

Patrijarhat u suvremenom hrvatskom igranom filmu (2006. - 2016.)

Botica, Valentina

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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:114:699862>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-03-07**



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

Valentina Botica

PATRIJARHAT U SUVREMENOM HRVATSKOM
IGRANOM FILMU (2006.-2016.)

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2017.

Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

PATRIJARHAT U SUVREMENOM HRVATSKOM
IGRANOM FILMU (2006.-2016.)

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr. sc. Dunja Majstorović

Komentorica: prof. dr. sc. Gordana Vilović

Studentica: Valentina Botica

Zagreb,
rujan, 2017.

Izjavljujem da sam diplomski rad „Patrijarhat u suvremenom hrvatskom igranom filmu (2006.-2016).”, koji sam predala na ocjenu mentorici dr. sc. Dunji Majstorović (uz komentorstvo prof. dr. sc. Gordane Vilović), 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 stekla 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.

Valentina Botica

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Sistem ideja izražen u medijskom narativu.....	2
2.1. Ideologija.....	2
2.1.1. Patrijarhat.....	3
2.2. Ideologija u medijima.....	5
2.2.1. Odražavanje ideologije u narativu.....	5
2.2.2. Identifikacija i transportacija u svijet priče.....	6
2.2.3. Užitek gledanja – patrijarhata?.....	8
2.2.4. Realizam kao opravdanje.....	8
2.3. Narativ.....	10
2.3.1. Zašto je potrebno analizirati narative.....	10
2.3.2. Priča i fabula.....	11
3. Metodologija.....	12
3.1. Istraživačko pitanje.....	13
3.2. Jedinice analize.....	13
3.3. Kategorije istraživanja.....	14
4. Rezultati istraživanja i rasprava.....	14
4.1. Položaj ženskog lika: Je li ženski lik subjekt ili objekt radnje?.....	14
4.1.1. „Metastaze“.....	14
4.1.2. „Neka ostane među nama“.....	15
4.1.3. „Ti mene nosiš“.....	15
4.1.4. „Život je truba“.....	16
4.1.5. Usporedba.....	16
4.2. Kakvi su odnosi muškaraca i žena? Je li život žene u priči određen muškarcem?.....	17
4.2.1. „Metastaze“.....	17
4.2.2. „Neka ostane među nama“.....	18

4.2.3.	„Ti mene nosiš“	19
4.2.4.	„Život je truba“	20
4.2.5.	Usporedba.....	21
4.3.	Plošnost ili kompleksnost?	22
4.3.1.	„Metastaze“	22
4.3.2.	„Neka ostane među nama“	23
4.3.3.	„Ti mene nosiš“	23
4.3.4.	„Život je truba“	24
4.3.5.	Usporedba.....	24
4.4.	Rasprava	25
5.	Zaključak.....	26
Literatura:	28
Sažetak		30
Summary		31

1. Uvod

Filmski medij jedan je od najpopularnijih oblika zabave. Od najranijih početaka i kratkih prikaza, razvio se u dugometražni oblik zabavnog, edukativnog i drugog sadržaja. Njegova je posebnost, osim koncepcije „pokretne slike“, što ima mogućnost doprijeti do velikog broja ljudi odjednom i poslati željenu poruku. Poslana poruka može biti informativna, ili može biti zabavnog karaktera, no uvijek je bila, a i ostala, konstruirana u okviru vrijednosti i standarda koji su bili normativi društva u kojem je nastala.

Poruka filma realizirana je kroz filmski narativ. Narativ se laički može opisati kao priča, ali u medijskim studijama narativ je slijed događaja koji ima početak, vrhunac i kraj, a događaji unutar njega u uzročno-posljedičnoj su vezi. S obzirom da mogu adresirati veliku publiku, narativi imaju moć predstaviti sudove svojih stvaralaca te društva u kojem se oni nalaze. Stoga filmski medij (pogotovo danas kada željenu poruku može primiti cijeli svijet) ima ogromnu moć koja se može iskoristiti u svrhu odašiljanja određenog sistema vjerovanja. Sistem vjerovanja o kojem se govori je dominantna ideologija, u koju spada patrijarhat, ili 'vladavina oca'. Patrijarhat je pojam koji opisuje vjerovanje da muškarci dominiraju nad ženama zahvaljujući postojećim društvenim strukturama. Muška dominacija odnosi se na javni i na privatni sektor, sve do jedinice koja se u ovom sistemu smatra osnovnom, a ona je nuklearna obitelj. Ova nejednakost reproducirana je u medijskim tekstovima na način da su žene nedovoljno zastupljene u medijima ili su prikazane u stereotipnim rodnim ulogama.

