam kako je film sniman ručnom kamerom, a s obzirom da je osoba koja drži kameru djevojčica Iva, čitava je priča zapravo snimljena iz ženske perspektive, što nije slučaj niti s jednim do sada analiziranim filmskim naslovom. Na važnost ove ženske perspektive koja donosi čitavu radnju filma upozoravale su i filmske kritičarke, prvenstveno Mulvey, ističući kako je ženska uloga u kinematografiji obično pasivna, a sposobnost naracije većinom zanemariva, te kako je opće prihvaćeno da se pogled gledatelja poklapa s pogledom muškarca (Vojković, 2008; 75) što je u ovom filmskom uratku spretno izbjegnuto.

Romantična komedija Hrvoja Hribara „Što je muškarac bez brkova?“ kroz ocrtavanje rodni stereotipa ruralnog dijela gorske Hrvatske prati život mlade i hirovite udovice Tatjane. Nakon početnog šoka zbog gubitka supruga, Tatjana se zaljubljuje u lokalnog mladog svećenika, kako je ta ljubav zabranjena zbog njegovog poziva Tatjana nakon silnih pokušaja uspostavljanja odnosa s njim, spletom okolnosti završava u ljubavnom odnosu u njegovim bratom, djelatnikom hrvatske vojske s kojim ostaje trudna. Kroz ulogu mlade Tatjane savršeno se ocrtavaju brojni rodni stereotipi, pa tako ženski lik od povučene i konzervativne uloge, ponovnim pobuđivanjem svoje seksualnosti postaje emancipirana žena koja se ne libi boriti za svoju ljubav, unatoč društvenim preprekama. Zanimljivo je kako se kroz otkrivanjem svoje ponovne seksualnosti mijenja ne samo njen karakter, pa se tako od povučene i psihički labilne transformira u koketnu i samosvjesnu mladu ženu, nego i njen stil odijevanja, pa tako

od povučene udovice obučene u crninu, Tatjana postaje zavodljiva ljepotica. Treba napomenuti kako je u toj transformaciji pukim slučajem Tatjana postala financijski neovisna, te je i to bitan element njezine nove odlučnosti. U svoj svojoj odlučnosti oko ljubavnog odnosa sa svećenikom, zanimljiva je scena u kojoj Tatjana potajno uzima, odnosno krade, kontracepcijsko sredstvo, za koje nije dolično da ga žena kupuje, što pak govori i kontroli vlastite seksualnosti i reprodukcije. Scena u kojoj jedna od muškarac govori Tatjani „Lipa si , ali mi je bilo draže dok si bila u crnini, bilo je više mira u selu!“ također daje naslutiti ne samo novu Tatjaninu reputaciju, nego i tradicionalne muške poglede prema kojima ženama nije umjesno izazivati i biti provokativna. Njeno odlučno odbijanje udvaranja povratnika iz njemačke, ali i inicijativa oko nove i zabranjene ljubavi prema svećeniku koja društveno nije odobriva također su momenti u kojima se prikazuje njena odlučnost. Ipak lajtmotiv čitavoga filma je njena želja za muškarcem koja je isprepletana pravom ljubavi prema svećeniku, ali i čistom željom za seksualnim odnosom, što se na kraju i ostvaruje kroz njezinu avanturu sa svećenikovim bratom, iz koje Tatjana izlazi kao samohrana majka. Na samom kraju filma Tatjana i svećenik se ipak odlučuju za zajednički život, te se na taj način ponovno provlači temeljna feministička tvrdnja, kako je u patrijarhalnom društvu ženi jedino moguće potpuno se ostvariti u ulozi majke i supruge. Kao suprotnost udovici Tatjani u filmu se pojavljuje još jedan ženski lik u ulozi obrazovane i društveno visoko pozicionirane uloge ministrice obrane. Ona je prezentirana kao udana, ali seksualno neispunjena i nezadovoljna žena koja svoju sreću traži u ljubavnom odnosu s drugim muškarcima. Tako se da zaključiti kako ženski lik premda visoko pozicioniran na društvenoj ljestvici ipak nije uspio zadržati pripadajuće dostojanstvo.

