

# Reprezentacija partizanskih junakinja u jugoslavenskoj kinematografiji

---

**Knežević, Iris**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2022**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, The Faculty of Political Science / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:114:177860>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-04-03**



*Repository / Repozitorij:*

[FPSZG repository - master's thesis of students of political science and journalism / postgraduate specialist studies / dissertations](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Fakultet političkih znanosti  
Diplomski studij novinarstva

Iris Knežević

Reprezentacija partizanskih junakinja u jugoslavenskoj kinematografiji

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2022.

Sveučilište u Zagrebu  
Fakultet političkih znanosti  
Diplomski studij novinarstva

Reprezentacija partizanskih junakinja u jugoslavenskoj kinematografiji

DIPLOMSKI RAD

Studentica: Iris Knežević

Mentor: prof.dr.sc. Nebojša Blanuša

Zagreb,  
rujan, 2022.

## Izjava o autorstvu

Izjavljujem da sam diplomski rad “Reprezentacija partizanskih junakinja u jugoslavenskoj kinematografiji”, koji sam predala na ocjenu mentoru prof. dr. sc. Nebojši Blanuši, napisala samostalno i da je u potpunosti riječ o mojem autorskom radu. Također, izjavljujem da dotični rad nije objavljen ni korišten u svrhe ispunjenja nastavnih obaveza na ovom ili nekom drugom učilištu, te da na temelju njega nisam stekala ECTS bodove. Nadalje, izjavljujem da sam u radu poštivala etička pravila znanstvenog i akademskog rada, a posebno članke 16-19. Etičkoga kodeksa Sveučilišta u Zagrebu.

Iris Knežević

*Mojoj obitelji, bez koje ništa od ovog ne bi bilo moguće.  
Veliko hvala i mom mentoru koji me strpljivo i blago vodio kroz proces pisanja ovoga rada.*

## Sadržaj:

1 UVOD .....	5
2 TEORIJSKI OKVIR .....	6
A) Ženski image u patrijarhatu.....	6
B) Rodna trauma.....	8
C) Strategija preživljavanja .....	11
3 YU FILM .....	13
A Periodizacija .....	13
B Yu film i cenzura .....	18
C “Jugoslavenski” film ili problematičnost pojma .....	22
4 O ISTRAŽIVANJU .....	24
A Ciljevi i zadaće istraživanja .....	24
B Istraživačka pitanja.....	25
C Istraživački uzorak .....	26
D Metoda istraživanja .....	28
5 (NE)VIDLJIVE JUGOSLAVENSKE HEROINE .....	29
A Partizanska propaganda VS. realnost.....	30
B Preživljavanje na margini .....	34
C Objekti nepovoljnih političkih situacija .....	40
D Materinstvo .....	44
E Elementi poniženja.....	45
F Heroina - ona koja je preživjela.....	46
6 ZAKLJUČAK.....	47
7 LITERATURA.....	49
SAŽETAK.....	50
ABSTRACT.....	52

## 1 UVOD

Vidljivost žena u rodno normativnom društvu Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, od samih početaka programski je bilo obećano kroz društvenu i političku emancipaciju.

*Samim parolama o ravnopravnosti žena, pa čak i samim ozakonjenjem ravnopravnosti, još se ne postiže ravnopravnost, a još manje uvlačenje žena u privredni i politički, uopće društveni život. (...) Žene su dio naroda, polovina ako ne i više naroda. Njihova ravnopravnost je ustvari podjela sudbine sa čitavim narodom. (...) Kako prići pitanju ravnopravnosti? Na taj način što će se žene aktivizirati da učestvuju u općenarodnom životu, u narodnoj vlasti, ne kao predstavnici žena nego kao najbolja djeca naroda. (podv. M.Đ.) (Sklevicky, 1996:29)*

Od samih početaka Narodnooslobodilačkog pokreta, zadaci žena bili ravnopravni sa zadacima muškaraca a čak su se i partizanske postrojbe, sastojale su se od dobrovoljaca, muškaraca i žena. Žene su, dakle, kao i muškarci, ravnopravno sudjelovale u partizanskoj borbi. (Sklevicky, 1996)

*„Između 1941. i 1945. oko 100 000 žena aktivno je sudjelovalo u oslobodilačkom ratu, bilo kao „borci“, bilo kao medicinske sestre. A kako su sudjelovale i u ilegalnim aktivnostima, mnoge su završile u zatvorima i koncentracijskim logorima. Oko dva milijuna žena bilo je zahvaćeno posljedicama rata, tijekom kojega je 25 000 žena ubijeno. 40 000 ranjeno a 3 000 ih je ostalo nesposobnima za rad. 91 žena proglašena je „narodnim herojima“. (Borovi i jele, 2002)*

Nedugo nakon početka rata, u prosincu 1942. godine, osniva se Antifašistički front žena Jugoslavije. Na Prvoj zemaljskoj konferenciji, u Bosanskom Petrovcu, Komunistička Partija, dozvoljava rad AFŽJ-a sa zadatkom promocije „ženskog pitanja“. (Dijanić, 2014:26)

*„Prema Statutu glavni zadatak AFŽ je bila briga za izgradnju FNRJ i u okviru toga i građana socijalističke zemlje“ (Dijanić, 2014)*

Već po samom Statutu vidljiva je konstrukcija idealiziranih rodni obrazaca koji će kasnije postati centralni zadatak žena u jugoslavenskom društvu. Proklamirani model, bez obzira na obećanu emancipaciju, zapravo će biti model požrtvovne majke i/ili žene podređenog objekta društva koji je disfunkcionalan bez muškarca.

Slobodne, ravnopravne i hrabre žene, smatrane su suviše opasnima a filmska je konstrukcija ženskog prikaza širila nagovještaje kazni koje bi mogle stizati za neposlušne protagonistice. Ideja o rodnoj ravnopravnosti biva tek neostvareni san nastao u Drugom svjetskom ratu, od kojega su žene dobile samo mogućnost jednake političke participacije (ili samo donekle jednake). (Dijanić,2014:4)

Ovaj će se diplomski rad u svojoj analizi baviti protagonisticama, heroinama, koje nisu prihvaćale konstruirane obrasce već su svojim aktivnim sudjelovanjem u društvu odbijale nametnute norme i vrijednosti patrijarhalnog društva. Deset filmova ilustrativno će dočarati kazne koje su slijedile a jedna će protagonistica postati heroinom upravo zbog oslobođenja okova balkanskog patrijarhata. U radu su korišteni isključivo dugometražni igrani filmovi, koji su upravo zbog svoje bogate naracije, imali posebno jake konotacije u jugoslavenskom društvu. Zaključno, analiza će pokazati kako je jugoslavenska ideologija emancipacije tek teoretski slavila partizanske heroine koje su u konačnici postale nevidljivim dijelom socijalističkog društva.

## 2 TEORIJSKI OKVIR

### A) Ženski image u patrijarhatu

Za razumijevanje konstrukcije rodni obrazaca u jugoslavenskom filmu, kao i samog prikaza žene, koja je središnja točka ovoga istraživanja, poslužit će knjiga autorice Laure Mulvey “*Visual and other pleasures*” (1989.). Autorica, ulazi u dubinu pora (ne)svjesnog i konstruiranih obrazaca patrijarhata u filmskoj umjetnosti. Filmska konstrukcija prikaza, u potpunosti preslikava patrijarhalne vrijednosti, navodi Mulvey. Njena se analiza bazira na dodjeljivanje uloga ženi, koja ponajviše postaje objekt za gledanje a pritom joj je centralni zadatak zadovoljavanje *male gaze* (muškarčeva pogleda u kojemu je izražena muškarčeva žudnja prema konstruiranoj slici žene). Dakle, sam čin gledanja tek površinski predstavlja konstrukt dominacije. Naime, *gaze* u ovom segmentu ne označava samo akt gledanja već i (ne)svjestan psihološki odnos muškarac-žena. (Mulvey, 1989:19) Žena tako postaje do krajnosti simplificiran erotski objekt koji se gleda (pasivna uloga) dok muškarac biva taj koji gleda (aktivna uloga). Nadalje, muškarac postaje veoma aktivan u svojem iskazivanju žudnje za gledanjem ili ispoljavanjem svoje potrebe a od tuda proizlazi želja za posjedovanjem žene-objekta.



Dakle, muškarci su u filmskoj umjetnosti, kroz patrijarhalne konstrukte, predstavljeni poput reprezentatora moći, onoga koji kontrolira gotovo cijelu naraciju a ponajviše ima kontrolu nad ženskim erotskim objektima. (Mulvey, 1989) Konstruirani rodni obrasci nalažu da se ženska protagonistica, prikazuje potpuno jednodimenzionalno, bez prevelike razrade lika a glavna joj uloga biva zadovoljenje *male gazea*. Kako naracija teče ona se zaljubljuje u muškog protagonista koji je „spasava“ i time ukalupljuje u patrijarhalno društvo. No, ako žena ipak ne pristaje na muškarčev „spas“ ona biva kažnjena, ponižena ili usmrćena. Želja za slobodom protagonistice, postaje tada velika prijetnja idealnim maskulo-centričnim normama, i zbog svoje neposlušnosti mora biti kažnjena. (Mulvey, 1989.) Primjeri elemenata poniženja posebno će biti istraženi kao zasebno poglavlje analize (fokusirajući se ponajviše na tjelesnu dominaciju i ubojstva), dok će svaka pojedinačna analiza filma pokazati sudbine protagonistice kroz prizmu teorije Laure Mulvey.

Teorijski okvir Laure Mulvey, posebice ideju o posjedovanju žene i nametanju patrijarhalnih obrazaca detaljnije će razraditi Slavenka Drakulić u esejima *Smrtni grijesi feminizma* (1984.). Konceptualizacija vrhunca patrijarhalnih okova, koji ukalupljujući svaku žensku osobu u obrasce maskulo-centričnog društva, nameću njenu „neupitnu“ zadaću baziranu na biološkim predispozicijama, Drakulić će najopširnije problematizirati u eseju posvećenom majčinstvu ili materinstvu. „Žene mogu biti uspješne i cijenjene, ali će ipak većina od njih smatrati da im nešto nedostaje, da se nisu ostvarile kao žene ako nisu i majke.” (Drakulić, 2005: 138) Rodni konstrukti, bazirani na reproduktivnosti i stvaranju novih naraštaja postat će tako glavna zadaća svake žene ali i dominantni element kod njena (samo)određenja. (Drakulić,2005.)

Pri tome, određenje odnosno položaj žene u svim sferama njena života, prema tradicionalno patrijarhalnoj teoriji, definira se kroz reproduktivnu ulogu. Ona je dakako hijerarhizirana a svako odstupanje vodi u društvenu anomaliju. Dijana Dijanić (2014.) u svojoj se doktorskoj disertaciji naziva „*Društveno-kulturalni aspekti položaja žena u Hrvatskoj: Antifašistička fronta žena (1945.-1953.)*“ među ostalim također dotiče rodni konstrukta i „dužnosti majke“, socijalističkog društva. Kroz filmski se diskurs, navodi autorica, šire „zadace žena“, „*briga za djecu i njihov pravilan odgoj u duhu NOB-a*“. (Dijanić, 2015:183) Primjer žene u ulozi majke, vidljiv je u gotovo svim analiziranim filmovima, njih će

čak 90%, direktno ili malo manje direktno prikazivati lik majke kao „čuvarice tradicije“. Pri tome, od deset analiziranih filmova, samo jedan neće ni na koji način ilustrirati ulogu majke, a ona će se zbog svoga preslobodnog načina života smatrati suviše opasnom (*WR: Misterij organizma*). Analiza će pokazati i kakvu sudbinu doživljavaju žene koje se ne uspijevaju ostvariti u ulozi majke (*Petrijin venac*). Prikaz radikalnih rodni obrazaca svakako je vidljiv i u odstupanju od prikaza idealne majke pa se tako indirektno prikazuje poželjno rođenje muškog djeteta (*Pad Italije*). Svakako, primjeri navedenih filmova potvrđuju uspostavljene obrasce vrijednosti patrijarhalnog jugoslavenskog društva projicirane kroz filmsku umjetnost.

Sugestivno se, dakle, kroz filmsko platno širio poželjan hijerarhiziran patrijarhalni model moći i prikaza žene. Protagonistice su trebale biti „spasene“ muškim, herojski ilustriranim protagonistom, te bi ušavši u rodno konstruirani model patrijarhalne obitelji dobivale „uzvišen cilj“, centralni zadatak brige o budućim naraštajima. (Drakulić, 2019.)

Za potpuno razumijevanje konstrukcije modela moći u patrijarhatu, smatram nužnim teoretski se poslužiti modelom rodne traume koja će potkovati razumijevanje strukture uloga. Rodna trauma rezultat je povijesnih, kulturnih i bioloških rodni razlika koji će u patrijarhatu služiti za konstrukciju dominantne uloge maskulina. (Iantaffi, 2021)

## B) Rodna trauma

Za uvodno razumijevanje rodne traume ali i same konstrukcije rodni razlika kroz različite prizme (povijesne, biološke, geografske i kulturne) poslužit će knjiga Alex Iantaffi „*Gender Trauma: Healing Cultural, Social, and Historical Gendered Trauma*“ (2021).

Temeljni pojam jest *rod* koji autorica definira kao „široki biopsihosocijalni konstrukt, koji uključuje aspekte identiteta, ekspresivnosti, uloga i iskustva“ (Iantaffi, 2021:45). Dakle, za što kvalitetnije razumijevanje rodnosti potrebno je uzeti u obzir šire konstrukte koje bi dovele do samog definiranja identiteta, ekspresivnosti, uloga i iskustva. Ti konstrukti, kako autorica navodi, jesu povezani s povijesnim, biološkim, geografskim i kulturnim nasljeđem pojedinca. Pri tome, vremensko-prostorno definiranje blisko će se povezati s pojmom *biološkog determinizma*, koji označava biološke razlike koje postaju predispozicija za određenu društvenu ulogu u patrijarhalnoj ideologiji. (Iantaffi, 2021.)

Podređen položaj žene u patrijarhatu vrlo je jasan s obzirom na maskulo-centrični dominantni okvir, koji se postavlja kao neupitna norma rodnog esencijalizma, navodi Iantaffi (2021:45). Dakle, za razumijevanje rodno konstruiranih okvira u patrijarhalnom socijalističkom društvu važno je prije svega definirati pozicioniranost odnosno vremensko-prostorne elemente obrazaca rodnosti u patrijarhatu. Pozicioniranost (*positionality*) razumijeva definiranje rodnosti locirano kroz mjesto i vrijeme (Iantaffi, 2015.)

Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija, nastala je pri završetku Drugog svjetskog rata, 1945. godine. Glavni i jedini odred Narodnooslobodilačke vojske bili su partizani u kojima su od samih početaka rata ravnopravno sudjelovali kako muškarci tako i žene, svih etničkih grupa. (Stojčić, Duhaček, 2016: 73) Na samim se počecima borbe oformio Antifašistički front žena (AFŽ) kao organizacija koja bi se bavila „ženskim pitanjem“ *„Prvi kongres Antifašističke fronte žena održan je od 21. do 23. srpnja 1945. u Zagrebu premda je AFŽ djelovao od početaka oslobodilačkog rata, Akcije žena okupljenih oko AFŽ-a odnosile su se na prikupljanje hrane i materijalnih sredstava, potporu vojsci te organizaciju života iza crte ratnih sukoba („pozadinski rad“). Uz zadatke humanitarne naravi tijekom i poslije rata, osnovni ciljevi AFŽ-a bili su politička i kulturna emancipacija žena.“* (Borovi i jele, 2002:00:19:07)

AFŽ bila je prva ženska organizacija, koja se borila ne samo za političku već i društvenu ravnopravnost žena Jugoslavije. Ženama je bilo zajamčena ravnopravnost, inkluzivnost ali i politička participacija. (Dijanić, 2015). No, ono što je predstavljalo također važan element uključivanja i aktivnog angažiranja žena u društvo bilo je svakako opismenjavanje. *„Žene su izdvojene kao posebna skupina nepismenog stanovništva iz dvaju razloga. Prvi je taj što je analfabetizam u puno većoj mjeri pogađao žene od muškaraca. Žene su u poslijeratnoj Jugoslaviji/Hrvatskoj činile gotovo 2/3 nepismenih. Drugi razlog jest taj što je vlast naglašavala nužnost opismenjavanja žena kako bi aktivno sudjelovale u obnovi i izgradnji zemlje i preobrazbi iz zaostalog načina života u moderni. Partija je nastojala aktivirati što veći postotak druge ženske polovice stanovništva kako bi se ubrzala izgradnja zemlje, kako bi bile oslonac vlasti, a opismenjavanje i obrazovanje ženama je trebalo omogućiti prostornu i socijalnu pokretljivost.“* (Senjan, 2021:120)

Organizacija je dakle brinula o položaju i ulozi žena u socijalističkom društvu. Dostupno obrazovanje, zaposlenje, mogućnosti napredovanja ali i politički angažman, sve je to bilo obećano emancipatorskom politikom koju je, samo u teoriji, dobro sprovodilo socijalističko društvo. Iluzija o ravnopravnosti i nesrazmjer angažmana u društvo-političkom životu postajao je sve vidljivijim. „*Tradicionalni odnosi koji su se zadržali u obitelji prenijeli su se na društvene odnose koji su funkcionirali na osnovama patrijarhalnog modela moći*“ (Dijanić, 2015: 5)

Vida Tomšić, predsjednica AFŽJ, nedugo prije samog raspada (1953.) kritizirala je sam rad organizacije: „*Nepovezanost akcija vezanih uz poboljšanje položaja zaposlene majke i brige za djecu, smanjivanje broja žena u organima vlasti, NF i KP, smanjivanje broja zaposlenih žena što za posljedicu ima gubitak svih prava koja žena ostvaruje kroz rad, a i onemogućavaju se da razvije sve svoje potencijale i da se ostvari kroz rad*“ (Dijanić, 2015: 34)

Dakle, ponovno se vrativši na, već spomenuto, temeljno određenje žene u patrijarhalnom društvu, može se zaključiti kako je materinstvo mnogo utjecalo na minimalnu ili veoma slabu uključenost i angažiranost jugoslavenskih žena u društvo:.

„*Pobjedom revolucije na kraju Drugog svjetskog rata žene su vraćene u svoje prirodne uloge skrbnica i majki, s time da su te uloge proširene na cijelo društvo, pa su žene majke sve djece, ili su majke narodnih heroja palih za domovinu, pa su prema tome i majke-skrbnice, čuvarice domovine i čuvarice sjećanja na socijalističku revoluciju*“ (Dijanić, 2015: 113-114)

Upravo ovaj maskulo-centrični dominantni okvir javnog diskursa tradicionalnog društva daje uvid u objašnjenje „zatvaranja“ partizanskih heroína, koje sve više bivaju okovane patrijarhalnim balkanskim normama a sve manje bivaju hrabre i angažirane kako su to nekad bile u Narodnooslobodilačkom ratu. (Dijanić, 2014) Dakako, ovisnost žene o muškarcu postaje sve snažnije izraženija ovisno i o geografskom području, što će se ilustrativnije vidjeti kroz filmove koji svoju naraciju smještaju na samu marginu društva (*Skupljači perja, Petrijin venac, Kuduz, Virđina*). Filmovi su selektivno odabrani upravo kako bi ilustrativnije dočarali zavisnost žene o muškarcu. Na samoj margini društva, norme patrijarhata dominantnije su a hegemonijski maskulinitet snažniji. Elementi koji ukazuju na nemogućnost skidanja

patrijarhalnih okova su, ponajviše već spomenuta nepismenost i potpuna financijska zavisnost žene o muškarcu. Naime, niti jedan film koji će ulaziti u selektivni izbor ne prikazuje ženu radnicu (financijski neovisnu) a upravo nevidljivost radnica se može potkrijepiti tezom o željenom financijskom uzdržavanju žene, obzirom da su tada kao nikad prije u povijesti, žene bile uključene u gospodarstvo. *“Informacije koje su dolazile iz poduzeća govore da su žene otpuštane, jer se mislilo da će udanu ženu, muž uzdržavati.”* (Dijanić: 2014, 135) Dakle, margina će društva prikazati apsolutnu žensku podređenost muškarcu iako je sama Jugoslavija deklarativno jamčila ravnopravnost žene i muškarca u svim segmentima društva (Dijanić, 2014). Nadalje, filmovi koji će prikazati marginu, ilustrativno će kroz nedostatak osnovne infrastrukture (primjerice cesta i puteva) dočarati bijedu života a krajnje siromaštvo slikovito će se predočiti kroz manjak egzistencijalnih.potrepština..

### C) Strategija preživljavanja

U prijašnjem potpoglavlju definirao se pojam rodne traume kroz prizmu povijesnog i geografskog podrijetla. Na primjeru prve jugoslavenske organizacije za „ženska pitanja“, prikazao se način na koji se neuspješno implementirala emancipatorska ideologija u socijalizmu. Parole o ravnopravnosti, uključivanje u društvo i mogućnosti aktivnog angažmana bile su tek ostvarene u teoriji „besklasnog i egalitarnog“ socijalističkog društva. Žene su u stvarnosti, vrlo rijetko participirale u javno-političkom životu a njihova se svakodnevica više podredila mužu i obitelji.(Dijanić,2015:180). Slabu participaciju žena u jugoslavenskom društvu, autorica Iantaffi, objašnjava kroz prizme povijesne, geografske, biološke i kulturne traume. Pri tome, autorica stavlja naglasak na prostorno vremenske komponente, u ovom slučaju balkanskog patrijarhata. Patrijarhat na Balkanu, smatraju autorice Schubert i Deimal (2016), podgrupa je hegemonijskog maskuliniteta s izraženim radikalno rodnim konceptima i kodovima.vrijednosti.

*“Stroga rodna segregacija i hijerarhija autoriteta temeljena na rodnim i dobnim razlikama, koji su bili presudni u suživotu članova obitelji. Muškarci su činili privilegiranu skupinu, koja je bila jasno odvojena od neprivilegirane skupine žena.”* (Schubert, Deimal, 2016:23) Balkanski patrijarhat, osim što je prilično maskulo-centrican svoje muškarce doživljava junački, herojskog morala, izrazite časti i etičnosti ali prije svega kao hrabre borce u ratnim

sukobima. Dok su žene percipirane kroz čednost i skromnost a njihovo ponašanje je u potpunosti orijentirano ka muškarcu. Seksualni život žena striktno je reguliran i stavljen je pod apsolutnu kontrolu. A ženino područje djelovanja bilo je isključivo vezano uz odgoj djece odnosno.majčinstvo.(Schubert,Deimal,2016:24)

Posvuda rašireni konstruirani obrasci vrijednosti balkanskog patrijarhata reproducirali su se dakako i na filmskom platnu. Dominantni komunistički diskurs sineasta služio je širenju vizualnih matrica, poželjnih prototipa i kodeksa. (Zvijer, 2010) Prikaz hijerarhiziranih rodnih uloga, poželjno ponašanje ali i posljedice “neposluha” sugestivno su služile u nametanju poželjnih idejnih normi rodnog esencijalizma. Upravo *survival strategy* ili strategija preživljavanja, poslužit će za definiranje, prihvaćanje i oslobodjenje od ukalupljujućih odnosno nametnutih obrazaca maskulo-centričnog društva. (Bilić,2018)

Dakle, filmski su autori koji se razlikuju od dominantnog diskursa odnosno oni čiji su filmovi uvršteni u ovu analizu, reprodukcijom obrazaca nastojali kritički predočiti strukturu autoriteta. Muškarci su najčešće predstavljeni poput reprezentatora moći, onih koji posjeduju apsolutnu kontrolu nad ostalom naracijom (ili životom aktera). U suprotnosti će, ženske protagonistice, biti kažnjene kroz moćne alate krivnje i sramote, ukoliko bi odbile patrijarhalne socijalne konstrukte(Iantaffi,2021).

Kroz smišljenu selekciju odabrani će se filmovi, ponajviše fokusirati na *survival strategy*, prema kojemu će se ogledati sudbina protagonistice koja je odbila prihvatiti stigmatiziran život pod vrijednostima tradicionalnog balkanskog patrijarhata. Dakako, dio analize bit će posvećen samim kaznama jer smatram da će ih svaka protagonistica na lakši ili teži način proživjeti. Odbijanje kodeksa poželjnog ponašanja u hijerarhiziranom tradicionalnom društvu, dovest će do društvene sramote, poniženja i/ili (samo)ubojstva glavne protagonistice. Svakako, sugestivno nametanje konstruiranih obrazaca služit će kao kritika svakoj ženi koja će svojom pretjeranom slobodom poljuljati hijerarhiju rodnih obrazaca i autoriteta balkanskog patrijarhata.

### 3 YU FILM

„Ovo je priča o jednoj zemlji  
koja više ne postoji  
osim na filmu.“

#### A Periodizacija

Jugoslavenska kinematografija, kao i ondašnje multinacionalno društvo, nije pripadalo ni Istoku ni Zapadu. Svoju bogatu kulturno-povijesnu baštinu kao i političku nesvrstanost iskoristili su jugoslavenski sineasti kako bi širili spektre svojega umjetničkog izražavanja na platnu. Jugoslavenski su filmaši bili gotovo jednaki s ostalim svjetskim kinematografima a dolasci raznih filmskih zvijezda i ravnopravno sudjelovanje na filmskim festivalima kao i dobivanje prestižnih nagrada davalo je samo vjetar u leđa jugoslavenskim umjetnicima. (Cinema Komunisto, 2010: 00:37:25) Dakako, kinematografija je ponajviše služila propagandnim svrhama. Ispočetka razlozi su se nalazili u konstrukciji novog društva i izgradnji zajedništva. Filmovi su slavili Narodnooslobodilački rat, borbu partizana i maršala Tita, širili su ideju socijalizma i zajedništvo svih južnih Slavena. U najranijim godinama izgradnje kinematografije, strukturirao se poželjan model, koji će kasnije služiti u ratnim spektaklima kojima se ponajviše bavio beogradski sociolog Nemanja Zvijer. „Pomoću filma se može sasvim legitimno graditi osobna verzija (tj. tumačenje) prošlosti koja može imati zavidan utjecaj na svijest onih koji ga konzumiraju“ (Zvijer, 2009:27)

Za periodizaciju jugoslavenskog filma, odnosno kategoriziranje po vremenskim intervalima poslužit ću se knjigom Daniela Gouldinga *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945.-2001. – oslobođeni film*. Ondje autor jugoslavensku kinematografiju dijeli u četiri razdoblja i to: 1.) Utemeljenje, 2.) Decentralizacija i razbijanje kalupa, 3.) Uspon republika i 4.) Novi film. „Nedugo nakon oslobođenja Beograda“, javlja se prvo razdoblje kinematografije – Utemeljenje. (Goulding, 2004:2) Ovo afirmativno razdoblje, ugledavši se na sovjetski model, daleko najviše biva pod utjecajem proklamirane sustavne propagande. No sasvim je i jasan ovakav zadatak filmske industrije s obzirom na ideju zajedništva i konstrukcije nove ali zaostale države

koja se nalazila pod ruševinama Drugog svjetskog rata. Osnivali su se prvi filmski centri, u svibnju 1947. započinje izgradnja centralnog filmskog studija Avala filma u glavnom gradu Beogradu. (Cinema Komunisto, 2010)U izgradnji filmskih studija, željezničkih pruga i ostaloga sudjelovali su takozvani omladinci, koji su kroz omladinske akcije, zajedničkim snagama pripomogli rekonstrukciji zemlje. Zato je sasvim jasno da su prvi snimci i filmovi imali za zadatak poticanje morala, okupljanje masa i slavljenje partizanske herojske borbe. Filmovi su također imali za cilj „njegovanje historije i učenje generacija“ a redatelji koji su odbijali poslušnost smatrani su izrazito opasnima. Dakle, filmskim se platnom širio prihvatljiv model vrijednosti a „često su na snimanje i u [filmske] ekipe dolazili ljudi iz tih službi - državne bezbednosti, da provere šta se događa i tko je sve tu“. (Cinema, Komunisto, 2010)

Iako se ovaj model nastavlja i u svim narednim dekadama jugoslavenskog filma, on ponovno postaje izražen dolaskom stranih glumaca šezdesetih godina (sasvim logična posljedica kako bi se održale jugoslavenske vrijednosti i stopirala određena vrsta penetracije onih zapadnih).

Najznačajniji film afirmativnog razdoblja bio je *Slavica* (1947.) Vjekoslava Afrića. Svakako osim širenja partizanske ideologije ovaj prvi jugoslavenski film prikazuje ravnopravnost u partizanskim redovima između muškaraca i žena. Herojska pogiblja žene postaje simbolom žrtve a dajući ime ratnom brodu njoj u čast, postavlja se čvrstina podjednako važne uloge partizana i partizanki. Iako film sadrži izuzetno jednostavnu fabulu, a radnja je do krajnosti simplificirana, on slavi polet i ponos partizana ali i najvažnije uzdiže moral nacije. (Goulding, 2004:18)

Početak pedesetih godina i poboljšanjem općeg gospodarskog stanja u državi, poboljšava se i modernizira dakako i filmska industrija. Počinje reorganizacija, javlja se famozni Zakon o samoupravljanju a udvostručuje se i produkcija igranih filmova. Ovo razdoblje Goulding (2004:33) naziva *Decentralizacija i razbijanje kalupa*. Tematski raspon više nije isključivo partizanska herojska borba a tome je doprinijelo i jugoslavensko otvaranje ka Zapadu. Naime, političku orijentaciju Jugoslavije promijenio je raskol Tita i Staljina u lipnju 1948. godine. Promjena na vanjsko-političkoj sceni i prekid Istočnih veza javljaju se kao posljedica neposluha jugoslavenskog lidera koji nije prihvaćao apsolutnu dominaciju Sovjeta. Sam Tito, pokazivao je određenu dozu hrabrosti, naspram ostalih satelitskih zemalja, što je



neizmjerljivo uznemiravalo sovjetskog vođu. Titova politika „socijalizma s ljudskim licem“, umiješanost u grčki građanski rat na strani komunista, neprihvatanje sovjetskih zasluga za pobjedu nad fašizmom u Jugoslaviji i mnogi drugi potezi rušili su autoritet velikog vođe Staljina, te je naposljetku Jugoslavija bila izbačena iz Informbiroa (lipanj, 1948.). A osim pozitivnih posljedica, kulturno-umjetničkog prodiranja zapadnih vrijednosti, pojavile su se one negativne. Naglo slabljenje gospodarstva, siromaštvo i glad ali i sve veće širenje straha počele su prevladavati u atmosferi u kojoj su neistomišljenici bili protjerani na Goli otok, koncentracijski logor za „preodgoj“. (Goulding,2004)

U ovakvo politički-nesigurnoj atmosferi, nespretno izgovorena riječ mogla je rezultirati drakonskim kaznama i/ili odlaskom u logor, a preživjeli logoraši vrlo su se rijetko mogli ponovno adaptirati u društvo (Lazarević Radak, 2015). Upravo ova tema zainteresirala je brojne sineaste a tri filma selektirana u odabir bave se posljedicama po ženske protagonistice. *Lisice* (1969.) Krste Papića bave se sudbinom žene u maloj lokalnoj sredini Dalmatinske zagore, dok Kusturičin *Otac na službenom putu* (1985) i Popovljeva *Srećna Nova '49.* (1986), problematiziraju utjecaj staljinizma i titoizma u jednoj obitelji.