Konsumirajući medije tvorimo svoj identitet i oblikujemo svoje percepcije sukladno s porukama koje primamo, što znači da mediji mogu snažno utjecati na percepciju roda, koristeći uvjerljive elemente narativa. Istovremeno, medijski narativi predstavljaju se „prirodnim i normativnim“ (Fulton i sur., 2005: 7), čime se normaliziraju željeni odnosi moći.

Ovaj rad pokušava uvidjeti odražava li se i reproducira dominantna ideologija u narativima hrvatskih suvremenih filmova te, ukoliko da, na koje načine. Znanstvena metoda primijenjena u radu je kvalitativna analiza narativa. Kao jedinice analize odabrana su četiri filma koja su nastala u zadanom vremenskom okviru od 2006. do 2016. godine, a najbliži su prikazu 'svakodnevice' života građana te su to bili jedini kriteriji za odabir. Druge informacije o filmu, kao što je redatelj, tema ili likovi, nisu bile relevantne za selekciju. Razlog zašto se rad bavi analizom filmova suvremene hrvatske kinematografije jest da bismo saznali projiciraju li se

parijarhalne vrijednosti hrvatskog društva na filmsko platno te koje vrijednosti patrijarhata su najviše u njima izražene.

Filmovi koje rad analizira su „Metastaze“, redatelja Branka Schmidta iz 2009. godine, „Neka ostane među nama“, redatelja Rajka Grlića iz 2010. godine, „Ti mene nosiš“, redateljice Ivone Juke iz 2015. godine te „Život je truba“, redatelja Antonija Nuića iz 2015. godine. Analiza je podijeljena na tri kategorije. U svakoj kategoriji analizira se svaki film pojedinačno te se dobiveni rezultati uspoređuju. Naposljetku slijedi usporedba rezultata sve tri kategorije te rasprava i interpretacija.

U završnom dijelu, zaključku, rad daje sveukupnu interpretaciju rezultata stavljajući ih u okvire utjecaja patrijarhalne ideologije na medijske narative.

Ovaj rad može doprinijeti boljem shvaćanju filmskih tekstova koji nas okružuju te pomoći prepoznati obrasce ponašanja koji su reprezentirani u njima, a odraz su ideologije. Jednom kada probijemo taj zid i naučimo razmišljati izvan seta ideja koji nam je nametnut, možemo krenuti mijenjati njegove diskriminatorne prakse.

2. Sistem ideja izražen u medijskom narativu

U ovom dijelu rada objasniti ću pojmove i koncepte koji su relevantni za razumijevanje ovog istraživanja. Rad započinje uvodom u koncept ideologije koji je ključan za analizu. Objasnjava ideologiju kao sistem normi i vrijednosti kreiran od strane najmoćnije društvene skupine, referirajući se na koncepte koje su iznijeli Marx i Althusser, a objasnio i prilagodio Nick Lacey u knjizi *Image and Representation* (1998). Jedna od ideologija koja je unutar dominantne u zapadnom društvu je patrijarhalna. Nadalje, rad objašnjava na koje načine se ideologija može odraziti u medijima, kako mediji utječu na kreiranje identiteta i svijesti te zašto uživamo gledajući filmove, detaljnije obrađujući rad Laure Mulvey, *Vizualno zadovoljstvo i narativni film*. Također objašnjava kako se pojam realizma koristi kao sredstvo opravdavanja ideologije, a filmski aparat kao nevidljivi pomagač pri transportaciji u svijet narativa. Posljednji dio teorijskog dijela detaljnije se bavi definiranjem samog narativa i njegovih elemenata, s posebnim fokusom na strukturu koja je središnja točka analize rada.