6. Zaključak

Aktivistice Drugog vala feminizma svojim su radom pokrenule brojna pitanja koja su za cilj imala brisanje duboko ukorijenjenih neravnopravnosti koje su svoj temelj imale u patrijarhatu. Širenjem njihovih ideja rodila se feministička filmska kritika, koja je potaknula pitanja o širenju patrijarhata i rodni stereotipa kroz filmsku umjetnost, te je u skladu s tim razvila sociološku analizu filmskog sadržaja, a film učinila vrijednim sociološkim izvorom za rodna istraživanja. Tim trajnim povezivanjem feminističke teorije i filmske umjetnosti, film je postao iznimno vrijedan sociološki izvor jer osim što ovisi o širem društvenom i kulturološkom kontekstu unutar kojeg nastaje, snažan je medij ne samo za prenošenje do sada ustaljenih patrijarhalnih vrijednosti nego i revolucionarnih feminističkih ideja.

Završetkom analize odabranog filmskog sadržaja daje se zaključiti kako su temeljna pitanja i problemi na koje su upozorile svjetske feminističke kritičarke filma aktualne danas i u hrvatskim filmovima. Pa tako u gotovo svim analiziranim filmskim naslovima najčešće prevladavaju ženski likovi čije su osnovne karakteristike naivnost, nesigurnost i plahost, te inferiornost u donosu na dominantne muške likove, a njihovo smještanje u patrijarhalnu sredinu navodi ih da se ponašaju u skladu s očekivanjima i zadanim društvenim ulogama: brižnih majki i moralnih supruga. Tek poneke od njih odstupaju od zadanih uloga i preuzimaju svoju sudbinu u svoje ruke (Mira u filmu „Oprosti za kungfu“, Barica u „Blagajnica hoće ići na more“, Vanja u „Slučajna suputnica“ te lik Ane u filmu „Prepoznavanje“). Gotovo sve ženske uloge opterećene su nekom vrstom nasilja, bilo psihičkog, fizičkog ili seksualnog, a ekonomska ovisnost o muškarcima je gotovo pa dominantna. Njihove profesije su obično vezane uz slabo plaćene poslove, a ako se i pojavi koji lik koji je visoko pozicioniran na društvenoj ljestvici obično ga se degradira kroz seksistički prikaz nekih osobnih crta ličnosti (kakav je primjer ministrice u filmu „Što je muškarac bez brkova“ ili primjer Melite u filmu „Ljubavna pisma s predumišljajem“).

Stereotipan prikaz žena kroz njihovu ovisnost o muškarcima, trenutci prejedanja kao zamjena za ljubav i bijeg u neku vrstu komfor zone prisutni su u većini filmova. Zanimljivo je napomenuti kako je jedina vrsta dominacije žene nad muškarcem u analiziranim sadržajima ona seksualne dominacije. Žena jedino seksom može pokazati svoju moć nad muškarcem, a svaka takva pojedinka te je svoje sposobnosti izuzetno svjesna te ju često i koristi (kao izvrstan primjer su tu uloge Bebe u filmu „Samo jednom se ljubi“ te mlade Vanje u filmu „Slučajna suputnica“). Sve druge ženske uloge kojima manjka seksualne dominacije, a takve su u većini, pasivne su i namijenjene isključivo muškom pogledu. Kao pasivnim figurama mogućnost naracije je gotovo pa ne zamjetna, a dijalozi su obično u kontekstu ženskih tema. U skladu s tim ženski je lik obično u ulozi objekta, čiju priču ponekad u potpunosti donosi muški lik (kako je to primjer Dore u filmu „Kontesa Dora“ ili pak Melite u „Ljubavna pisma s predumišljajem“).

Ako se pak osvrnemo na pretpostavljene hipoteze, možemo zaključiti kako su patrijarhalni elementi i muška dominacija gotovo pa jednako zastupljeni u filmovima koji su nastali u razdoblju prije Hrvatske samostalnosti, u sklopu zajedničke Jugoslavenske kinematografije, kao i suvremenim domaćim filmovima. Premda možemo reći kako mali odmak ipak postoji, a on je prije svega vidljiv u otvaranju novih tema u suvremenom filmu, kakva je ona o istospolnim vezama, točnije lezbijstvu u filmu „Fine, mrtve djevojke“. Druga hipoteza koja se odnosi na razliku u odabiru tema kod muških i ženskih autora filmova, odnosno pretpostavka da ženske autorice pribjegavaju ženskim temama, također je relativna. Velik je broj filmova, pogotovo suvremenih, koji se bave prikazima ženskih sudbina, a čiji su autori zapravo muškarci. S druge pak strane jedina ženska autorica čiji su filmovi analizirani jest Snježana Tribuson. Ona se u svom filmu „Tri muškarca Melite Žganjer“, koji je potpuno ženski film, što s temom što s autorskom postavom, ipak nije uhvatila u koštac s razbijanjem rodni stereotipima, kao što je ovisnost žene o muškarcu, nego ih samo potvrđuje u ponešto emancipiranom svjetlu.