Snažniji utjecaj represivnih aparata javlja se i u idućoj filmskoj etapi, koju Goulding naziva *Uspon republika*. Ovaj je naziv rezultat želje ali i uspostavljanje filmskih središta u šest federativnih republika i dvije autonomne pokrajine – Vojvodine i Kosovo. Tematski različiti upravo zbog povijesno-geografskog nasljeđa, filmski su centri, ovisno o reputaciji, dobivali više ili manje financijskih sredstava. No, ono što se osjeća u gotovo svim središtima rezultat je određenog bunta koji se javlja među mlađim naraštajima. Društvo se, a u konačnici i sineasti, kritičnije osvrću na svakodnevicu socijalizma, dotiču se zabranjenih tema, problema marginalizacije „običnog“ čovjeka ali i slobodne seksualnosti. *”Bilo je to i razdoblje intenzivne kreativnosti i eksperimentiranja, tijekom kojega se avangarda jugoslavenske filmske kritike, teoretičara i filmskih umjetnika neformalno, i s nejednakim stupnjem predanosti, okupila pod barjakom novog filma ili otvorenog filma.”*(Goulding,2004:12)

Novi film ili *crni talas*<sup>10</sup> nije u fokus stavljao partizanske heroje, već one životne takozvane antiheroje. “*Namera sineasta crnog talasa bila je traganje za novim oblicima umjetničkog izraza koje prati estetizacija nezadovoljstva društvenim stanjem.*” (Lazarević.Radak,2016:497)

Ono što Lazarević Radak naziva društvenim stanjem, rezultat je nezadovoljstva koje se javlja na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine. Ekonomsko stanje države počinje pokazivati pukotine socijalizma a preveliki razmjeri društvenih slojeva ukazuju na sve više prisutnu crvenu buržoaziju. Početne ideje i vrijednosti koje su bile rasprostranjene u SFRJ, počevši od bratstva i jedinstva, postaju tek floskule koje nemaju veze s realnošću. U Jugoslaviji u kojoj su svi trebali biti jednaki počinje se javljati neimaština, i nezadovoljstvo, a omladina, koja je pedesetih godina bila nosilac ideje socijalizma, nezadovoljna je zastarjelim načinom obrazovanja. Bunt omladine u velikim gradovima pretače se u demonstracije, pa tako beogradski studenti protestiraju 1968. godine dok zagrebački izlaze na ulice tri godine kasnije. “*Ja sam najviše bio pod utiskom toga što sam doživio u studentskim demonstracijama, gdje su se zaista desile neke stvari koje su, ne samo kod mene, nego kod ogromnog broja ljudi, postavljale velika pitanja - da li da kažem tako humano ili demokratsko lice tog zrelog titoizma, da li je ono zaista realno takvo ili je to samo šminka?*” (Žilnik, Zabranjeni.bez.zabrane,2:47)

Filmovi *crnog talasa* koji će biti uvršteni u uzorak istraživanja ovog rada su: Krsto Papić *Lisice* (1969.), Aleksandar Petrović *Skupljači perja* (1967.) i Dušan Makavejev *WR:Misterij organizma* (1971.). S jedne strane, jačala je neposlušnost filmaša *crnog talasa*, dok je s druge strane bilo potrebno povući moćno propagandno oružje, kao ono u afirmativnom razdoblju – ratni filmski spektakl. Upravo se novi ratni spektakli javljaju kao reakcija Partije na studentske nemire. Financijski potkovani filmovi, imaju za zadatak učvrstiti poljuljanu ideologiju i ponovno nastaviti širi dominantni diskurs jugoslavenskih komunista. Filmovi su partijski financirani, osvajaju brojne nagrade i publiku. Šire se prihvatljivi

---

<sup>10</sup> *Crni talas* ili val naziv je za stilsku umjetničku struju u jugoslavenskoj kinematografiji nastao 1963. godine (filmom *Grad*) a trajao do 1972. (film *Plastični Isus*). Ime je dobio po francuskoj inačici *film noir*. Tematizacija pravca slagala se s imenom, koja je bila zaokupljena tamnim stranama ljudskog života, egzistencijom bez perspektive, društvenim nepravdama, krađom, korupcijom, nepotizmom, ličnim bogaćenjem, depresijom – ekonomskom i psihološkom/ličnom. Najznačajni predstavnici bili su: Boštjan Hladnik, Aleksandar Petrović, Kokan Rakonjac, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Puriša Đorđević, Vatroslav Mimica, Želimir Žilnik, Lazar Stojanović, Jovan Jovanović. (Božilović, 2021)

rodni i klasni obrasci, „identitet kolektiva“, baš kao i u prvim godinama izgradnje države. Bitka na Neretvi (1969.) *“najreprezentativniji primjer ratnog spektakla s kojim se širi državna ideologija”*. (Zvijer,2010)

Sljedeće desetljeće, donosi još veće nemire no i potpuni gospodarski kolaps. Prijelaz sedamdesetih na osamdesete godine obilježava se ekonomskom krizom, nestašicom osnovnih proizvoda (npr.higijenskih potrepština, kave, deterdženta). Ograničava se i uvoz goriva, kao jedna od posljedica smanjene kupovne moći. Nezadovoljstvo običnih građana bujalo a kroz umjetnost se sve više moglo uvidjeti odbacivanje dominantnih partizanskih ideologija i intenzivno traganje za novim načinima izražavanja. *“U središtu jugoslavenskog “doba nevolja” bili su gospodarski uvjeti koji su se pogoršavali, a karakterizirala ih je visoka i postojana stopa inflacije, ogroman deficit platne bilance, strmi pad životnog standarda mnogih Jugoslavena, te smanjenje produktivnosti radnika.”* (Goulding, 2004:151) Grupa sineasta koja je svakako umjetnički obilježila ovo razdoblje, koje Goulding naziva *Novi film*, bila je tako zvana „Praška škola“. Spontano okupljena grupa mladih redatelja, koji su nešto kasnije pretežito negirali postojanje zajedničkog nazivnika, svoj je zanat brusila u praškoj filmskoj školi. Jugoslavenski studenti među kojima su se najviše istaknuli Goran Marković, Lordan Zafranović, Srđan Karanović i Rajko Grlić (nešto kasnije i Emir Kusturica) nakon završenih studija u Pragu, započinjali su zajedničke koprodukcije na jugoslavenskom tlu. U uzorak analize uvršteni su Zafranović, Karanović i Kusturica i to s filmovima *Okupacija u 26 slika* (1978) i *Pad Italije* (1981); *Petrijin venac* (1982) i *Virdžina* (1991) te *Otacna službenoputu*.(1985).

Naposljetku ove etape, jedan je događaj apsolutno promijenio politički, gospodarski, društveni, umjetnički i svaki drugi pravac ondašnje Jugoslavije. Riječ je svakako o smrt Josipa Broza Tita. Doživotni lider Jugoslavije, preminuo je u Ljubljani 04. svibnja 1980. godine. Iluzija socijalizma, koja se gradila gotovo četiri desetljeća, doživjela je slom.

*„Ali su se svi upitali šta će biti sa Jugoslavijom poslije Tita. Smatralo se da on nekako drži tu zemlju na oku“* (Cinema Komunisto, 2010) Situacija se, u državi satkanoj od različitih naroda, narodnosti ili etničkih grupa koja ostaje bez svoga glavnog vođe i spine između svih različitost, postupno razbuktavala.

(Mrdnjen, 2002:92) Nacionalna netrpeljivost bivala je sve jačom a u konačnici desetljeća doživjela je svoj vrhunac post-jugoslavenskim ratovima (1991.-1999.), kada se SFRJ raspada na šest nezavisnih republika.

*„Nitko nije ni sanjao da to može tako naglo da se desi, da se sruši sve. Ali da je kuća u kojoj smo živeli bila minirana, jeste“* (Cinema Komunisto, 2010)

Jugoslavenskim sineastima u svojoj su branši osjetili početak konflikta, otkazivanjem 38. filmskog festivala u Puli. Jugoslavenski filmski festival kao takav prestaje sa svojim postojanjem i dobiva novi naziv Pulski filmski festival

*„Mi otkazujemo ovaj festival, naprosto kao poziv, svim ljudima kulture da ustanu, svojim glasom, svojim djelom, protiv nasilja, a ono je u svakoj pori našeg života.“* (Cinema Komunisto, 2010)

#### B Yu film i cenzura

Prethodno je potpoglavlje, sažeto opisalo pojedine vremenske kategorije jugoslavenskog filma, od samog nastanka pa sve do raspada države. Potpoglavlje je također s opisivanjem *crnog talasa* i Praške škole, dalo naslutiti postojanje “neposlušnih” sineasta, onih čiji rad nije bio u skladu s dogmatskim strukturama socijalizma. Njihovi su filmovi kritizirali dominantni komunistički diskurs, prikazivali svakodnevne probleme, one s kojima se susreće „običan“ čovjek, govorili su o životu na margini ali i slobodnoj ljubavi, nezaposlenosti, prostituciji i homoseksualnosti. (LazarevićRadak,2016)

Ti filmovi nisu pripadali dominantnoj propagandni koja je za zadatak imala širenje socijalističkih vrijednosti, „njegovanje historije i učenje generacija“, i baš zbog toga bili su podvrgnuti oštrim represivnim mjerama - „stavljanjem u bunker” (Nikodijević, 1995)

Bunkeriranje je dakle označavalo, osim slikovitosti i, zabranjivanje filmova bez službene zabrane, a njihovi autori smatrani su „ideološki nepodobnima“.

*„Do kraja 1973. godine u tadašnjoj SFRJ proizveden je 431 film, a službeno, sudski je zabranjen samo jedan, omnibus „Grad“ redatelja Kokana Rakonjca, Marka Babca i Želimira Žilnika iz 1963. godine. Ali oko 30 filmova bilo je bunkerirano. Oni su misteriozno nestali negdje između producenta, distributera i kino dvorana. Oni nikada nisu došli do publike.“* (Zabranjeni bez zabrane, 2007: 00:01:57)

Stavljanje u bunker, započelo je još na samim počecima razvoja jugoslavenske kinematografije. Smatra se da je prvi bunkeriran film bio *Ciguli Miguli* (1952.), redatelja Branka Marjanovića. Ovaj film na satiričan način prikazuje hijerarhijsku strukturu i (bes)korisnost referentskih reorganizacija. Naime, naracija počinje tako što Partijski referent Ivanovič dolazi u provincijski gradić i privremeno mijenja tamošnjeg referenta za kulturu te u kulturno-umjetnički život male sredine želi uvesti reorganizaciju. Ivanovič ispočetka nije ni svjestan da će njegove „kulturno-prosvjetne“ preinake u potpunosti dovesti do kolapsa funkcioniranja male lokalne sredine. Kako bi kulturni život učinio što bogatijim, Ivanovič naređuje mještanima da obogate opus kulturnog života i umjesto samo muzike uvedu i: „folklorno-plesnu grupu, sekciju drame, sekciju muzike i kružok mladih pisaca“. Mještani nerado prihvaćaju ali pristaju „ako je to u interesu socijalizma“. Kako naracija dalje teče, sve je vidljivi besmisao „kulturno-prosvjetne“ reorganizacije koja u konačnici doživljava svoj krah. Završna sekvenca, prikazuje „pobjedu“ lokalnog stanovništva nad besmisлом birokracije, koja biva duboko usađena u norme afirmativnog razdoblja socijalističke

Jugoslavije.

Razumljivo, film *Ciguli Miguli* biva stavljen u bunker na 25 godina. Pri tome, ovaj se film i danas može smatrati veoma hrabrom satišrom koja je u ono poslijeratno vrijeme, dirala u zabranjene, tek izgrađene nedodirljive svetinje socijalističkog društva.

Bujanje „neposlušnih“ sineasta raslo je s obzirom na nemirnost političke situacije, pa tako u vrijeme šezdesetih godina i doba bunta i protesta, kinematografskog *crnog talasa*, represivnost Komunističke Partije biva na vrhuncu. „Kao i svaki autoritarni sistem i onaj u SFRJ smatrao je svojim prirodnim pravom da sudeći o svemu, presuđuje i o umetnosti. Da osudi umetnike. Da upokoji crni talas“ (Zabranjeni bez zabrane, 2007: 00:40:01)

*Crni talas*, razdoblje je kinematografije za koje se smatra da je započelo 1963., i filmom *Grad* (jedinim sudski zabranjenim jugoslavenskim filmom) a završilo filmom Lazara Stojanovića, *Plastični Isus* (1971.). Prema Lazarević Radak, četiri su dominantne teme u filmovima *crnog talasa*: 1. društveni problemi nastali nakon rata, 2. problematizacija otuđenja, 3. slobodna seksualnost (povezanost seksa i politike) i 4. status marginalizacije. Upravo ovi elementi, navodi autorica, u svakom su pojedinom filmskom ostvarenju isprepleteni te upravo iz tog razloga predstavljaju prostor smješten između ideoloških ograničenja i prostora za slobodno izražavanje (Lazarević Radak,

2016.). Sineasti *crnog talasa*, odbijaju prihvatiti dominantne konstrukcijske obrasce namijenjene filmskoj umjetnosti te „preispituju primjenu socijalizma u praksi“ predstavljajući mračniju stranu jugoslavenske svakodnevice. Filmaši su tako, svojim djelima pokušali razbiti idealnu sliku socijalističkog društva i sve njegove dosad nedodirljive elemente: Titovu ličnost, NOB, besklasnost, bratstvo i jedinstvo, samoupravljanje. Pa tako, posljednji film koji se smatra i prijelomnim za završetak ovog „najplodnijeg filmskog razdoblja“ jeste Stojanovićev *Plastični Isus*. Lazar Stojanović, u to vrijeme student pod mentorstvom Aleksandra Petrovića napravio je ovaj provokativan film koji vještom upotrebom tehnike montaže rezultira direktnu komparaciju dva politička režima – fašizma i komunizma. Kroz autentične arhivske snimke razbija se Titova nedodirljiva ikonografija, pri tome u nekima je scenama vidno nervozan i u strahu pa se tako direktno da naslutiti nesigurnost Velikog vođe Jugoslavije.

Naravno, za „preslobodni“ umjetnički izraz slijedila je posljedica po svim točkama: 1. za film – bunker na dvadeset godina, 2. za autora – pritvor u trajanju od tri godine i 3. za mentora – progon iz države. U uzorak istraživanja ovog diplomskog rata uvršten je i jedan film mentora progonjenog iz države, Aleksandra Petrovića. Njegov film *Skupljači perja* (1967.) prikazuje tešku i surovu svakodnevicu Vojvođanskih Roma, a kroz prizmu ženske protagonistice vidljiva je neosporiva zavisnost o muškarcu. Ona je nadalje, u nemogućnosti promjene svoje tragične sudbine a i na samu pomisao promjene stižu je kazna i poniženje. Zavisnost ženske protagonistice ilustrativnija je i tragičnija u filmu zagrebačkog predstavnika *crnog talasa* Krste Papića – *Lisice* (1969.). Ovaj film bit će uvršten u poglavlje analize pod nazivom „*Objekti nepovoljnih političkih situacija*“. Kroz naraciju, ženska protagonistica biva kažnjena „zbog sramote“ a kroz političku nesigurnost i sveprisutnu napetost da se naslutit „nužna“ objektivizacija žene toga vremena.

Posljednji film ovoga razdoblja koji će biti uvršten u analizu kao jedan od najreprezentativnijih filmova ženske ideološke emancipacije je film Dušana Makavejeva *WR: Misterij orga(ni)zma* (1971). Osim što se u filmu slavi ideja slobodne ljubavi, u igranom se dijelu filma kroz prizmu dva ljubavnika prikazuje povezanost seksualnosti i politike. (Ne)Dopuštena penetracija simbolizira teritorijalno posjedovanje a ljubavna priča između Jugoslavenke i Sovjeta ukazuje na povezivanje ideološkog i fizičkog (Lazarević Radak, 2016: 511)

Film će u konačnici doživjeti nešto blažu sudbinu *Plastičnog Isusa*, autor će biti protjeran u inozemstvo a djelo će biti zabranjeno 15 godina.

Svakako valja spomenuti i ostale bunkerirane filmove, koji neće biti uvršteni u selektivni odabir filmova ove analize ali su svojom provokacijom doprijeli u srž problema socijalističkog društva i zbog toga su bili “nagrađeni” bunkerom na desetak godina.