2.1. Ideologija

Kako ovaj rad pretpostavlja da je shvaćanje rodnih odnosa određeno patrijarhalnom ideologijom, potreban je kratak uvod u pojmove ideologije i patrijarhata.

„Ideologija je 'pogled na svijet', više ili manje koherentan sistem vjerovanja, koji se koristi kako bi se stvarali sudovi o društvu.“ (Lacey, 1998: 98). Na formiranje koncepta ideologije najviše je utjecao Karl Marx, prema kojemu moć ima vladajuća glasa koja je u kapitalizmu buržoazija, odnosno ona koja ima i ekonomsku moć. Na njega se nadovezao Louis Althusser slažući se da je ideologija 'mentalna produkcija', međutim, proširio ju je na svakodnevni život, shvaćajući 'zdravi razum' kao set ideja (Gillespie i Toynbee, 2006: 173).

Ideologije koje u najvećoj mjeri oblikuju vrijednosti društva, nazivaju se dominantnima. U zapadnom društvu one su ideologija kapitalizma, ili na primjer, nuklearne obitelji koja je bitna za ovo istraživanje (Lacey, 1998: 100). Oni koji se ne bave prepoznavanjem ideologije, uglavnom ne mogu uvidjeti da se nalaze unutar nje, zato što se predstavlja kao realnost. „Ideologija nije naš pogled na svijet, već ga ona oblikuje“ (Lacey, 1998:99). Suprotstavljene dominantnoj, u društvu postoje i druge ideologije koje ili mogu biti preostale iz nekog drugog društvenog sistema, ili alternativne ideologije koje se izravno suprotstavljaju dominantnoj.

Alternativne ideologije koristimo kako bismo gledali svijet drugačije, izvan okvira dominantne. Kako piše Raymond Williams (1977), postoje dvije vrste ideologija, a one su rezidualna i rastuća. Ova druga je „novi razvoj kulture koji će možda s vremenom zamijeniti dominantnu, kao što je kapitalizam zamijenio feudalizam. (...) Feminizam je primjer rastuće ideologije koja je prisilila dominantnu da se adaptira, ali ne da se u potpunosti promijeni.“ (Williams, 1977 prema Lacey, 1998: 104).

2.1.1. Patrijarhat

Jedna od ideologija koja je unutar dominantne u zapadnom društvu je patrijarhalna. Doslovno se prevodi kao 'vladavina oca' i opisuje stanje gdje je muškarac (otac) glava obitelji. Danas se ovaj izraz odnosi na „mušku dominaciju, na odnose moći u kojima muškarci dominiraju ženama te se koristi kako bi se opisao sistem u kojem su žene podređene muškarcima na razne načine“ (Bhasin, 2006 prema Sultana, 2010: 2), a odnosi se na privatni i javni sektor (Sultana, 2010: 2).

Kako opisuje Teresa Ebert (1988), patrijarhat je „organizacija i podjela svih praksi i označivanja u kulturi po pitanju roda te privilegiranje jednog roda spram drugog, dajući muškarcima kontrolu nad ženskom seksualnošću, plodnošću i rađanjem“ (Ebert, 1988: 19).

Razni znanstvenici definiraju patrijarhat na drugačije načine, ali ono što uglavnom imaju zajedničko je muška dominacija. Tako ga Walby definira kao „sistem društvenih struktura i praksi u kojem muškarci dominiraju, ugnjetavaju i iskorištavaju žene“ (Walby 1990, prema

Sultana, 2010: 3), ali bitno je naglasiti da patrijarhat ne znači da su žene „potpuno bespomoćne ili da su im uskraćena prava, utjecaj i resursi“ (Sultana, 2010: 3).

Ono što patrijarhalna ideologija također čini je da naglašava biološke razlike između spolova, objašnjava Sultana, a time se naglašava veća fizička moć muškaraca te time i dominantna uloga. Međutim, ono što je važno je da je ova ideologija dovoljno moćna da može uvjeriti žene da je ispravna, a to se čini „kroz institucije kao što je obrazovanje, crkva, obitelj, a one opravdavaju i osnažuju žensku podređenost muškarcima“ (Millet 1977, prema Sultana 2010: 3).