Možemo zaključiti kako iako su pitanja o ravnopravnosti žena potaknuta Drugim valom feminizma aktualna i danas u hrvatskoj kinematografiji ipak u većini filmova prevladavaju i dalje snažni patrijarhalni elementi, premda često prikazani kroz komične situacije i ironiju, muška dominacija ipak je prisutna. I premda postoje neki novi ženski likovi koji svojim djelovanjem i osobnošću odskaču i pružaju otpor u određenim životnim situacijama, njihova postignuća ipak nisu drastična, odnosno i dalje s kreću unutar prihvatljivih društvenih okvira, koji su još uvijek patrijarhalni.

7. Literatura

- Arsić, B. Prilog istoriji feminističke estetike. Centar za ženske studije, Beograd. Ženske studije br. 8 / 9 URL: <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-8-9/213-prilog-istoriji-feministicke-estetike> (12.3.2018.)
- Beauvoir, S. de (1982) *Drugi pol 2: Životno iskustvo*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Bjelac, B. (1995) SusanBrownmiller, Protiv naše volje. Revija za sociologiju, 26(3):253-257.
- Brownmiller, S. (1995.) *Protiv naše volje*. Zagreb: Zagorka.
- Chaudhuri, S. (2006) *Feminists Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London i New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Creed, B. Mračne želje: Muški mazohizam u horor filmu. Centar za ženske studije, Beograd. Ženske studije br. 8 / 9 URL: <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-8-9/206-mracne-zelje-muski-mazohizam-u-horor-filmu> (13.3.2018.)
- Dworkin, A. (2002) *Pisma iz ratnog područja*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Gilić, N. (2010) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykaminternational.
- Govedić, N. (2002) *Izbor uloge , pomak granice (književne , filmske i kazališne studije)*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Gregov, B., Kate Millet - spolna politika iz vlastite točke gledišta. Vox feminae.net. URL: <http://www.voxfeminae.net/strasne-zene/item/2188-kate-millet-spolna-politika-vlastite-tocke-gledista> (10.3.2018.)
- Hooks. B. (2004) *Feminizam je za sve: strastvena politika*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Kolmar, K., W.; Bartkowski, F. *Feminist Theory*. McGrawHill.
- Leboš, S. Ka feminističkoj kritici vizualnih i filmskih medija te proizvodnje urbanog kao spektakla. Mediantrop. URL: <http://www.mediantrop.rankomunitic.org/sonja-lebos-ka>

[feminističkoj-kritici-vizualnih-i-filmskih-medija-te-proizvodnje-urbanog-kao-spektakla](#)
(21.3.2018.)

MacKinnon, C. (1979) *SexualHarassmentofWorkingWomen*. New Haven i London: YaleUniversityPress.

MacKinnon, C. (2000) *OnlyWords*. Cambridge: HarvardUniversityPress.

Magezis, J. (2001) *Ženske studije*. Sarajevo: Magistrat.

Matijačić, V. (2011) Muškarci dominiraju dugometražnim filmom. Libela.
URL:<https://www.libela.org/vijesti/2292-muskarci-dominiraju-dugometraznim-filmom/>
(2.4.2018.)

McNair, B. (2004) *Striptiz kultura-seks, mediji i demokratizacija žudnje*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Milojević, I.; Markov, S. (2011) *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: MediterranPublishing.

Mileta, S., (2009) Tko pjeva zlo ne misli – kritička recepcija i kvaliteta, *Hrvatsi filmski ljetopis*. 15(59):107-123.

Millet, K. (2003) *SexualPolitics*. London: Virago.