Film prvijenac već spomenutog autora Želimira Žilnika *Rani radovi* (1969), iako je primio prestižnu nagradu Zlatnog medvjeda završava u mraku jugoslavenskog bunkera. Film prikazuje odnos tri mladića i djevojke Jugoslave koji zaneseni beogradskim demonstracijama 1968., žele promijeniti malograđansku rutinu svakodnevice. Razočarani neuspjehom na terenu, u grupi se javlja početno raslojavanje koje u konačnici dovodi do neostvarivanja revolucije i ubojstva Jugoslave. Indikativno ime djevojke, kao i scena njena mrtvog tijela prekrivenog zastavom koje momci pale, povući će naknadnu paralelu koju su povukli sineasti, s plamenom spaljenih sela i granatiranih gradove koji su označili smrt Jugoslavije. (Lazarević Radak: 2016, 508) Neki su zabranjeni filmovi kritizirali apsurd slavlja Narodnooslobodilačke borbe, komparirajući ju sa “praznovjernim karnevalima”, pa tako *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (1971) fokus revolucije stavlja na mikronivo – porodicu (Lazarević Radak, 2016: 504). Novo društvo zasnovano na novom sistemu vrijednosti, upečatljivo je prikazano u čuvenoj sceni kada ratni veterani i svi članovi porodice sjede za stolom i jedu iz – Staljinove glave. Film *Mlad i zdrav kao ruža* (1971) kritički se također dotiče u svetinju Socijalističke Jugoslavije, njenog velikog vođu Josipa Broza. Kontrast sadržaja čestitke za Titov sedamdeseti rođendan i stvarno nezadovoljstvo, svakodnevno beznađe i nasilje u kome žive mladi, kritizira idealiziranu sliku socijalizma koja biva daleko od stvarnosti (Lazarević Radak, 2016: 506) *Kad budem mrtav i beo* (1967) Živojina Pavlovića, na vrlo indirektan način ismijava jugoslavensku vojsku. Naime, značajna je scena u kojoj Jimmy Barka glavni protagonist i netaleantiran umjetnik, pjeva vojsci koja mu s oduševljenjem aplaudira.

Dakako, navedeni filmovi nisu ni po čemu važniji ili vrjedniji od onih navedenih već samo ilustrativno prikazuju odbijanje dominantnih konstruiranih vrijednosti koje je Partija namijenila filmskoj umjetnosti. Sineasti *crnog talasa* ne prihvaćaju vizualne matrice, poželjne kodekse i vrijednosti, ne priznaju autoritet partijskog utjecaja, ne slave nedodirljive elemente (Tita, NOB, partizansku vojsku i

slično) te odbijaju dati mjesta propagandističkog ideologiji na filmskom platnu. Njihov se uspjeh ne manifestira u nagradama i priznanjima već upravo suprotno u kaznama i godinama bunkera koji su doživjeli. Filmovi *crnog talasa*, najplodnijeg ali i najhrabrijeg umjetničkog pravca jugoslavenske kinematografije daju vizualnu kritiku pokušaja da se ideologija idealnog društva, oslanjanjem na dostupna sredstva, sprovede u stvarnost (Lazarević Radak, 2016: 515).

### C “Jugoslavenski” film ili problematičnost pojma

Do sada se, kroz dva potpoglavlja u poglavlju „*Yu film*“, filmska umjetnost socijalističkog društva određivala kroz dvije kategorije. Prije svega, bila je vidljiva kategorizacija po vremenskim etapama (1. Utemeljenje, 2. Decentralizacija i razbijanje kalupa, 3. Uspon republika i 4. Novi film.). Zatim su se u sljedećem potpoglavlju filmska ostvarenja dijelila po kategoriji „poslušnosti“ odnosno „neposlušnosti“. Zaključilo se da su politički nepodobni filmovi, koji nisu slijedili ideološki konstrukcijski obrazac, bili drakonski kažnjeni, filmovi su bili bunkerirani, autori protjerani i/ili pritvoreni. Ovo će se potpoglavlje, donijeti završnu kategorizaciju, jugoslavenskog filma, onu koja će u pitanju dovesti samu problematičnost pojma „jugoslavenski“ film a to je kategorizacija po republičkom nazivniku. Filmovi će se dakle, dijeliti sukladno po republičkim ili pokrajinskim centrima u kojima su nastali a autori po geografskim područjima koji su obuhvatili svojim filmom. Također, bitna će odrednica biti i razlika u stilskom izražavanju što će se objašnjavati različitim povijesno-kulturnim nasljeđima Titove Jugoslavije.

Šezdesetih godina, kako navodi Goulding, javlja se decentralizacija i demokratizacija jugoslavenskih samoupravnih filmskih poduzeća, što je vodilo ka većoj autonomiji filmskih republičkih centara. (Goulding, 2004) Filmska se djelatnost, dakle, reorganizira i dijeli na šest federativnih republika i dvije autonomne pokrajine, a upravo je to dovelo do „*bogatije diferencirane filmske reprezentacije kulturne i jezične raznolikosti naroda i narodnosti Jugoslavije.*“ (Goulding, 2004: 64)



Konačno, s početkom sedamdesetih godina, oformili su se svi filmski centri i to: Avala film u Beogradu, Jadran film u Zagrebu, Bosna film u Sarajevu, Triglav film u Ljubljani, Vardar film u Skopju, Lovćen film u Budvi, Neoplanta film u Novom Sadu i Kosovafilm u Prištini. A upravo ti oformljeni centri, kako tvrdi Goulding, unijet će sustavne i temeljite promjene koje će vremenom biti sve prisutnije u filmskoj umjetnosti.

Dakle, određenjem prema prostorno-vremenskim elementima započelo je nacionalno rivalstvo, koje je doseglo svoj vrhunac devedesetih godina, a brojni filmski kritičari ni danas se ne slažu oko jedinstvenosti jugoslavenskog filma. Multikulturalan kolektiv polako se počinje dijeliti a stilski vidljive razlika postat će sve veće. (Goulding, 2004)) Filmovi uvršteni u analizu ovog diplomskog rada će obuhvatiti tri filma zagrebačke produkcije (*Lisice, Okupacija u 26 slika, Pad Italije*), jednaki broj filmova beogradske produkcije (*Skupljači perja, Petrijin venac, Virdžina*), dva filma sarajevske produkcije (*Otac na službenom putu, Kuduz*), jedan makedonski film (*Srećna Nova '49*) i jedan pokrajinski u produkciji Neoplanta filma iz Novog Sada (*WR: Misterij organizma*). Upravo zbog prostorno-vremenskih razlika uvidjet će se nesrazmjeri u samim elementima snimanja, produkcije, montaže ali i fabule, što će postati najilustrativnije u prikazu pejzaža. Pa tako, *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije*, naracijom smješteni u zidine starog grada Dubrovnika prikazuju „dalmatinsku poetičnost, popločenost jadranske obale, ostavštinu rimske kulture“. U suprotnosti ovoj kulturnoj gracioznosti je dakako blato i mulj ruralnih područja, „balkanske zabačenosti“ slikovito prikazano u filmu *Skupljačima perja*. Svakako, ovi će ilustrativni elementi biti osobito važni kod prikaza konceptualnih obrazaca obitelji i rodnih uloga smještenih u gradove odnosno ruralna područja. Ono što se da naslutiti jesu dominantniji okovi patrijarhalnih koncepata uloga u nerazvijenim sredinama u kojima će žena i na samu pomisao o nezavisnosti o muškarcu biti kažnjena, ponižena ili ubijena. Također, uloga „čuvarice tradicije“ svakako će biti izraženija u marginalnim sredinama u kojima je lokalno praznovjerje u potpunosti izmiješano s tradicionalnim religijskim normama.

## 4 O ISTRAŽIVANJU

### A Ciljevi i zadaće istraživanja

Cilj ovog rada jeste utvrditi način na koji su konstrukcijski obrasci rodnih uloga u Socijalističkoj Jugoslaviji doveli do podređenih uloga žena u društvu. Kako sam naslov nalaže, od samih početaka osnutka države, ženama je bila obećana emancipacija i ravnopravnost u društvu. One su, jednakim sudjelovanjem u partizanskoj borbi, svojom neustrašivošću izborile političku participaciju, koju su službeno ostvarile 1945. godine. (Dijanić, 2015)

No, bez obzira na izborenu emancipaciju (ili san o emancipaciji), istraživanje će pokazati kako su konstrukcijski obrasci tradicionalnog patrijarhalnog društva balkanskog podneblja i dalje ostali prisutni. Fokus će se staviti na dva elementa u prikazu žene. Prvi se tiče „pretjerano“ slobode žene; aktivnog subjekta društva; koja ponosno izražava svoja uvjerenja i odbija živjeti po ustaljenim pravilima maskulocentričnog društva. Za tako odstupanje od klasičnih rodnih normi ženu će slijediti kazna, krivnja i sramota koji će se implementirati kako bi se ženu-objekt držalo podređenom. Patrijarhalno društvo nalaže veću, ovisnost žene o muškarcu, a kroz istraživanje bit će vidljive i situacije u kojima je ono najsnažnije izraženo (margina društva, politički nesigurne situacije). Također, u najsnažnije izražene elemente poniženja ulazit će silovanje i ubojstvo, koje će biti vidljivi u pola filmova uvrštenih u uzorak. Nepriznati obrazac slobode žene, rezultirat će njenom tragičnom sudbinom. Drugi fokus prikazivanja žene u jugoslavenskom filmu stavit će se na materinstvo, koje predstavlja klasično konstruiranu ulogu žene patrijarhalnog društva. Stoga, zadaća istraživanja jest analizirati sadržaj deset dugometražnih igranih filmova i njegove pojedine elemente narativa te zaključiti o obujmu prisustva navedenih konstrukcijskih obrazaca.

## B Istraživačka pitanja

Analiza ovog diplomskog rada temelji se na već navedenim prihvatljivim konstrukcijskim obrascima patrijarhalnog društva koji su se širili jugoslavenskom kinematografijom. Prihvatljivi obrasci odnosno norme u radu će se razdijeliti kroz četiri istraživačke teze:

1. Ženskim protagonisticama prikazanim kroz prizmu balkanskog patrijarhalnog društva dodijeljena je uloga isključivo pasivnog objekta. Poželjni obrazac postaje čednost i skromnost, a protagonistice su stavljene na samo dno hijerarhijske ljestvice rodni konstrukta. Ženska odlučnost i sloboda smatrane su suviše opasnim pa su stoga alati moralne krivnje i fizičke kazne morali biti primijenjeni kako bi se stezale u ukalupljujuće norme. Nadalje, seksualnost žene stigmatizirana je i u potpunoj kontroli muškog subjekta. Projiciranje ovakvih destruktivnih i ponižavajućih obrazaca postaju kritika na ustaljeni dominantni diskurs koji se ponajviše širio u jugoslavenskim ratnim spektaklima kojima se hvalila i slavila SFRJ.

2. Zavisnost žene o muškarcu snažnije je izražena kroz prizmu marginaliziranih sredina i politički nesigurnih situacija. Hegemonijski maskulinitet kao i hijerarhizirani rodni konstrukti siroviji su i grublji u situaciji potpune financijske zavisnosti žene o muškarcu. Kao što je bilo riječi i u teorijskom okviru, nepismenost je također jedan od primarnih faktora koji onemogućuju samostalnost ženskih protagonistica. Upravo ta dva elementarna razloga, slikovito konstruiraju posjedovanje žene koja se u potpunosti ukalupljuje u ponižavajuće obrasce. Također, u situacijama poljuljane stabilnosti i čvrstine maskulo-centričnog društva, steže se čvršći obruč rodno esencijalizma, što je dakako najizraženije u politički nesigurnim atmosferama u kojima ženske protagonistice postaju kolateralne žrtve. Nesumnjivo su dakle, konstruirane vizualne matrice i kodeksi snažnije izraženi no što su to bili u prijašnjoj tezi. Moralna krivnja i fizičke kazne jasno postaju uočljivije kao i želja za posjedovanjem žene-objekta.

3. Normatiziranje hijerarhiziranih rodni obrazaca, baziranih na reproduktivnosti svake žene kojoj se biološka predispozicija nameće kao osnovna zadaća. Majčinstvo predstavlja glavni element vrijednosti žene a prikazane protagonistice koje se nisu uspjele ostvariti u ulozi majke etiketirane su "faličnošću". No, balkanski patrijarhat ulazi

i u samu dubinu vrijednosti majke. Ona je vrijedna ne samo ako ispuni reprodukciju, već ako rađa snažne sinove, heroje svojoj Jugoslaviji. Pri tome, rađanjem sina majka ispunjava svoj glavni zadatak u patrijarhatu. Dakako svako odstupanje od uzvišenog patrijarhalnog zadatka, može voditi ka društvenoj anomaliji. Selekcija filma smišljenim je odabirom uvrstila osam filmova koji prikazuju materinstvo od kojih, kao kontrast, tri će prikazati protagonistice koje će biti smatrane faličnim majkama. Ovakva kritika vrijednosti balkanskog patrijarhalnog društva u potpunosti će biti utjelovljena kroz te tri protagonistice i njihove sudbine, a situacije će zrcaliti tradicionalno društvo koje ni u kojem slučaju ne odstupa od postavljenih kodeksa i normi.

4. Upravo zbog snažno izraženih normi balkanskog patrijarhata, protagonistice se često ne uspijevaju oduprijeti nametnutim kodeksima ponašanja. Njihova želja za slobodom gasi se elementima moralne krivnje i fizičke kazne. Apsolutna podređenost muškom protagonistu uočiti će se u gotovo svim analiziranim filmovima a njihova konačna nevidljivost označiti će neuspješno suprotstavljanje svih konceptualnim obrascima patrijarhata. Dakle, jugoslavensko je društvo iako deklarativno jamčilo ravnopravnost i emancipaciju žena, njihovo djelovanje svelo na podređenost okovima patrijarhata a analiza će pokazati da partizanske heroine vremenom polako gube svoj herojski status te ga zamjenjuju brigom o obitelji i mužu. Jedina istinska životna heroina postat će protagonistica koja odbija prihvatiti nametnute tradicionalne konstrukcijske obrasce te u konačnici sama određuje svoj život. Upravo ona, svojim oslobođenjem i borbom za vidljivost (prevladavanjem svim moralnih i fizičkih kazni) daje glavnu kritiku ustaljenom balkanskom patrijarhatu koji je tek teoretski omogućio rodnu ravnopravnost.

### C Istraživački uzorak

Uzorak ovog istraživanja namjeren je i obuhvaća 10 dugometražnih igranih filmova koju su nastali za vrijeme Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. (1945.-1991.)

Kod odabira filmova uzete su u obzir tri kategorije selekcije. Prvi se ticao periodizacije, odnosno vremenskog određenja. Analizirani filmovi obuhvatit će vremensko-umjetničko razdoblje od sredine šezdesetih godina pa sve do početka devedesetih i

raspada SFRJ. Najranije proizveden film ovog uzorka bit će *Skupljači perja* (1967.), dok će analiza završiti posljednjim jugoslavenskim filmom *Virdžina* (1991.). Analiza neće uvrstiti filmove iz prijašnjih vremenskih razdoblja, upravo jer smatram da su filmovi *crnog talasa* dali najsnažniju kritiku Socijalističke Jugoslavije a time i ukazali na polaznu točku za kritičko razumijevanje beskompromisnog tradicionalizma, kako je bilo u Jugoslaviji. Realistični prikazi društva, svakodnevne egzistencijalne teme bez imalo šminke zrcalit će sudbinu odvažnih protagonistica koje postaju pretjerana pojava za ustaljeni patrijarhat na Balkanu. Neposlušno kreirane protagonistice, i njihovi neposlušni autori postat će polazna točka za razumijevanje slobode i emancipacije kojom su težile žene Jugoslavije. Druga odrednica selekcije filmova bit će ona politička. Naime, od deset filmova uvrštenih u analizu, jedan (*WR: Misterij organizma*) će zbog svoga provokativnog sadržaja biti bačen u bunker na 15 godina. Pri tome, autor Dušan Makavejev biva izbačen iz Partije i protjeran iz zemlje (Goulding, 2004: 82) Sličnu sudbinu doživljava redatelj Aleksandar Petrović, autor uvrštenog filma *Skupljači perja*, koji zbog studentova rada biva protjeran u Francusku. Posljednja grupacija filmova u obzir je uzela prostornu, republičku, odrednicu filma. Naime od 10 analiziranih filmova, 3 su napravljena u hrvatskoj produkciji (*Lisice, Okupacija u 26 slika, Pad Italije*), također 3 u srpskoj (*Skupljači perja, Petrijin venac, Virdžina*), 2 u bosanskoj (*Otac na službenom putu, Kuduz*), i po jedan film iz Makedonije (*Srećna Nova '49*) i autonomne pokrajine Vojvodine (*WR: Misterij organizma*).