Patrijarhat uspješno održava i reproducira dominaciju spolova, objašnjava Ebert, dijelom zbog konzumacije popularnih tekstova koji projiciraju ideologiju. Kao najmoćnije tekstove za reproduciranje rodni razlika su narativi romanse. Teorija koja se bavi ovakvim temama je postmoderna feministička kulturna teorija, koja je „kritika patrijarhata u kasnom kapitalizmu i njegove organizacije i reproduciranja praksi, označavanja i subjektivnosti u pogledu asimetričnih odnosa moći i eksploatiranja roda.“ (Ebert, 1988: 21).

2.1.2. Rodne uloge i rodni stereotipi

Pojam patrijarhata je usko povezan s pojmovima roda i rodni uloga. Za razliku od spola, rod nije temeljen na biološkim činjenicama, već je društveno konstruiran, stvorilo ga je društvo i njegovi sistemi vjerovanja. Prema Adhikari (2014), rod su „uloge i odgovornosti koje je društvo konstruiralo u nekoj kulturi ili mjestu.“ (Adhikari, 2014: 44).

Temelji se na „društvenim interakcijama kroz uspostavljanje normi i očekivanja o ponašanju pojedinaca sukladno s dva diferencirana obrasca za žene i muškarce“ (www.europarl.europa.eu, 2017). Usvajanje tih obrazaca, koje nazivamo rodni ulogama, počinje od najranije dobi, od početka socijalizacije „kroz postepeno učenje djece da budu muževni ili ženstveni sukladno s kulturno etabliranim očekivanjima rodni identiteta.“ (Trepanier-Street, 1990 prema Chan, 2014: 5).

Osim što su učeni da se pridržavaju pravila koja nalaže društvo, ljudi su skloni imitiranju svijeta oko sebe te tako imitiraju i obrasce ponašanja koje vide, a prema Banduri (1961), djeca će prije oponašati „ponašanja istog spola, koja su definirana kao 'rodno prikladna' za njih“ (Bandura, 1961 prema Chan, 2014: 5). Ovakav proces naziva se *modeling* te vodi do toga da će „društveno prihvatljivo ponašanje biti dobro prihvaćeno te tome reproducirano i razvijeno ('osnaženo'), dok će društveno neprikladno ponašanje biti loše prihvaćeno, što će rezultirati isključivanjem iz našeg repertoara“ (www.europarl.europa.eu, 2017). Osim u stvarnom

životu, modeli se pronalaze i u medijima te kroz promatranje ponašanja u medijima „ljudi mogu zamisliti i predvidjeti što će im se dogoditi ako se nađu u sličnoj situaciji“ (Chan, 2014: 2), te prilagođavaju svoje ponašanje u skladu s tim pretpostavkama.

Vrlo važan pojam je i rodno stereotipiziranje, odnosno „postojeće ideje u kojima su muškarcima i ženama propisane karakteristike i uloge determinirane i ograničene njihovim spolom“ (Lorber, 1994 prema www.europarl.europa.eu, 2017), koje je vrlo često prikazano u filmovima, osnažujući odnose moći tako što predstavlja muškarce i žene u pozicijama koje nam se čine prirodnima za njihov spol, a konstrukt je patrijarhalnog društva. Iako publika može prihvatiti ili odbaciti medijski tekst, ipak su mediji ti koji „imaju moć odlučiti koji modeli rodnih uloga će biti vidljivi a koji neće“ (www.europarl.europa.eu, 2017).

2.2. Ideologija u medijima

Budući da se ovaj rad bavi reprezentacijom rodnih odnosa u medijima, trebamo objasniti što je sporno u medijskim narativima, odnosno, kakvi narativi su značajni za ovo pitanje te kakve poruke mogu odašiljati recipijentima, pod pretpostavkom da su stvoreni pod utjecajem dominantne ideologije patrijarhata.

2.2.1. Odražavanje ideologije u narativu

Stvaratelji medijskog teksta nalaze se u situaciji da su socijalizirani „u vrijednosti dominantnog ideološkog sistema te većina njih, kao i publika, na nesvjestan način koristi medijske konvencije koje reflektiraju dominantnu ideologiju“ (Lacey 1998: 102), što znači da su mediji automatski unutar ideologije te je stvaranjem medijskih tekstova reproduciraju.