Nikolić, M., (1981) *Marksizam u svetu- studije o ženi i ženski pokret*. Beograd: NIRO Komunist

Pavičić, J. (2004) Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom: Samo jednom se ljubi Rajka Grlića. *Hrvatski filmski ljetopis* . 10 (40):45-56.

Rowbotham, S. (1983) *Svest žene-svet muškarca*. Beograd: Radionica SIC.

Schwarzer, A. (2007) *Simone de Beauvoir-Buntovnica i utiračica putova*. Zagreb: Ženska infoteka.

Stelko, S. (2016) Feministička rasprava bez zaključka – pornografija. Libela-portal o rodu, spolu i demokraciji. URL:<https://www.libela.org/sa-stavom/8043-feministicka-rasprava-bez-zakljucka-pornografija/> (12.4.2018.)

Šakić, T., Četiri filma, četiri žene. *Hrvatski filmski ljetopis*. 15(59) 10:11.

Škrabalo, I. (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj 1986.-1997*. Zagreb:Nakladni zavod Globus.

Štimac-Radin, H. (2009) *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji*. Zagreb: Biblioteka Ona.

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

Wilson, A., Društveni konstrukcionizam: Teresa de Lauretis i Laura Mulvey. GaySerbia. Serbianlgbtcommunity. URL: <http://www.gay-serbia.com/queer/laurentis-teresa-de/index.jsp>(15.3.2018.)

Filmografija

Blagajnica hoće ići na more. Redatelj Dalibor Matanić. Hrvatska radiotelevizija, 2000.

Fine mrtve djevojke. Redatelj Dalibor Matanić. Alka film, 2002.

Glembajevi. Redatelj Antun Vrdoljak. Jadran film, 1988.

Kako je počeo rat na mom otoku. Redatelj Vinko Brešan. Hrvatska radiotelevizija, 1996.

Kikolop. Redatelj Antun Vrdoljak. Jadran film, 1982.

Kontesa Dora. Redatelj Zvonimir Berković. Croatia film, 1993.

Lisice. Redatelj Krsto Papić. Jadran film, 1969.

Ljubavna pisma s predumišljajem. Redatelj Zvonimir Berković. Marjan film / Croatia film, 1985.

Oprosti za kungfu. Redatelj Ognjen Sviličić. Hrvatska radiotelevizija, 2004.

Prepoznavanje. Redateljica Snježana Tribuson. Hrvatska radiotelevizija, 1996.

Samo jednom se ljubi. Redatelj Rajko Grlić. Jadran film, 1981.

Slučajna suputnica. Redatelj Srećko Jurdana. Hrvatska radiotelevizija, 2004.

Sutjeska. Redatelj Stipe Delić. Bosna Film/ Sutjeska Film, Sarajevo/ Filmska radna zajednica, 1973.

Što je Iva snimila 21. listopada 2003. Redatelj Tomislav Radić. Hrvatska radiotelevizija, 2005.

Što je muškarac bez brkova? Redatelj Hrvoje Hribar. Hrvatska radiotelevizija, 2005.

Tko pjeva zlo ne misli. Redatelj Krešo Golik. Croatia film, 1970.

Tri muškarca Melite Žganjer. Redateljica Snježana Tribuson. Hrvatska radiotelevizija, 1998.

U gori raste zelen bor. Redatelj Antun Vrdoljak. Jadran film, 1971.

U raljama života. Redatelj Rajko Grlić. Art film 80, Beograd / Croatia film / Jadran film / Kinematografi Zagreb / Union film, Beograd, 1984.

Živjeti od ljubavi. Redatelj Krešo Golik. Croatia film, 1973.

Život sa stricem. Redatelj Krsto Papić. Uraniafilm / CFS Avala film, Beograd / StassenProductions, Los Angeles / Kinematografi, Zagreb, 1988.