Što se tiče tematskog određenja, smatrala sam nužnim odabrati filmove koji nisu bili dijelom dominantnog diskursa partizanskog spektakla i time ukazati na ostvarenja koja su imali jednaku ako ne i veću umjetničku vrijednost. Osam od deset filmova uvrštenih u analizu, što dakle čini 80% uzorka, dobilo je prestižnu nagradu jugoslavenske kinematografije – Zlatnu arenu. (*Skupljači perja, Lisice, Okupacija u 26 slika, Pad Italije, Petrijin venac, Otac na službenom putu, Srećna Nova '49., Kuduz*) Dva filma koja nisu dobila nagradu za svoje ostvarenje, su već spomenuti bunkeriran *WR: Misterij organizma* i posljednji jugoslavenski film *Virdžina*. Njihovo nedobivanje nagrada nikako ne umanjuje umjetničku vrijednost a tematski su dakako kritičniji pretežito prema konceptualnim obrascima patrijarhalnog društva. Makavejevljev film u prvi plan stavlja obećanu emancipatorsku ideologiju i stigmatiziranu seksualnost žene dok se Karanović kritički osvrće na lokalna praznovjerja i oslobođenje patrijarhalno

konstruiranih normi. Karanovićev film zbog nacionalističkog rata koji je buknuo početkom devedesetih godina i rezultirao raspadom Jugoslavije, nije dobio ni prilike prikazati se u punom sjaju na filmskim platnima.

#### D Metoda istraživanja

Pri samom istraživanju koristit će se dvije metode istraživanja – kvalitativna analiza sadržaja i analiza narativa. Kvalitativna analiza sadržaja poslužit će u načinu postavljanja rodni konstrukcijskih obrazaca u jugoslavenskom filmu, dok će analiza narativa koristiti za razumijevanje konteksta u kojemu su muškarci i žene prikazani u filmovima. Obje metode istraživanja pokušat će dati uvid u konceptualiziranje ideal-tipskog prikaza ženske protagonistice koji se širio na filmskom platnu izrazito patrijarhalnog socijalističkog društva. Jugoslavensko socijalističko društvo, na svojim je samim počecima deklarativnom emancipacijom, ženama obećalo ravnopravnost, političku i društvenu participaciju, koju je dobro sprovodilo samo u teoriji. Društvena participacija nakon raspada AFŽ-a, o čemu je bilo riječi u teorijskom dijelu rada, znatno se smanjila. Kraha prve organizacije za “ženska pitanja” pojačao je dogmatske strukture tradicionalnog balkanskog patrijarhata koji je nalagao “brigu o obitelji i mužu” kao prioritet svake žene. Politička participacija žena ostvarena je tek u dobivanju pravo glasa. Samom degradacijom ideje o ravnopravnosti i utjecaju raspada AFŽ-a, povećao se rodni nesrazmjer angažmana u društveno - političkom životu koji je postojao sve vidljivijim. Filmska je umjetnost dakle reflektirajući poželjne prototipe jugoslavena i ideološke vrijednosti društva, ženske protagonistice prikazivala kroz dvije dimenzije. Prva je uključivala prikaz žene kao pasivnog objekta društva čija se želja za slobodom i društvenom vidljivošću smatrala preopasnom te moguće kobnom za muškog protagonista. Analiza će pokazati društveni obrazac poželjne zavisnosti žene o muškarcu, a one protagonistice koje pokazuju određenu vrstu odupiranja bivaju kažnjene, ponižene i/ili ubijene. Ova će dimenzija u istraživanju biti podijeljena na tri situacije: 1.) generalna-opća, u kojoj partizanke ili sljedbenice partizanske ideologije bivaju kažnjene zbog pokušaja pretjerane slobode i vidljivosti, 2.) život na margini u kojemu je ženska protagonistica u potpunoj zavisnosti o muškarcu (ocu ili mužu) i posljednja 3.) prikazat će snažnu zavisnost žene o muškarcu u politički nesigurnim

atmosferama, kakva je bila ona 1949. godine, nakon prekida veza na relaciji Tito-Staljin.

Druga dimenzija poželjnih konceptualnih obrazaca kod širenja ideoloških vrijednosti socijalističkog društva, svakako će biti reflektiranje idealnih rodni uloga, a za ženske protagonistice centralnu normu je predstavljalo majčinstvo. Gotovo u svim filmovima uvrštenima u uzorak analize, direktno ili indirektno, vidljiv je lik majke. Sugestivni model “čuvarica tradicije” za središnji zadatak ima zatvaranje protagonistica u domove i “odgajanje djece, mladog naraštaja i budućih građana socijalističke zemlje”. Upravo ovaj poželjan maskulo-centrični koncept o sudbini “spašenih” protagonistica i herojski ilustriranim muškim protagonistima, prikazat će svojevrsnu nemogućnost skidanja okova balkanskog patrijarhata i tragično nestajanje protagonistica iz društva.

## 5 (NE)VIDLJIVE JUGOSLAVENSKE HEROINE

Ovo će poglavlje prikazati analizu filmova odabranih za uzorak istraživanja. Poglavlje je strukturirano kroz šest potpoglavlja koji će dati uvid u konceptualne obrasce kojima su se služili jugoslavenski sineasti kako bi prikazali normativizirane rodne uloge socijalističkog društva. Redoslijed potpoglavlja odgovarat će tematskoj strukturi prikaza prototipa ideoloških vrijednosti objašnjenom u prijašnjem potpoglavlju. Pri tome, analiza će započeti filmovima u čijoj su naraciji prisutne partizanke ili beskompromisne sljedbenice socijalističke ideologije. One su ilustrirane kao veoma hrabre, emancipirane, bez pretjerane ovisnosti o muškarcu. Upravo ovakav uvodni prikaz borbenih ženskih protagonistica povezat će se s počecima emancipatorske ideologije nastale usporedno s konstruiranjem Socijalističke Jugoslavije. Zatim će se istraživanje nastaviti s dva potpoglavlja koji prikazuju realniju sliku patrijarhalno konstruiranih rodni obrazaca i iznimno izraženu zavisnost žene o muškarcu. Dominantan maskulo-centrični tradicionalni narativ u marginaliziranim zajednicama kao i politički nesigurnim situacijama, bit će izmiješan s lokalnim i religijskim praznovjerjima. Očekivano, rodni će obrasci u ovim filmskim djelima biti ilustrativnije prikazani a majčinstvo kao tradicionalno patrijarhalna norma postat će imperativom za ženu u njenom samoodređenju. Upravo zbog toga materinstvo će biti analizirano kao

zaseban element četvrtog potpoglavlja. Slijedit će elementi poniženja, koji će biti implementirani u situacijama pretjerane ženske slobode ali i odstupanjima od konstruiranih rodni obrazaca. Za kraj istraživanja, posebno će biti analiziran posljednji jugoslavenski film *Virdžina* (1991.), koji ujedno prikazuje i jedino istinsko herojstvo, oslobođenje od patrijarhalnih vrijednosti i prihvatanja vlastitog identiteta.

#### A Partizanska propaganda VS. realnost

Ženske protagonistice jugoslavenskih filmova uživale su prividnu slobodu, baš kao i žene socijalističkog društva, kojima je obećana rodna ravnopravnost kao i društvena i politička emancipacija. Niti ravnopravnost u društvu, ni u filmu nije bila ispunjena, a tome svjedoči podatak o postotku glavnih ženskih uloga koji je vidljiv i u ovom uzorku. Od deset filmova uvrštenih u analizu tek tri posjeduje glavnu žensku glumicu (*WR: Misterij organizma, Petrijin venac, Virdžina*). Emancipatorska ideologija javila se u afirmativnom razdoblju socijalističke Jugoslavije i zato će, ovo prvo potpoglavlje, u fokus staviti partizanke ili sljedbenice partizanske ideologije koje postaju polazna točka ovog istraživanja. Prvi analizirani film, i najreprezentativniji primjer ženske neovisnosti o muškarcu bit će film Dušana Makavejeva, bunkerirani *WR: Misterij orga(ni)zma* (1971.). Ovaj iznimno kontroverzan film, kroz naraciju problematizira nekoliko, u ono vrijeme, stigmatiziranih tema. Film preispituje seksualne slobode iz ženske perspektive te se „poigrava uspostavljanjem veze između seksa i politike da bi je koristio kao kritičko oružje“ (Lazarević Radak, 2016: 509) Osim toga, stilski gledano, provokativno koristi tehniku montaže pomoću koje se pretaču arhivske snimke psihoanalitičkih metoda Wilhelma Reicha i igranog filma o ljubavi između emancipirane Jugoslavenke i Sovjetskog klizača. (Lazarević Radak, 2016)

U fokus naracije stavljena je slobodna seksualnost, slavljena iz perspektive jedne žene. Upravo scene Milenina snažnog zagovaranja seksualnosti izlaze iz okvira konstrukcijskog obrasca podređene uloge žene koju nalaže patrijarhalno društvo. Milenin lik, veoma je razrađen i ne predstavlja jednodimenzionalnu strukturu kakvim se često služilo patrijarhalno društvo u prikazivanju ženskih obrazaca (Mulvey, 1989). Ona predstavlja samosvjesnu Jugoslavenku, učenu i emancipiranu, koja je teoretski vrlo potkovan ali i odlučna u argumentiranju svojih stavova.



Vrlo upečatljiva scena njenog govora u haustoru zgrade, započinje pušenjem cigare i čitanjem novina “Komunist” u stanu dok njena cimerica vodi ljubav sa “drugom vojnim licem” Ljubom.

*”Apstinencija je nezdrava, neljudska i što je najvažnije kontra-revolucionarna. (...) Naš put u budućnost mora biti životno pozitivan! Drugovi! Socijalizam i fizička ljubav ne smeju biti u suprotnosti! Socijalizam ne može da isključuje ljudska zadovoljstva iz svojih programa! Oktobarska revolucija propala je na pitanju slobodne ljubavi!”* (WR: Misterij organizma, 1971: 34:27)

Ova scena odstupa po svim elementima od ideal-tipskog prikaza žene. Sporedni detalji protagonističina pušenja cigare i čitanja novina ukazuju na početno odstupanje od nametnutih konstrukcijskih obrazaca. Dok se monolog o stigmatiziranoj slobodnoj seksualnosti žene u potpunosti suprotstavlja normama tradicionalnog patrijarhalnog društva na Balkanu. Ono što je također iskakalo iz konstrukcijskih obrazaca socijalističkog društva jeste ljubav između Jugoslavenke i Sovjeta. Njihova seksualnost postaje metafora za političko – teritorijalno posjedovanje. Milenina „*kritična distanca u odnosu na seksualni čin asocira na spoljašnu politiku nesvrstane Jugoslavije*“ piše Lazarević Radak i dodaje „*ne dopuštanje penetracije [koju] simbolizuje Vladimirova želja za seksualnim odnosom – telesnim/teritorijalnim posjedovanjem*“ (Lazarević Radak, 2016: 511)

Direktni prikaz oslobađanja patrijarhalnih normi postavljenih za ženu, zagovaranje stigmatiziranih seksualnih sloboda ali i strastvena obrana stavova i uvjerenja koje nalaže tradicionalno društvo ilustrativno će se pokazati „pretjeranim“ za protagonista koji postaje simbolom maskulo-centričnog društva.

*„Kozmički zraci prožimali su naša spojena tela. Pulsirali smo damaranjem svemira. Ali on to nije mogao da izdrži“* (WR: Misterij organizma, 1971)

Vrativši se na teoriju Laure Mulvey, može se spoznati da “preslobodna” protagonistica postaje prijatnija muškoj dominaciji. Ona, u cijeloj naraciji bez ustezanja izražava svoju želju za seksom i seksualnom slobodom. Svoja uvjerenja izražava čvrsto, argumentirano, bez kolebanja. Vrlo je odlučna u svojoj želji da jednako aktivno participira u političkom i društvenom životu ali i onom seksualnom. Prva prilazi Vladimiru Iljiću nakon njegove predstave. - “*U Vašoj igri otkrila sam puno rada, ljubavi, znanja. Ali sve vrlo erotično*”

Milena, u potpunosti odbija sve konstruirane maskulo-centrične norme nedopuštajući da je one ukalupe. A redatelj praktičnost njenih riječi i izražaja pokazuje kroz lik cimerice Jagode koja svaku Mileninu riječ radoznalo i strastveno prakticira. Kroz muški pogled, upravo zbog nemogućnosti kontrole i pretjerane slobode, ženska protagonistica treba biti kažnjena. Njeno snažno odstupanje od rodni obrazaca za muškog protagonista bivaju pretjeranim te se pokazuju kao prevelika prijetnja njegova autoriteta. Naposljetku, izražena sloboda u samom činu seksualnog odnosa postaje pretjerana za muškog protagonista “*ali on to nije mogao da izdrži*” i za kraj ubija Milenu odrubljujući joj glavu klizaljkom.

Sljedeća dva filma, uvrštena u ovu kategoriju, prikazat će također veoma hrabre protagonistice partizanke, ustrajne u svojim uvjerenjima, koje prekoračuju ustaljene tradicionalne norme balkanskog patrijarhata. One predstavljaju nepokolebljive ličnosti, koje također u konačnici bivaju kažnjene ali ovoga puta nestankom iz naracije. Kronološkim redom, prvi dio Zafranovićeve trilogije, *Okupacija u 26 slika* (1978), u fokus naracije ne stavlja žensku emancipatorsku ideologiju kao prethodan film no ona je vidljiva kroz sporedan lik Mare partizanke. Mara je aktivna partizanka koja neustrašivo rukovodi jednu od skojevskih grupa grada Dubrovnika. Iako je sporedan lik, Mara predstavlja partizansku heroinu, koja vješto i ravnopravno kao muškarci sudjeluje u hrabroj partizanskoj borbi. Ona je kao i Milena veoma odlučna, ustrajna i argumentiranih stavova. Njena nepokolebljivost u suštoj je suprotnosti s podređenim normama koje nalaže tradicionalistički prikaz rodni uloga. -“*Ti pripadaš skojevskoj grupi, koju ja rukovodim. Poznat ćeš članove samo iz ove grupe. Ničijem ne smiješ odati da si skojevac. Ako te uhitu, mučit će te dok ne prokažeš drugove. Jesi li siguran da možeš izdržat?*”

Same vremensko-prostorne odrednice u koje je film smješten jesu početak fašističke okupacije u Dubrovniku i formiranje ilegalnih partizanskih postrojbi. Naracija se fokusira na obitelj hrvatskog pomorca Balda i dva prijatelja njegova sina Nike. Jedan od prijatelja jeste Talijan Toni dok je drugi Židov Miho. Baldova obitelj, bogata je i živi u raskošnoj kući, njegova djeca - sin i kćer, sviraju klavir i violinu i uživaju u gracioznosti plemenitog života. Idila se naglo prekida fašističkom okupacijom koja

razdvaja prijateljstva ali i razara Baldovu obitelj. Ponovno, ljubavni odnosi među likovima, impliciraju na hijerarhizirane konstrukcijske obrasce podređenosti ženske protagonistice. Pa je tako značajan lik Ane, Nikine sestre, koja se zaljubljuje i naposljetku udaje za fašista Tonija. Ane predstavlja ambivalentan lik naracije koja bijegom iz kuće krši normu podređenosti ocu. U tom bijegu, ni sama neshvaćajući, postaje ukalupljena u dominantno fašističko društvo njenoga budućeg supruga Tonija. Nakon ubojstva oca, Ane u potpunosti postaje “vlasništvo” njenog muža i tako utjelovljuje teoriju o gubitku identiteta o kojoj piše Laura Mulvey (1989). Vrlo sličan kontrast kod prikaza ženskih protagonistica vidljiv je u sljedećem filmu, drugom dijelu Zafranovićeve trilogije, *Pad Italije* (1981). Dvije su središnje ženske protagonistice koje ukazuju na oprečnost u filmskom prikazivanju ženskih likova – partizanka Božica i buržujka Veronika. Božica predstavlja oličenje odlučne i hrabre partizanke, koja do kraja ostaje vjerna Revoluciji i njenim načelima. Ona predstavlja idealizirani prikaz žene heroja, klasični *image* dominantnih partizanskih filmova. Njen idejno konstruirani lik u potpunoj je suprotnosti s buržujkom Veronikom. Buržujka predstavlja određenu vrstu zabranjenog voća, jer se partizanski komandant Davorin zaljubljuje u nju iako to ne bi smio obzirom na klasne razlike. (Zvijer, 2010)

- “Zaljubljen čovik je slip čovik”  
 - “Ne more ti bit prijatelj oni koji nas je izda”

Ona predstavlja i erotski objekt, koji po teoriji Laure Mulvey, muškarac mora posjedovati u filmu gdje dominira patrijarhalni muški pogled. Suština njegovog lika predstavlja dominaciju koju ispoljava kroz zadovoljenje *male gaze* što u konačnici rezultira posjedovanjem žene-objekta. Veronika također predstavlja moralno iskušenje u koje pada muški protagonist koji na početku naracije zbog iste ljubavne relacije (partizan - buržujka) ubija svoga prijatelja Niku. Upravo će to ubojstvo Davorina pratiti kroz cijeli film a njegov zanos ljepoticom Veronikom, označavat će i opasnost, koju žena može prouzročiti, a koja može biti pogubna za muškog subjekta, što se u konačnici i ostvaruje. Film se završava Davorinivom egzekucijom. On je najstrože kažnjen zbog toga što je obmanjen Veronikinom ljepotom zanemario partizane i doveo svoj Otok u opasnost (nije postavio obranu Otoka na vrijeme a kao rezultat mještani stradaju u naletu Četnika i Čerkeza). Iako sporedan, još jedan ženski lik, snažno dočarava patrijarhalne konstrukcijske obrasce. Nikina majka Luce, koja dolazi na Davorinovu svadbu, pretpostavljaajući da je

Davorin ubio Niku, predstavlja oličenje herojski požrtvovne majke iznimno često konstruiranog lika u partizanskim ratnim spektaklima (Zvijer, 2010). Požrtvovna majka koja traži pravdu za svoga sina, neutješna je u svojoj boli ali traži priznanje. – “Moj Niko ni bi kriv”. Luce odlazi sa svadbe, nedobivajući Davorinovo priznanje ali naposljetku pravda biva zadovoljena, Davorina iz istih razloga zbog kojih je on ubio Niku, strijeljaju.