Prema Douglasu Kellneru, radio, televizija, film i drugi produkti medijske kulture pružaju materijale od kojih tvorimo naše identitete, našu samosvijest, naš pojam o tome što znači biti muško ili žensko (Flew, 2007, prema Dutt, 2014: 3), a narativni elementi kao što su „fabula, likovi, glas narativa i perspektiva konstruirani su i manipulirani da produciraju različite vrste značenja te adresiraju publike na specifične načine“. (Fulton i sur., 2005: 1) Mediji imaju moć odaslati poruke u našu svijest i time imati utjecaj na to kako percipiramo rodne uloge.

Većina feminističkih pristupa filmu slaže se da „načini na koji su žene prikazane u *mainstream* komercijalnim filmovima reflektiraju, opravdavaju, osnažuju i naturaliziraju 'veliku laž' patrijarhata: da su žene inferiorne muškarcima i s pravom zauzimaju podređeno mjesto u kulturi“ (Fabe, 2004: 207). Feministička filmska kritika stoga nastoji denaturalizirati te slike i eksponirati ih kao kulturološke konstrukte.

Uzmimo za primjer najčešće probleme prilikom reprezentacije žena u filmovima, kako ih dijeli Julia Wood u radu *Gendered Media*. Ona navodi tri načina na koji mediji komuniciraju sliku žena, uzrokujući i podržavajući time nepogodne percepcije. Radi se o nedovoljnoj zastupljenosti žena, što implicira da su „muškarci kulturalni standard, a žene su nebitne ili nevidljive“ (Wood, 1994: 31). Osim toga, muškarci i žene predstavljeni su stereotipno, što također reflektira i održava stajališta o rodu; te treće, „prikazivanje odnosa između muškaraca i žena naglašava tradicionalne uloge i normalizira nasilje nad ženama.“ (Wood, 1994: 31)

Referirajući se na Barthesa i njegov pojam „mita“, ono što medijski narativi čine je „prezentacija ideoloških pozicija kao da su prirodne i normativne“ (Fulton i sur., 2005: 7). Time se normaliziraju takozvane 'istine' i 'realnost' za koje svi unutar jedne ideologije smatraju da su ispravne. S Lyotardovog gledišta, ovakav koncept dobiva naziv 'metanarativ', te je sistem mišljenja, odnosno mitova, koji se smatraju prirodnima i sastavni su dio ideologije neke kulture (Fulton i sur., 2005: 15-6).

Primjenjujući ovaj koncept na medije, Fulton objašnjava: „(m)edijski narativi kazuju nam priče o tome tko mi mislimo da jesmo, i time vješto reproduciraju konzumente globalnog kapitalizma. Samo razumijevajući mitološku prirodu ovih narativa, konstruiranih u jeziku i prikazima kao sistemima označivanja, možemo se početi pitati hoćemo li prihvatiti identitet spremljen za nas ili ćemo pronaći kontradikcije i oduprijeti mu se.“ (Fulton i sur, 2005: 7).

2.2.2. Identifikacija i transportacija u svijet priče

Govoreći o identitetu koji je za nas 'spremljen', potrebno je uvesti u pojam identifikacije. *Mainstream* mediji obasipaju nas pričama s ciljem da u njih povjerujemo. Da bismo doista u njih povjerovali, potrebno je ispuniti uvjete koji to omogućuju, zbog kojih ćemo se identificirati s likovima, prigrliti njihova razmišljanja te se prebaciti u dijegetski svijet i potencijalno zauzeti njihova stajališta. Kako tvrdi Murphet, postoji „vrlo osnovni psihološki nagon da projiciramo vlastite želje u vizualno privlačan spektakl filmskog narativa“ (Fulton i sur., 2005: 87) te umjesto onoga što vidimo u filmu projiciramo naše vlastite misli. Iako publike imaju vlastita mišljenja, „(m)ediji odašilju ogroman broj poruka o identitetu i prihvatljivim formama samoizražavanja, roda, seksualnosti i životnog stila“ (Gauntlett, 2008: 287). Cohen (2001) tvrdi da se identifikacija može odvijati na tri razine, a one su „emocionalna empatija (sposobnost da osjećamo što likovi osjećaju i efektivno se uključimo), kognitivna empatija (usvajanje perspektive likova ili zamišljanje sebe na njihovom mjestu) te dijeljenje ili internaliziranje ciljeva likova i apsorpcija (osjećaj da postajemo lik ili gubitak