Sažetak

Drugi se val feminizma pojavio 1960-tih godina s ciljem postizanja ženske emancipacije kroz brisanje duboko ukorijenjenih rodni neravnopravnosti u društvu koje su svoj korijen imale u patrijarhalnom društvenom uređenju. Pokret je na svom vrhuncu 1970-godina u svoju interesnu sferu uključio i popularnu kulturu, a s njom i jedan od najvažnijih medija-film. S obzirom na promidžbenu sposobnost filmske industrije te s tim i moći koju film posjeduje, jasno je da se interes predstavnica Drugog vala feminizma okrenuo upravo tom mediju. Feminističke teoretičarke počele su propitivati ulogu filmske industrije u održavanju dominacije patrijarhata i uvriježenih društvenih vrijednosti i normi koje konstruiraju rodne uloge, rodne stereotipe te odnose u društvu. U skladu s tim razvila se feministička filmska teorija koja je kroz analizu filmskog materijala ukazala na važnost filmske umjetnosti pri analizi rodni istraživanja. Spajanje dvije teorije pokazao se kao koristan spoj koji ne samo da upozorava na činjenicu da je film jedan od medija koji proklamira i održava patrijarhalno stanje svijesti, nego može poslužiti kao medij u kreiranju instrumenata koji omogućuju širenje feminističkih ideja s cilju rodne jednakosti u društvu. U skladu s tim cilj rada je prikazati koliko su osnovne teorijske koncepcije i pitanja koja su otvorile predstavnice Drugog vala feminizma aktualna i danas i kako se odražavaju u hrvatskoj filmskoj umjetnosti u vidu razotkrivanja patrijarhalnog utjecaja na filmsku formu te formiranja ženskih filmskih uloga, ali i ženskih tema koje utječu na gledalačku percepciju filma. Rad je podijeljen na teorijski dio i istraživački. U teorijskom dijelu iznesene su neke od glavnih teorijskih koncepcija nekih od najznačajnijih predstavnica Drugog vala feminizma, te temeljni koncepti nekih od

feminističkih teoretičarki. Svrha takvog koncepta jest pokazati koja su se glavna pitanja feminističkih teoretičarki proširila na filmsku teoriju, te se na taj način trajno zadržale u analizama rodne ravnopravnosti. Istraživački dio rada bavi se analizom i prezentacijom ženskih likova prema odabranim elementima analize koji se vežu uz temeljna teorijska pitanja Drugog vala feminizma u odabranom filmskom materijalu koji obuhvaća vremenski period između 1970. i 2010. godine, unutar kojega je analiziran 21 filmski naslov. Analiza odabranih filmskih materijala pokazala je da iako su pitanja o ženskoj ravnopravnosti, ali i ženska perspektiva potaknuta Drugim valom feminizma u hrvatskoj kinematografiji aktualna kroz čitavo vremensko razdoblje analize, elementi patrijarhalnosti i muške dominacije ipak prevladavaju u većini filmova.

Summary

The Second Wave of Feminism emerged in the 1960s with the aim of achieving female emancipation through the eradication of deeply rooted gender inequality in a society that had its roots in patriarchal social order. At its peak in the 1970s, the movement included a popular culture in its own sphere of interest, and with it and one of the most important media films. With regard to the advertising ability of the film industry and the power it possesses, it is clear that the interest of the second wave of feminism has turned this media. Feminist theorists began to wonder about the role of the film industry in maintaining the domination of patriarchy and the established social values and norms that construct gender roles, gender stereotypes in society. Accordingly, a feminist film theory developed which, through the analysis of film material, pointed to the importance of film art in the analysis of gender research. Joining the two theories proved to be a useful bond that not only warns of the fact that the film is one of the media that proclaims and maintains patriarchal state of consciousness but can serve as a medium in the creation of instruments that allow the spread of feminist ideas with the goal of gender equality in society. Accordingly, the aim of the paper is to demonstrate how fundamental theoretical concepts and questions that the representatives of the Second Wave of Feminism are present today and how they are reflected in Croatian film art in terms of revealing the patriarchal influence on the film form and the formation of female film roles, topics that affect watchful perception of the film. The paper is divided into theoretical part and research. In the theoretical part, some of the major theoretical concepts of some of the most significant representatives of the Second Wave of Feminism and some of

the fundamental concepts of some feminist theoreticians are presented. The purpose of such a concept is to show what the main issues of feminist theoreticians have spread to film theory and thus remain permanently in gender equality analyzes. The research part deals with the analysis and presentation of female characters according to selected elements of analysis that are linked to the fundamental theoretical issues of the Second Wave of Feminism in selected film material covering the period between 1970 and 2010, in which 21 film titles were analyzed. The analysis of selected film materials showed that although questions of women's equality and women's perspectives have been sparked by the Second Wave of Feminism in Croatian cinematography throughout the entire time period of analysis, the elements of patriarchy and male dominance prevail in most films.