Prva tri smišljeno odabrana filma, predstavljaju najsnažniju ulogu koje su žene jugoslavenskog društva posjedovale – uloga partizanske heroine. Kroz njihovu, već spomenutu ravnopravnu participaciju u partizanskim odredima, nije se mogao naslutiti hijerarhizirani koncept rodni konstrukata koji će nedugo nakon Narodnooslobodilačkog rata biti uspostavljen. Ženske protagonistice tri navedena filma (*WR: Misterij organizma*, *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije*) zrcale želju ženskih protagonistica u implementaciji deklarirane emancipatorske ideologije. No, upravo njihova želja o nezavisnosti poljuljat će maskulo-centrične konstruirane vrijednosti. Ženski pogled tako predstavlja izraženu želju za slobodom i ravnopravnim sudjelovanjem u svim porama društveno-političkog (i seksualnog) dok muški pogled predstavlja krutu, neprilagodljivu tradiciju patrijarhata na Balkanu.

## B Preživljavanje na margini

Filmsko idealiziranje rodni uloga kroz prizmu patrijarhalnih konstrukcijskih obrazaca snažnije je izraženo kroz naracije smještene u marginaliziranim sredinama. Rodna segregacija i hijerarhija autoriteta intenzivnija je u sredinama u kojima žene potpuno postaju financijski zavisne o muškarcu a njihova analfabetičnost pojačava nemogućnost bijega. Apsolutna zavisnost žene o muškarcu (prvo ocu, potom mužu) postaje proporcionalna bijedi i siromaštvu svakodnevnog života. Također, konstrukt ženske podređenosti u srazmjeru je s elementima poniženja, krivice i sramote koje doživljaju ženski likovi koji tu podređenost ne ostvaruju. Filmovi koji će ilustrativno prikazati kontekst margine su: *Skupljači perja* (1967), *Petrijin venac* (1982), *Kuduz* (1989) i *Virdžina* (1991). Filmovi će biti analizirani kronološkim redom, a konstrukcijski obrasci dijelit će se na

više potkategorija. Prva potkategorija u obzir će uzeti zavisnost o muškim subjektima (apsolutna ili djelomična), proporcionalno tomu uvidjet će se primijenjene kazne za protagonistice koje se pokušaju osloboditi od okova patrijarhata (silovanje, ubojstvo). Također posljednja potkategorija pokazat će utjecaj majčinstva na sudbinu protagonistica. Već spomenuta patrijarhalna norma rodnog esencijalizma, potrebna za očuvanje čvrstine patrijarhata, nameće biološku predispoziciju žene kao osnovnu zadaću. A ideal-tipski prikaz majke nudi kritički pogled na odstupanje koje može dovesti do društvene anomalije. Primjerice, ako žena-majka nije primjerena (po svim pravilima patrijarhata na Balkanu) ona će biti etiketirana “faličnošću” te će upravo taj element utjecati na njenu sudbinu.

Prvi film po redu je Petrovićev *Skupljači perja* (1967.) koji je bio i jedan od rijetkih jugoslavenskih filmova nominiranih za prestižnu nagradu Oscar.

Film „predstavlja neromantiziran i živopisan prikaz ciganskoga života u regiji gdje egzistira Roma sjedilačka i ekonomska deprimanta“ (Goulding, 2004:131)

Slikovitost siromaštva i bijede iz koje je nemoguće pobjeći, jača se uz sveprisutan element blata a karakteristična crtica iz filma je i duboka ironija koja olakšava egzistencijalne krize i svakodnevnne nedaće. Najilustrativnija ironija je situacija kad Beli Bora u pijanom stanju baca perje po ulici, a kada ga nadležni sudija upita zašto je to napravio, pošto živi od preprodavanja perja on mu odgovara “*E gospon sudija, šta možeš, ciganska posla*”.

Radnja se odvija oko Belog Bore i Tisinog očuha Mirte, okorjelih rivala. Tisa je mlada djevojka, zaljubljena u Belog Boru, sa snažno izraženom željom za slobodom. Ona je apsolutno zavisna o muškim subjektima i od početka naracije biva predmetom požude rivala. Obojica je žele posjedovati jer će time njihova dominacija biti snažnija. “*Beli Bora: Imaš ti u kući jednu ptičicu. Tisa je opet sama. Dao bi za nju Padinu i još dva sela. Šta će ona tebi? Da ti pomaže, i drugog ćeš da nađeš.*

*Mirta: Ja sam s tobom posao završio. Tisu da ostaviš!*

*Beli Bora: Čekaj. Pošteno sam mislio. Da je uvedem u kući. Da je ženim. Onu moju babu mogu da oteram.*”(Skupljači perja, 1967: 40:45)

Nakon što ju očuh neuspješno udaje za jednog dječaka u selu, a Beli Bora stavlja novu ponudu, bijesni Mirta ulazi pijan u kuću i pokuša silovati Tisu. Ona bježi kod lokalne pjevačice koja ju usmjerava u Beograd. Njena želja za slobodom doživljava vrhunac

odlaskom u Beograd, „obećan grad socijalizma“. San o mogućoj perspektivi izlaza slama se jer „*od pevanja nema ništa, može ovako po dvorištima da drmneš koju kintu!*“

Shvativši da su okovi patrijarhata presnažni, Tisa se vraća u svoje blatnjavo selo u predgrađu Sombora a po putu je dvojica kamiondžija siluju. Silovanje, predstavlja posljedičnu kaznu koja je uslijedila zbog ideje o slobodi.

Pritom, ženski pogled, mlade protagonistice ponajviše se očituje kroz njenu snažno izraženu želju za slobodom od patrijarhalnih okova. Hijerarhizirani rodni konstrukti na primjeru Tise, ukazuju na ponižavajuće i nehumane socio-ekonomske uvjete od kojih se mlada protagonistica želi odmaknuti no uvidjevši da ne može postati finansijski neovisna čak ni pjevanjem u Beogradu ona odluči prihvatiti bijedu i surovu stvarnost svog blatnjavog sela.

Drugi film u uzorku koji će predstaviti konstrukcijske rodne obrasce margine je Karanovićev *Petrijin venac* (1982.). Film je strukturiran kroz tri vremenske etape prije, za vrijeme i nakon Drugog svjetskog rata i daje uvid u tragičnu sudbinu žene koja ne uspijeva ostvariti najnametnutiju zadaću tradicionalno patrijarhalnog društva – majčinstvo. Naracija započinje prikazom Petrije u prvom braku, u kojemu živi s veoma hladnim mužem i njegovom majkom. Koliko je hladan odnos muž-žena a pogotovo svekrva-snaha dočarava prvi tragični događaj, Petrijin prvi porod. Iako je svekrva obećala pomoći, ona ne dolazi, a Petrija iscrpljena nakon poroda ne prereže vrpču pa se u konačnici nesretno dijete uguši.

Kritika veoma izraženih tradicionalnih običaja i lokalnih praznovjerja vidljivi su u svekrvinoj rečenici: *“Bog tako hteo, Bog tako uzo”*.

U drugoj vremenskoj etapi, za vrijeme Drugog svjetskog rata, u nedostatku liječnika, Petriji umire i drugo dijete, kći Milana. Njezina nemogućnost ostvarenja normatizirane majčinske uloge, dovest će do snažno izražene reakcije muškog protagonista, radikalnog predstavnika maskulo-centričnog društva, odnosno njegove odluke da istjera Petriju iz kuće:

- *“S tebe mora da bude nešto nevaljato ... Sama od sebe si falična”*

- *“U kući treba žena koja će da rađa, koja će da sačuva decu”*.

Treća etapa filma prikazuje Petrijin život s drugim mužem, Misom, kojega upoznaje u lokalnoj gostionici. Misu nedugo nakon početka zajedničkog života zadesi nesreća te on ostaje bez noge radeći u rudniku, a ubrzo nakon toga i umire. Ponovno,

zbog lokalnih praznovjerja Petrija je uvjeren da je razlog nesreće njezino nepoštivanje dana Svetih Vrača (po pravoslavnom vjerovanju, na dan Svetih Vrača ne smije se raditi ništa u kući ili u bašti kako se ne bi zadesila bolest ili nevolja). Niz tragičnih okolnosti koje su zadesile Petriju shvaćaju se kao kazna zbog nemogućnosti realizacije tradicionalne norme patrijarhata prema kojemu ženina najveća zadaća ali i životni uspjeh leži u „brizi o obitelji i mužu“.

Treći film uzorka koji će predstavljati strukturirane rodne obrasce margine je film Ademira Kenovića, napravljen po istinitoj priči. *Kuduz* (1989) u potpunosti je suprotnosti od prethodno analiziranog filma *Petrijin venac*, upravo zbog prizme majčinstva u konstrukcijskim normama maskulo-centričnog društva.

Glavna protagonistica filma, Badema, promiskuitetna je mlada žena koja posjeduje izrazito naglašenu želju za slobodom. Ona se za razliku od Petrije ostvaruje u ulozi majke ali nailazi na osudu tradicionalnih obrazaca usađenih u lokalnu zajednicu zbog neznanja identiteta oca svoga djeteta.

*„Ona se zalaže za vlastitu seksualnost; ona potvrđuje vlastitu slobodu (ma koliko kontroverzna i promiskuitetna bila). I time potkopava patrijarhat“* (Iordanova, 1996:29)

Badema ne podliježe konstruiranim obrascima balkanskog patrijarhata i njegovim zahtjevima a njen je lik predstavljen poput opasnosti za muškog subjekta. Ona predstavlja snažan obrat u ideal-tipskom prikazu hijerarhiziranih rodni normi. Sve njene karakterne osobine u potpunosti su suprotnosti od nametnutih osnovnih zadaća maskulo-centričnog društva, što se najjasnije dočarava dijalogom dvoje protagonist prije nego li se odluče na brak:

*„Badema: Znaš li ti da ja imam dijete? Kuduz: Znam. Kćer imaš.*

*Badema: I neće ti smetat?*

*Kuduz: De će mi dijete smetat. I baš je dobro što je ćer.*

*Badema: A znaš li ti da ja neću dimija?*

*Kuduz: Znam. Šta ću. Pa nisam te u dimijama nikad ni vidio.*

*Badema: Dobro a znaš li ti da ja pušim?*

*Kuduz: E vidiš to ti ne valja.“*

Kroz naraciju, muški se subjekt vidno prikazuje kao žrtva opasnosti koju donosi

manifestacija ženske seksualnosti kao i njene želje za financijskom slobodom. Upravo se ovi elementi, objašnjeni u teoretskom djelu rada, projiciraju kao najveće opasnosti koje bi mogle poljuljati rodno konstruirane norme kao i autoritet muškarca u patrijarhatu. Nadalje, protagonistica, prikazana poput neobuzdane buntovnice, odlučna je u kršenju obrazaca. Proporcionalno tijeku radnje, Bademina želja za slobodom biva sve izraženija kao i nepoštivanje patrijarhalnih kodeksa. Kuduz neuviđajući problem koji Badema osjeća, prvi put nakon njena odlaska govori: “*Ne ideš ti niđe*”, što još više stvara Bademin otpor.

Njen posljednji odlazak i odstupanje od uvriježenih normi balkanskog patrijarhata bivaju kobni po nju. Kuduz upada u kamp prikolicu gdje je ona otišla sa djetetom te je brutalno ubija. Iako Kuduz ne predstavlja u cijelosti prototipskog muškarca hegemonijskog maskuliniteta on svojim nerazumijevanjem želje ženske protagonistice ne odstupi puno od balkanskog patrijarhata.

Četvrti film koji će se ticati poželjnih konstrukcijskih obrazaca i rodni uloga margine je posljednji jugoslavenski film *Virdžina* (1991). Baš kao i kod *Petrije*, u *Virdžini* su zbog siromaštva i bijede, kroz konstrukcijske obrasce isprepleteni i lokalna odnosno religijska praznovjerja. No, ono što je specifično za *Virdžinu* jeste prihvaćanje i oslobađanje svih rodni trauma nastalih kao jedini prihvatljivi model patrijarhata. Radnja se odvija u 19. stoljeću u okolici Kninske krajine, gdje zbog teških uvjeta života i lokalnih vjerovanja, otac Timotije i majka Dostana posljednje rođenu kćer proglašavaju sinom, kako bi izbjegli prokletstvo.

„Film sam zamislio i snimio prema motivima starinskog i surovog običaja koji je etnološka nauka zabeležila samo na Balkanskom poluostrvu. Prema tom običaju, u porodici bez muške dece, jedno žensko dete se proglašavalo muškim i vaspitavalo kao takvo. (...) Moja priča se bavi jednom takvom devojčicom koja se pobunila protiv takvog običaja i očevog vaspitanja u želji da postane ono što jeste.“ (Karanović, Munitić, Tošić, 2000: 36)

Tvrdo patrijarhalno društvo, surovih normi baš poput prikazane okoline Kninske krajine, koristi alate srama i krivnje koje najviše na svojoj koži osjeća majka koja ne uspijeva roditi sina. Osramoćen muž u naletu bijesa pri porodu poželi ubiti rođenu kćer, no bude mu žao i on je proglasi sinom. Kako naracija teče, a pubertet se razvija, postat će sve jasnije da se rodni identitet više



ne može skrivati. Otac Timotije kroz gotovo cijelu radnju, oličenje je surovog patrijarhalnog društva koji ne dopušta nikakva odstupanja. U međuvremenu majka ponovno rodi kćer i pri porodu umire. Ova tragična sudbina majke, uz pomoć konceptualnih obrazaca patrijarhata, može se razumjeti kao kazna što je stigla zbog nemogućnosti rođenja muškog djeteta. “*Bolje da si muškarac. Sve je stvoreno za muškarce. Pogledaj moj život, na primjer. Bolje je biti pijetao jedan dan, nego kokoš cijeli život*”

Sam kraj filma donosi svojevrsnu katarzu. Stevan (*Virdžina*), u konačnici prihvaća sebe onakvim kakva jeste, lišava se okova opterećenja što je osjećala kao četvrta kćer u siromašnom kamenom kraju. Ona u konačnici biva istinskom heroinom koja odbacuje patrijarhalne norme i oslobađa se zavisnosti o ocu. U filmu se dakle, uočavaju rodno hijerarhizirani konstrukti kroz dvije prizme – prvo kroz prizmu majke a zatim kroz prizmu kćeri. Naime, majka Dostana odstupa od normatiziranih očekivanja maskulocentričnog društva, upravo zbog toga što ne uspijeva roditi sina. Već ranije spomenuti idealni prikaz majke leži u rađanju sinova, heroja jugoslavenskog društva. Njen muž Timotije, zbog ženina odstupanja od rodnog esencijalizma prikazan je kao onaj koji je osramoćen. On dakako predstavlja sam vrh hijerarhije autoriteta siromašnog kraja, a njegova uloga reprezentatora moći vidljiva je u sceni kada on poželi ubiti ponovno rođenu kćer. S druge strane pogled kćeri kroz njeno odrastanje ponudit će naivnu ali iskrenu dječju perspektivu. Ona ispočetka neće razumjeti nametnute rodne konstrukte i razloge ukalupljanju u iste, no tijekom odrastanja i sazrijevanja, *Virdžina* će u potpunosti spoznati samu srž tradicionalnog patrijarhata. Nadalje, njena će se veličina reflektirati ne samo u spoznaji već i u prihvaćanju ali i oslobođenju. Čvrsta, nepokolebljiva odluka o samoodređenju bit će vidljiva pri kraju same naracije a krah konstruiranih normi balkanskog patrijarhata slikovito je vidljiv u smrti njena oca.