osjećaja za vrijeme te zamišljanje priče kao da smo jedan od likova“ (Cohen, 2001 prema Igartua, 2010: 348). Ovim se pitanjem, između ostalih, bavi feminizam - „pitanjima identifikacije, samodefiniranja, načinima ili mogućnošću predočavanja samog sebe kao subjekta“ (De Lauretis, 2011: 157); zato što, kada su ispunjeni potrebni uvjeti, „svatko se automatski poistovjećuje s akcijama glavnih likova filma i prisvaja njihove porive kao svoje vlastite.“ (Fulton i sur., 2005: 87)

Identifikacija je intenzivna ovisno o tome koliko smo se prebacili, ili transportirali u dijegetski svijet. Kako bismo objasnili konvencije koje su potrebne za ovaj proces, možemo se poslužiti modelom Transportation Imagery Model (u daljnjem tekstu TIM). Ovaj model utvrđuje uvjete koji pospješuju transportaciju, a krajnje odredište ovog procesa je persuazija. Razvili su ga Green i Brock (2004), a proširili konceptom narativnosti Kinnebrock i Bilandzic (2006). Prema ovom modelu, transportacija u narativ ključna je za persuazivni utjecaj, jer dok konzumiraju narativ, „gledatelji budu uvučeni u događaje narativa te im je u fokusu pažnje fikcijski svijet više nego stvarni.“ (Green, Brock, 2004 prema Kinnebrock i Bilandzic, 2006: 2). Prema Green i Brock, budući da „recipijenti nisu motivirani da budu informirani, već zabavljeni, nemaju sposobnost da procesuiraju priču kritički, niti imaju motivaciju da to čine“ (Green, Brock, 2004 prema Kinnebrock i Bilandzic, 2006: 3) te se neće protiviti poruci priče koju primaju. Nadalje, Green and Brock kao još jedan razlog za narativnu persuaziju navode to što percepcija fiktivnih događaja u prenesenom stanju nalikuje osobnom iskustvu te se osjećaju kao da se ti događaji zbivaju njima samima, a također navode da transportacija izaziva snažne osjećaje prema likovima, koji pak mogu utjecati na njihova vjerovanja i stavove (Kinnebrock i Bilandzic, 2006: 3). Ova tri navedena mehanizma vode do dva aspekta: „prvo, nedostatak kontraargumentiranja znači da su priča i poruka *procesuirani nekritički*. Drugo, iluzija osobnog iskustva i izazivanje snažnih emocija vode do *intenzivnog procesuiranja*“ (Kinnebrock i Bilandzic, 2006: 3).

Dok Green i Brock smatraju da je to uzročno posljedična veza, Kinnebrock i Bilandzic tvrde kako je taj odnos ipak interaktivan te da recipijenti ne mogu osjetiti snažne emocije i iluziju osobnog iskustva ukoliko ih se ne dovede u intenzivan modalitet procesuiranja, te ne mogu biti zakinuti sposobnošću kontriranja ukoliko se ne ispune uvjeti u kojima se stvaraju čvrsti temelji za legitimnost svijeta priče. (Kinnebrock i Bilandzic, 2006: 4).

U oba slučaja, krajnji ishod nekritičkog i intenzivnog procesuiranja i transportacije jest persuazija. Dakako, razina persuazije koja se dogodi ovisi i o samom gledatelju, odnosno o „načinu čitanja teksta, prethodnom znanju, osobnosti, percipiranom realizmu ili kvaliteti

teksta“ (Green, 2004 prema Kinnebrock i Bilandžić, 2006: 4), no tvrde da dugotrajnost izlaganja „transportativnom medijskom sadržaju ima dugoročne posljedice persuazije“ (Kinnebrock i Bilandžić, 2006: 11).