## C Objekti nepovoljnih političkih situacija

Prethodno potpoglavlje, ticalo se marginaliziranih zajednica, u kojima jugoslavenski sineasti kroz izražene konstrukcijske obrasce rodnih uloga prikazuju izrazito snažnu zavisnost žene o muškarcu. Slična zavisnost, vidljiva je i u nesigurnim društveno-političkim atmosferama u kojima su poljuljane vrijednosti maskulo-centričnog društva. Fragilnost društva u takvim atmosferama dolazi do izražaja a jedino žestoko naglašavanje tradicionalnih normi moglo je dovesti do očuvanja istih. Politička situacija, koja će biti opisana kroz filmove u ovom potpoglavlju je raskol Jugoslavije i Sovjetskog Saveza, 1948. godine. Titovo neprihvatanje nadmoći Staljina, dovelo je to izlaska iz Istočnog bloka, a svi ljudi koji su u Jugoslaviji ostali vjerni Velikom vođi Staljinu, smatrani su „državnim neprijateljima“. „U lipnju 1948. Informbiro je osudio Tita zbog raznih „krivovjerja“ a izopćenje je bilo popraćeno opsežnom propagandnom kampanjom iz Moskve i njenih zemalja saletila. Zatim je uslijedio komercijalni bojkot, koji je u ljeto 1949. postao potpun. Glavni uzroci raskola bile su jugoslavenske akcije na Balkanu: sudjelovanje Jugoslavije u Grčkom građanskom ratu, ideja o federaciji s Bugarskom i utjecaj u Albaniji, ali i neki drugi, recimo postojanje Jugoslavenske armije i civilne birokracije Jugoslavije.“ (Jakovina, 2020:9)

Nespretno izgovorena riječ, u ovako napetoj političkoj situaciji, mogla je dovesti do slanja na Goli otok ili bilo koju drugu ustanovu za „preodgoj“ političkih neistomišljenika. Selektivno odabrana tri filma, *Lisice* (1969), *Otac na službenom putu* (1985) i *Srećna Nova '49* (1986) slikovito će dočarati sudbinu muških protagonista (političkih neistomišljenika – zatvorenika), njihovih žena (kolateralnih žrtava) i njihovih porodica. Ženske protagonistice u selektiranim filmovima neće biti osuđene po političkog osnovi ali će one biti prikazane kao usputne žrtve poljuljanih vrijednosti maskulo-centričnog društva. Naime, u politički nesigurnoj situaciji, jačanje obruča patrijarhata snažnije je izraženo, pritom, hijerarhijska rodna segregacija rigoroznija je a svako odstupanje vodit će prema drakonskim kaznama. Već u prvom analiziranom filmu Krste Papića, kroz bezvrijedan položaj žene u društvu vidljiva je rigidnost društva. Zbog „sramote što učini mužu svome i kući svojoj“ uslijedila je najgora kazna – smrt. Sljedeća dva filma uvrštena u analizu (*Otac na službenom putu* i *Srećna Nova '49*) komparirajući konstrukcijske obrasce rodnih uloga prikazat će također najstrože

elemente poniženja koje su uslijedili kao posljedica neprihvatanja okova patrijarhata.

Dakle, filmove ću analizirati po godinama prikazivanja, pa je stoga Papićev film *Lisice* (1969) prvi u ovoj analizi. Radnja se odvija u malenom selu u Dalmatinskoj zagori. Teški životni uvjeti slikovito su prikazani kroz goli, ljuti kamen što metaforički predstavlja krutu tradiciju i konvencionalna vjerovanja. Film započinje hapšenjem, dva agenta i treći na biciklu dolaze po lokalnog zemljoradnika i stavljaju mu lisice, što predstavlja simboliku samog naziva. Konstruirani rodni obrasci izuzetno su snažno izraženi kroz prizmu aktivnog muškog protagonista i pasivnu žensku protagonisticu. Ovdje je ponovno vidljiva teorija Laure Mulvey o ženi kao erotskom objektu, koji muškarac mora posjedovati kako bi zadovoljio svoju mušku želju. Naime, u fokus se naracije stavlja tradicionalno lokalno vjenčanje, a mladoženjin kum Andrija, predstavlja oličenje tipičnog heroja maskulocentričnog društva koji bez imalo zadržke izražava svoje žudnje. On svoju dominaciju ispoljava silovanjem mlade, s kojom ostaje sam u bračnoj sobi jer se napio i udario glavom o kamen. „Koga mlada liči, taj mora ozdraviti“, tradicionalno lokalno praznovjerje dovodi mladu (krhku i nježnu žensku figuru) u podređen položaj spram dominantnog maskulina koji je uz to partizanski borac. „Neka me stigne sramota što učini mužu svome i kući svojoj“ Oduzeto dostojanstvo na sam dan vjenčanja, ali i utjecaj patrijarhalnih vrijednosti lokalne zajednice dovele su do toga da Višnja okrivljuje samu sebe. Ova izuzetno snažna misao zaokružuje samoidentifikaciju i bezvrijednost žene u rigidnom društvu. Sramota i krivnja kao moćni alati rezultiraju u konačnici filma ubojstvom mlade. Jedan od mještana puca iz lovačke puške, dok je horda lokalnih muškaraca trčala kako bi istjerala promiskuitetnu mladu.

Kroz iduća dva filma (*Srećna Nova '49* i *Otac na službenom putu*) intenzivnije je prikazan Raskol dvaju lidera, a prodiranjem nesigurnosti duboko u pore obitelji, naslutit će pucanje tradicionalno maskulino-centričnih vrijednosti. Obje naracije ženske protagonistice prikazuju kroz dvije prizme: prva je prizma opasnosti a druga prizma majke „čuvarice tradicije“. *Srećna Nova '49.*, započinje povratkom najstarijeg sina Dragoslava (Bote) u rodnu Makedoniju. Putujući vlakom kući iz Sovjetskog Saveza, uz svojega prijatelja i

zaručnicu Veru, prima vijest o Raskolu. Njegov se prijatelj u vlaku ubije, a nespretno Botino objašnjenje novonastale situacije, stajat će ga višemjesečnog hapšenja.

*„Mislim, ne znam kako da kažem, mislim da mu je teško pao taj raskid sa Sovjetski Savez. (...) Nije htio da ostane tamo ali bilo je neko kolebanje. Htjeo je da se vrati natrag, a ja sam ga ubjeđivao da to mu je glupo.*

*- Ti si njega ubjeđivao?*

*- Jeste, on je moj drug!“*

Moralne dvojbe doživjet će i zaručnica Vera koja se, zbog višemjesečna izbivanja muža, prepušta seksualnim strastima njegovom bratu Kosti.

*„Mene ne treba da se plašiš. Si misliš, on je u zatvoru, ko zna kad će izaći, mogu i godine proći. A ovaj je tu, možda možemo biti zajedno.“*

Ona također predstavlja političku opasnost jer je, kako bi zaštitila brata, pristala na određene kompromise sa NKVD-om. Dakle, Verin lik, u potpunosti biva prijetnjom maskulo-centrično postavljenih vrijednosti a elementi kazne koja slijedi su neminovni.

Pri tome, Bota izlazeći iz zatvora saznaje za Verinu nevjeru a povrijeđenost njegova ega, rezultirat će političkom prijavom. On ovim činom pada u kušnju, iako je kroz cijelu naraciju pokazivao svoju principijelnost.

U konačnici, sve će protagoniste sustići kazna. Vera si, kao i Bota, oduzima život pucnjem u glavu. Kosta, brat s kojim je Vera dijelila ljubavne strasti, odlazi u Grčku nakon što ga brutalno pretuku lokalni kriminalci.

U filmu je također vidljiv snažan koncept tradicionalno patrijarhalne norme - materinstva. Botina majka, od samog početka naracije bolesna je a kako teče naracija ona umire. U sekvencama Botine moralne dileme, prije same prijave zaručnice, Botin mu otac priznaje: *„tvoja majka meni isto oprostí takva rabota“*. Time se ukazuje na podređenu ulogu žene ali i ona rodno konstruiranu zadaću „čuvarice tradicije“

Tematski gotovo isti, dok stilski protuteža, makedonskoj egzistencijalnoj surovosti je Kusturičin film *Otac na službenom putu* (1985). Naracija također prikazuje kušnju u kojoj se jedna obitelj nalazi kao rezultat opasnosti ženske protagonistice.

Naime, glava obitelji, otac, pred svojom ljubavnicom u vlaku nespretno iskomentira karikaturu Staljina a ona ga, zbog njegove odanosti obitelji i ženi, prijavljuje za staljinizam. Očevo hapšenje, majka će sinovima objasniti kao odlazak na službeni put,

od kuda dolazi i sam naziv filma. Majka je kroz gotovo cijelu naraciju prikazana u ulozi „čuvarice tradicije“, ona je razumna, odana i brižna te predstavlja tradicionalne ideal-tipske konstruirane obrasce. Njen je lik u potpunosti zaokružen trudnoćom vidljivoj u posljednjoj sekvenci filma.

Kontrapunkt, poželjno konstruiranog lika majke, je nemoralna ljubavnica Ankica, koja kao erotski objekt predstavlja zamku za muškog subjekta, što se spominjalo u teoretskom djelu kod Laure Mulvey. Naime, protagonistica Ankica postaje poželjni erotski objekt *male gaze*. Njenim posjedovanjem muškarac zadovoljava svoju žudnju dok dakako nije spreman oduprijeti se dominantnim normama konstruiranog obrasca obitelji u patrijarhatu te ostaviti ženu i dva sina zbog ljubavnice.

Ankica je prikazana izrazito nemoralno, „hoda gologuza po kući“, te predstavlja štetnu opasnost koja može porušiti tradicionalno strukturirane vrijednosti balkanskog patrijarhata. Upravo zbog toga, njena će je izdaja koštati kazne koja je slijedila.

Naime, završna scena poniženja zaokružuje teoriju o muškoj dominaciji, Meša siluje Ankicu kako bi je slikovito kaznio za izdaju.

No, ova scena pokazuje i krah autoriteta oca, što je također prouzrokovala Ankica. Naime, Mešin sin Malik, igrajući se loptom, slučajno pogleda kroz prozor preko kojega vidi oca kako siluje Ankicu. Dječjački pogled, naivan je i iskren, a otac je u rodnoj hijerarhiji predstavljao neupitnu figure autoriteta koja je upravo vidjevši silovanje bila porušena. Malikov dječji pogled pun je osude, što je vidljivo u sceni iza silovanja kada se otac pojavljuje iz podruma i pridružuje grupi muškaraca a Malik ga pogleda i odlazi od njega.

Zaključno, sva tri filma uvrštena u analizu pokazuju slom patrijarhalnih vrijednosti prouzrokovane politički nesigurnim situacijama. Poljuljana rodno konstruirana hijerarhija odnosa u patrijarhatu snažnije je izražena u situacijama kada je uzdrman politički *status quo*. Hegemonijski maskulinitet, temeljen na dominaciji muškog protagonista i njegovog integriteta, slikovito je ugrožen kroz sva tri primjera filma. Najprije, u *Lisicama*, mladoženja je silovana mlada na dan vjenčanja, a potom i *Otac na službenom putu* i *Srećna Nova '49.*, prikazuju vanjsku opasnost u obliku pridošle protagonistice. U Kusturićinu filmu riječ je o ljubavnici dok je u Popovljevom filmu riječ o zaručnici najstarijeg brata. U prvom slučaju, ljubavnica pokušava neuspješno razoriti tradicionalno najvažniju mikro-zajednicu patrijarhata - obitelj, dok Veri to polazi za rukom. Naposljetku, obje fatalne protagonistice stradavaju, Ankica je silovana

dok je Vera počinila samoubojstvo. Glavna protagonistica Papićeva filma *Lisice* najtragičnije završava. Ona je zbog silovanja na dan vjenčanja, nosila etiketu krivnje i srama a nedugo zatim ubijena je u jurišu, odnosno navali lokalnih muškaraca moralista.

## D Materinstvo

O ovoj najsnažnijoj normi patrijarhalnih konstrukcijskih obrazaca namijenjenih ženskim protagonisticama, bilo je govora tijekom same analize. Rezimirajući, uzorak ove analize sastojao se od deset dugometražnih igranih filmova, a u gotovo svima, na eksplicitan ili implicitan način bio je vidljiv portret majke (samo u Makavejvljevom *WR: Misterij organizma* ni na koji način materinstvo nije spomenuto)

Majke su uglavnom prikazane kao „čuvarice tradicije“, poželjan prototip žene i vizualna matrica (Zvijer, 2010) koje samim time postaju stup oslonac tradicionalnih vrijednosti jednog društva. Njihova se svrha ostvaruje upravo „brigom o obitelji i mužu“ (Drakulić, 2005.)

Važno je napomenuti kako se kroz tri smišljeno odabrana filma (*Petrijin venac*, *Kuduz* i *Virdžina*) majke prikazuju kao „nevaljale“. Odnosno majke nisu idealizirane već su prikazane s određenom manom, koja se smatra neadekvatnom za takav uzvišeni zadatak kao što je majčinstvo. Petriji su oba djeteta preminula, Badema (*Kuduz*) ima kćer ali ne zna identitet oca djeteta uz to nije dovoljno posvećena mužu i kćeri u okviru patrijarhalnog razumijevanja a Dostana (*Virdžina*) nije uspjela roditi sina, muškog nasljednika koji bi se smatrao herojem društva. Sve tri navedene protagonistice dakle, posjeduju imanentnu karakteristiku zbog koje odstupaju od tradicionalno nametnute patrijarhalne ideal-tipske vizure majke. Rodna segregacija za njih će biti drastičnija upravo zbog udaljavanja od poželjnih normi zbog kojih će muški protagonista biti osramoćen. Onaj element sramote iz ugla muškog pogleda, vidljiv je ponajviše u filmu *Virdžina*. Dakako, percipiranje suprotnog, ženskog pogleda, daje jasnu kritiku autora filma na sveobuhvatno maskulo-centrično društvo koje ne dopušta nikakva odstupanja a upravo će takav rigidan model biti obilježje patrijarhata na Balkanu. Tragičnost sudbina protagonistica pokazuje kako su žene Balkana cijenjene isključivo po svojoj reproduktivnosti ali i ta reproduktivnost ne dopušta prevelika odstupanja od zadane norme.

## E Elementi poniženja

Elementi poniženja, ilustrativno su bili prikazani kroz analizu filmova a u ovom će se potpoglavlju oni ukratko sažeti. Dakle, elementi poniženja, predstavljaju najsnažniji oblik represije nad ženskom protagonisticom koja se direktno ili indirektno, suprotstavlja konstruiranim patrijarhalnim obrascima. Kazne koje su slijedile kao rezultat „neposluha“ podijeljene su kroz dvije kategorije – prva kategorija kazne, dijeli se na one moralne (krivnja i sramota) i na fizička poniženja (silovanje). Dok se druga kategorija posljedica neposluha svodi na ubojstva. Društvena kategorija osude i nerazumijevanja, najblaži je oblik poniženja a ona je vidljiva u gotovo svim analiziranim filmovima. Kategorija fizičkog poniženja (silovanja) prisutna je 40% uzorka istraživanja u kojemu su silovane, glavne ili sporedne protagonistice (*Skupljači perja*, *Lisice*, *Okupacija u 26 slika*, *Otac na službenom putu*) Slavenka Drakulić u eseju *Sezona silovanja* (1982.) objašnjava “silovanje je, tako gledajući, samo vrhunac grubog fizičkog nasrtaja na taj isti (kupovano-prodavani) predmet koji se zove žena.” (Drakulić, 2005: 114) U *Skupljačima perja*, Tisa je silovana dok je autostopirala, *Okupacija u 26 slika* prikazuje brutalno ubojstvo žene nakon silovanja u autobus, ljubavnica Ankica u filmu *Otac na službenom putu* biva silovana za kaznu što je Meša služio kaznu. Dok u *Lisicama* Višnja doživljava najgori mogući oblik samoosude ali i osude okoline.

”Nek me stigne sramota što učini mužu svome i kući svojoj”

Silovanje dakle, postaje najsnažniji čin muškarčeve moći ali i ispoljavanja *male gaze*. Time muškarac demonstrira svoju moć dok se ženi oduzima pravo na ”nezavisno postojanje, bilo u ekonomskom, političkom ili osobnom životu” (Drakulić, 2005:120). Drakulić objašnjava ”od silnika do heroja, svi su uvijek bili nasilnici koji su otimali, silovali i odbacivali žene prema svome božanskom nahodjenju. I to se zvalo osvajanje - jer nasilje se smatra znakom muževnosti.” (Drakulić, 2015)

Posljednja kategorija ali i vrhunac maskulo-centričnog dominantnog diskursa jeste ubojstvo ženske protagonistice. Pri tome, 50% filmskih ostvarenja uvrštenih u uzorak

analize, prikazuju ubojstvo glavne ili sporedne protagonistice, u njih četiri ženske likove se brutalno ubija (odrubljivanjem glave klizaljkom – *WR: Misterij organizma*, neposredno nakon silovanja u autobusu, odrubljena dojka – *Okupacija u 26 slika*, lovačkom puškom - *Lisice*, ubojstvom u kamp prikolici - *Kuduz*) dok u jednom filmu, žena izvršava samoubojstvo (*Srećna Nova '49*)

## F Heroina - ona koja je preživjela

Posljednje potpoglavlje u poglavlju analize prikazat će jedinu protagonisticu koja se odupire okovima patrijarhata i uspijeva izboriti za vlastitu vidljivost. Riječ je dakako o *Virdžini*, djevojci koja se u konačnici suprotstavlja svim nametnutim konstruiranim obrascima i lokalnim praznovjerjima te napose, prihvaća sebe ovakvom kakvom to ona doista jeste. „Kao dijete Stevan ne samo da prihvaća svoj poseban status u obitelji, nego i uživa u njemu, ali svojim razvojem prema ženskoj zrelosti doživljava sve veće konflikte u pogledu svoje uloge. Sve više žudi za osjećanjem cjelovitosti i oslobođenja – radi se o evoluciji razotkrivanja same sebe i svoje rodne svijesti, koju film oslikava nježnim humorom, osjećajno i psihološki suptilno“ (Goulding, 2004: 192)

Analiza istraživanja je pokazala da filmski idealizirani rodni konstrukti, postaju autorov oblik kritike društva kojeg zrcale. Jugoslavensko društvo, izrazito naglašenih patrijarhalnih vrijednosti, usprkos deklarativnoj emancipaciji žena, ipak ostavlja žene na dno hijerarhijske ljestvice rodno konstruiranih obrazaca, strukturiranim na biološkoj predispoziciji reproduktivnosti svake žene. Norma reproduktivnosti, postaje nužna u (samo)određenju svake žene a svako odstupanje od ideal-tipskog ostvarenja majke vodit će ka društvenoj osudi.

Prikaz partizanskih heroina u ranije ostvarenim filmskim ostvarenjima, i njihova izborena društveno-politička participacija ne korespondira sa (ne)vidljivošću patrijarhalno okovanih žena, svakodnevnih heroina društva. Istinske realne heroine zapravo postaju one protagonistice koje preživljavaju ali i tako da postanu zavisne samo o sebi a ne o muškom subjektu.

Naime, prijašnji podnaslov *Elementi poniženja*, pokazao je da u 50% slučajeva protagonistice nisu preživjele nasrtaje dominantnih maskulina i njihovih okova, one su zauvijek kažnjene zbog svoje želje za slobodom i vidljivošću. Njihov život prekinut je, a to je bila kazna koja je uslijedila za nepoštivanje obrazaca okova tradicionalnog



balkanskog patrijarhata.

U ostalih 40% uzorka analize, vidljive su protagonistice koje su se podredile očekivanim rodnim obrascima, pa tako primjerice lik Tise (*Skupljači perja*) ili Petrije (*Petrijin venac*), iako doživljavaju kraj naracije, ne mogu se smatrati istinskim heroinama ovog istraživanja baš zbog njihove apsolutne podređenosti patrijarhalnim, sputavajućim, normama. Također, njihovo preživljavanje naracije u konačnici je prikazano potpuno bezvrijednim i u potpunosti minornim. Jedina apsolutna heroina, *Virdžina*, postaje ona koja se izbori za svoju vidljivu prisutnost u društvu.

## 6 ZAKLJUČAK

Partizanske heroine, žene koje su jednako i ravnopravno sudjelovale u Drugom svjetskom ratu, izborile su se za društveno-političku emancipaciju žena. One su, oformivši AFŽ (1945.-1953.), prvu organizaciju za „ženska pitanja“, u skladu s mogućnostima, pokušale poduprijeti i uključiti što veći broj žena u društveni i politički život Jugoslavije. Aktivno su se angažirale u analfabetskim tečajevima, zaposlenju kao i napredovanju svake ženske osobe. Njihova se borba tada, s ratnih frontova, prebacila na one društvene, gdje su pokušale uključiti i ohrabriti Jugoslavenke kako bi što aktivnije bile prisutne u društveno-političko životu. Pa je tako i njihov prikaz (*image*) na filmskom platnu korespondirao poželjnim kodeksima - borbenosti, hrabrosti i odlučnosti.

Ipak, norma rodnog determinizma u jugoslavenskom društvu (kao i u svakom drugom izrazito patrijarhalnom) nalaže maskulino-centrični dominantni okvir i određenu vrstu podređenosti vizualnog prototipa žene (Iantaffi, 2021). Konstruirani obrasci tada služe za kreiranje idealnog prikaza žene-objekta, koji mora biti „spašen“ od strane muškarca (Mulvey, 1989). Žena dakle postaje pasivni erotski objekt, za kojim žudi svaki muškarac, a njegovo posjedovanje, objašnjava se biološkim determinizmom. Odnosno, zbog svoje dominantne predispozicije u društvu i zadovoljenja *male gaze*a, muški subjekt posjeduje, spašava i ukalupljuje ženskog objekta u patrijarhalne okove. Pri tome, ako protagonistica pokaže znakove negodovanja bit će kažnjena, ponižena ili usmrćena. Napose, patrijarhalno postavljena norma za svaku žensku protagonisticu biva

ostvarenje materinstva a sve one koje se ne uspiju ostvariti u toj ulozi također će snaći kazna. Ovaj je diplomski rad, kroz kvalitativnu analizu sadržaja i analizu narativa pokušao dočarati sudbinu onih žena koje su odbijale postati objektom, vezanim okovima balkanskog tradicionalizma. Istraživanje se podijelilo kroz nekoliko etapa a fokus rada preklapao se s istraživačkim tezama. Prva je teza govorila o „preslobodnim“ ženama, onima koje su živjele u skladu s partizanskim ideologijama. Potaknute emancipatorskom ideologijom, zagovarale su slobode koje su, na kraju bile prikazane kao pretjerane za maskulo-centrično društvo. Druga je teza u obzir uzela žene s margine i protagonistice žrtve političko-nesigurnih situacija. Slikovito je potvrđena veća ovisnost žene o muškarcu a njihova želja za ravnopravnom participacijom u društveno-političkom životu (ali i seksualnom) rezultirala je većim kaznama i osudama. Treća se teza bavila strukturiranom ulogom majke, najnaglašenije norme žene tradicionalnog patrijarhata. Dok je posljednja teza potvrdila jedinu istinsku heroinu jugoslavenske kinematografije, protagonisticu koja se uz sve nedaće ipak uspijeva izboriti za svoju vidljivost i nezavisnost. Zaključno, iako je partizanska emancipatorska ideologija obećala ravnopravnost žena i muškaraca, ona je ostvorena tek u teoriji. Idealni konstrukcijski obrasci koji su se širili kroz filmsko platno nagovješćuju podređenu ulogu žene čiji centralni zadatak postaje „briga o obitelji i mužu“. Opisane rodne strukture, istražene u smišljenoj selekciji filmskog uzorka, daju naslutiti da se jugoslavenska rodna ideologija nije htjela oduprijeti okovima tradicionalnog balkanskog patrijarhata upravo iz straha od nekih novih nepoznatih obrazaca koje je rodna ravnopravnost zagovarala. U konačnici, upravo iz navedenih razloga, partizanske heroine postaju nevidljiv dio jugoslavenske kinematografije i samog društva.

## 7 LITERATURA

- Bilić, Bojan (2012) *Not in our name: collective identity of the Serbian Women in Black*. The Journal of Nationalism and Ethnicity 40 (4): (607-623)
- Božilović, Nikola (2021) *Crni talas – promena esetičke paradigme i ideološkog (dis)kursa* Preuzeto s <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2787-0693/2021/2787-06932102255B.pdf> (pristupljeno u kolovozu 2022.)
- Dijanić, Dijana (2015) *Društveni-kulturni aspekti položaja žena: Antifašistička fronta žena (1945.-1953.)* Doktorska dizertacija. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studij
- Drakulić, Slavenka (2005) *Sabrani eseji*. Zagreb. Profil International.
- Goudling, Daniel J. (2004) *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001*. Zagreb. V.B.Z. studio.
- Iantaffi, Alex (2020) *Gender Trauma: Healing Cultural, Social, and Historical Gendered Trauma*. London. Jessica Kingsley Publishers.
- Iordanova, Dina (1996) *Women in New Balkan Cinema: Surviving on the Margins*. Allegheny College 21 (2) 24-39
- Jakovina, Tvrtko (2020) *Challenging the Cominform: Tito - Stalin Split 70 Years Later*. Zagreb – Ljubljana University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, FF press & Ljubljana University Press, Faculty of Arts (Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani)
- Karanović, Munitić, Tušić (2000) *Srđan Karanović*. Beograd: Palilula
- Lazarević Radak, Sanja (2016) *Jugoslavenski “crni talas” i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*. Beograd: Balkanološki institut SANU
- Mrdnjen, Snježana (2002) *Narodnost u popisima – Promjenjiva i nestala kategorija* Preuzeto s [https://www.researchgate.net/publication/312159441\\_Narodnost\\_u\\_popisima\\_Promjenjiva\\_i\\_nestalna\\_kategorija](https://www.researchgate.net/publication/312159441_Narodnost_u_popisima_Promjenjiva_i_nestalna_kategorija) (pristupljeno u kolovozu 2022.)
- Nikodijević, Milan (1995) *Zabranjeni bez zabrane* Beograd. Jugoslavenska kinoteka.
- Mulvey, Laura (1989) *Visual and other pleasures*. London: Palgrave Macmillan UK
- Schubert, Gabriella, Deimal, Johanna (2016) *Women in the Balkans/Southeastern Europe*. Preuzeto s <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/26664/1003402.pdf?sequence>

[e=1&isAllowed=y](#) (pristupljeno u kolovozu 2022.)  
Senjan, Saša (2021) Narodno prosvjećivanje u sjevernoj Hrvatskoj (1945. –1952.)  
Doktorska dizertacija. Zagreb. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet  
Sklevicky, Lydia (1996) *Konji, žene, ratovi*. “DRUGA” Zagreb  
Preuzeto s <http://www.afzarhiv.org/items/show/720> (pristupljeno u kolovozu 2022.)  
Stojčić, Marijana, Duhaček, Nađa (2016) From Partisans to Housewives:  
Representation of Women in Yugoslav Cinema. *Časopis za povijest Zapadne Hrvatske*  
11(-): 69-107.  
Zvijer, Nemanja (2009) *Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu*.  
Hrvatski filmski ljetopis (br. 57-58) Zagreb. Hrvatski filmski savez.  
Zvijer, Nemanja (2010) *Klasni i rodni obrasci u jugoslovenskim ratnim spektaklima*.  
Tokovi istorije (2). Beograd. Institut za noviju istorije Srbije.

Izvori filmova:

Borovi i jele (2002) Sanja Iveković

[https://www.youtube.com/watch?v=S3E1\\_Ry9Wuk&t=1472s](https://www.youtube.com/watch?v=S3E1_Ry9Wuk&t=1472s)

Ciguli Miguli (1952) Branko Marjanović

<https://www.youtube.com/watch?v=4z1MdA8Lx7A>

Kuduz (1989) Ademir Kenović

<https://www.youtube.com/watch?v=d-OijeDe4bs&t=928s>

Skupljači perja (1967) Aleksandar Petrović

[https://www.youtube.com/watch?v=8Y\\_g\\_gpObsw](https://www.youtube.com/watch?v=8Y_g_gpObsw)

Srećna Nova '49 (1986) Stole Popov

[https://www.youtube.com/watch?v=PGv\\_p5sYZdM](https://www.youtube.com/watch?v=PGv_p5sYZdM)

WR: Misterij organizma (1971) Dušan Makavejev

<https://www.youtube.com/watch?v=3bVkJAju-0>

## SAŽETAK

Ovaj rad analizira konstrukciju idealiziranih rodni obrazaca koji postaju centralni zadatak žena u Jugoslavenskom patrijarhatu, koji se dakako zrcali i na filmsku umjetnost. Koristeći metode kvalitativne analize sadržaja i analize narativa, filmove sam smišljeno selektirala a njihova je poveznica specifična tematika temeljena na istraživačkim pitanjima koje sam htjela istražiti. Istraživanje je podijeljeno kroz četiri istraživačke teze a analizirano je deset filmova. Prvo istraživačko pitanje ticalo se generalnog prikaza žene kao objekta. Njena sloboda, seksualnost, društvena i politička participacija stigmatizirana je a hijerarhija rodni autoriteta predstavljat će *male gaze* kao jedini važan u filmskim naracijama. Drugo istraživačko pitanje ticalo će se nametnutih konstrukcijskih obrazaca na margini društva i politički nesigurnim situacijama, kakva je bila 1948. godina u Jugoslaviji. U ovim situacijama ženska zavisnost o muškarcu je veća upravo kao i rodna segregacija. Razumljivo, svako odstupanje od normi balkanskog patrijarhata dovest će do rigoroznih kazni ili smrti. Sljedeće istraživačko pitanje problematizirat će majčinstvo, kao najreprezentativniju nametnutu normu hegemonijskog maskuliniteta. Nadalje, analiza će pokazati kako heroinom postaje upravo ona protagonistica koja spoznaje, prihvaća i oslobađa se vizualnih matrica podređenosti žene u izrazito krutom i surovom patrijarhatu na Balkanu. Zaključno, same naracije odabranih filmova direktno će kritizirati deklaracijom zajamčenu emancipaciju i ravnopravnost žena i muškaraca koja je bila ispunjena samo u teoriji “besklasnog i jednakog” društva Socijalističke Jugoslavije.

Ključne riječi:

Jugoslavenski film, rodna ravnopravnost, emancipacija, balkanski patrijarhat na filmu

## ABSTRACT

This paper analyzes the construction of idealized gender patterns that become the central task of women in the Yugoslav patriarchy, which is of course also reflected in the cinematography. Using the methods of qualitative content analysis and narrative analysis, I intentionally selected the films, and their link is a specific topic based on the research questions I wanted to investigate. The research is divided into four research theses and ten films were analyzed. The first research question concerned the general representation of women as objects. Her freedom, sexuality, social and political participation are stigmatized, and the hierarchy of gender authorities will represent male gaze as the only important one in movie narratives. The second research question will concern imposed construction patterns on the margins and politically uncertain situations, such as 1948. in Yugoslavia. In these situations, women's dependence on men is becoming bigger, just like gender segregation. Understandably, any deviation from the norms of the Balkan patriarchy will lead to rigorous punishments or death. The next research question will problematise motherhood, as the most representative imposed norm of hegemonic masculinity. Furthermore, the analysis will show how the heroine becomes precisely the protagonist who recognizes, accepts and frees herself from the visual matrices of women's subordination in the extremely rigid and cruel patriarchy in the Balkans. In conclusion, the narratives of the selected films will directly criticize the emancipation and equality of women and men guaranteed by the declaration, which was fulfilled only in the theory of a "classless and equal" society of Socialist Yugoslavia.

Keywords:

Yugoslav film, gender equality, emancipation, Balkan patriarchy on film