2.2.3. Užitek gledanja – patrijarhata?

Kako bih dodatno razradila utjecaj i privlačnost (posebno filmskog) narativa, vratit ću se na osjećaj užitka koji dobivamo dok gledamo, referirajući se na Lauru Mulvey i neizostavan rad *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Bazirajući svoj rad na psihoanalizi, ona objašnjava fascinaciju gledanja projiciranjem vlastitog ega na date slike te kao voajerizam. Tvrdi kako su najuspješniji filmovi vođeni manipulacijom vizualnim zadovoljstvom, te da „*mainstream* film kodira erosno u jezik dominantnog patrijarhalnog poretka“ (Mulvey, 1997: 389). Dakle, pojam skopofilije, ili 'kompulzivno gledanje', znači da je već samo gledanje izvor zadovoljstva te zadovoljstva da budemo gledani. Razrađujući Freuda koji povezuje skopofiliju s odnošenjem prema drugima kao objektima koje kontroliramo i radoznalo gledamo, povlači analogiju s voajerizmom filmskih dvorana, u kojima radoznalo gledamo prikaze na filmskom platnu, ulazeći u njihov život bez njihova znanja. S druge strane, film razvija „skopofiliju u njenom narcističkom aspektu. (...) Ovdje se radoznalost i želja za gledanjem miješaju s fascinacijom sličnošću i prepoznavanjem. (...) prepoznata slika shvaćena je kao reflektirano vlastito tijelo, ali u liku idealnog ega, otuđenog subjekta, koji kao ego ideal potiče buduće generiranje identifikacije s drugima“ (Mulvey, 1997: 390).

Ovo zadovoljstvo gledanja usko je povezano s razdjeljivanjem muškog kao aktivnog i ženskog kao pasivnog – u gledanju, projicira se muški pogled na žensku figuru koja je izgrađena u skladu s tim pogledom, kaže Mulvey. „U svojoj tradicionalno egzibicionističkoj ulozi, žene su istovremeno gledane i izložene, svojom pojavom kodiranom za snažan vizualni i erotski učinak, tako da se može reći da one konotiraju gledanost (to-be-looked-at-ness)“ (Mulvey, 1997: 392), tako da imamo podjelu na onoga koji gleda, subjekt, i objekt gledanja, koji je ženski lik. Što se tiče aktivnosti i pasivnosti, muškarac je onaj koji nosi priču, koji vrši akcije, koji 'gleda' i s kojim se gledatelji poistovjećuju (identificiraju) gledajući drugog sebe, dok je žena pasivni objekt gledanja. „Proces identifikacije je pretpostavka ovog kompleksnog odnosa subjekt-objekt, muževno-ženstveno, tkiva čežnje i atrakcije.“ (Fulton i sur, 2005: 86)

2.2.4. Realizam kao opravdanje

Kako bi proces identifikacije bio veći, gledatelji trebaju dobiti osjećaj 'realizma' onog što vide, što bi značilo da pred sobom vide interpretaciju stvarnog svijeta s kojim se mogu poistovjetiti.

No, kada govorimo o prikazivanju stvarnosti, ponukana tekstem Jasona Toynbeeja (2006), moram razjasniti dvije vrste pristupa prema analizi filma koje smatraju da tekst ili „konstruirana prikaze, identitete i razumijevanja svijeta koji prožima naše živote (konstruktivistički pristup) te prema kojemu tekst prikazuje već postojeći, stvarni svijet koji postoji neovisno o tekstu (realistički pristup).“ (Gillespie i Toynbee 2006: 158). Ovaj rad temelji se na realističkom pristupu unutar kojeg medijski tekstovi prikazuju svijet koji postoji izvan teksta, ali percepciju o njemu oblikuju sukladno s odnosima moći. Problem s kojim se realisti suočavaju je utvrđivanje istine, odnosno „kako je stvarnost izazvana, kako postoji konflikt oko onoga što se točno događa u društvenom i materijalnom svijetu.“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 159). Ovaj problem artikuliran je u pristupu koji se naziva ideološka kritika. Sporan je „odnos između teksta i stvarnosti: ne samo kako tekstovi mogu otkriti tu stvarnost, već također načini na koje ju mogu sistematično iskriviti i oblikovati u interesu moći. U ideološkoj kritici realistični tekstovi najviše su ideološki jer oni imaju najveću moć uvjeravanja, upravo kroz njihovu tvrdnju da su realistični.“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 159).

Pojam ideologije Toynbee je dodatno proširio razradivši smisao subjektivnosti, takozvano 'ja'. (Gillespie i Toynbee, 2006: 159). Ovo shvaćanje možemo primijeniti na način na koji se uključujemo u film jer „film se obraća svakom gledatelju kao individualnom subjektu: zove individue publike u svijet filma te na taj način prekida nepovjerljivost prema fikcijskoj prirodi teksta“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 172), što pospješuje 'ulazak' u svijet priče, jer se proces odvija nesvjesno. Tehnike kamere koja je kombinirana s takozvanom 'nevidljivom' montažom pospješuje ovaj proces koji pridonosi realizmu. Jean-Louis Baudry objašnjava ovaj proces kinematografskim aparatusom (koji uključuje tehnički sistem od kamere do gledatelja). Po njemu, aparatus funkcionira tako što vuče publiku da se identificira s prikazima na ekranu, te je „kamera 'oko subjekta'; prenosi prikaze na gledatelja koji se uvijek pozicionira u centar događanja“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 173). Veliku ulogu igra i mogućnost da gledatelj ima neograničen pogled na ono što se događa, što bi značilo da se može identificirati s kamerom, a prisutna je i identifikacija s određenim likovima, kao što je objasnila Mulvey (1997: 392). Kako bi narativ bio uvjerljiv, a poistovjećivanje veće, gledatelji moraju biti što manje svjesni da gledaju film. Jedan od načina za to je 'nevidljivost kamere' (Fulton i sur., 2005: 87)

„U konvencionalnom filmu, od ključne je važnosti da kamera, celuloid, projektor i ostala oprema nestanu iz vidokruga i svijesti. Tehnološki aparatus uklonjen je iz samog perceptivnog

polja koje omogućuje.“ (Fulton i sur., 2005: 87). U nekim točkama slično Baudryju, Colin McCabe tvrdi da je ono što kamera prikazuje jednako bitno kao ono što likovi govore. U romanima realizma 19. stoljeća postoji hijerarhija diskursa te tekst naratora ima autoritet nad govorom likova, a time se i taj 'metajezik' doima transparentnim – što dovodi do toga da čitatelj „jednostavno apsorbira rečeno bez da shvaća da je to ustvari 'rečeno'.“ (McCabe, 1981 prema Gillespie i Toynbee, 2006: 173-4). Ovo primjenjuje na film u kojem kamera ima ulogu naratora. I McCabe primjenjuje ovaj pristup ideologiji na rodne odnose i tvrdi kako se na ovaj način privilegira muški diskurs kroz proces naturalizacije (McCabe, 1981 prema Gillespie i Toynbee, 2006: 174).

Pod izlikom realizma, „moć nad konstrukcijom vlastitih identiteta predstavljenih u privatnoj i javnoj sferi dolazi u pitanje“ (Geraghty, 2005: 52). Filmovi koji tvrde da su realistični „teže stvoriti glatku vizualnu realnost u kojoj je publika nesvjesna kamere, osvjetljenja i drugih tehničkih uređaja kojima je ta 'stvarnost' stvorena. (Fulton i sur., 2005: 115) Osim toga, uz korištenje tehničkih označitelja koji su s vremenom stekli konvencionalna značenja, producira se naše shvaćanje odnosa među likovima te našeg odnosa prema njima.

2.3. Narativ

Narativi su sastavni dio filmskog medija. Koriste se za zabavu ili edukaciju, međutim, publike često nisu svjesne koliki utjecaj narativi mogu imati na njihova uvjerenja, stajališta ili pogled na svijet.

2.3.1. Zašto je potrebno analizirati narative

Bili toga svjesni ili ne, svuda oko nas nalaze se priče. Neovisno radi li se o knjizi ili filmu, ili o prepričavanju vlastitog dana, u prirodi nam je da nepovezane činjenice oblikujemo u formu priče. Ta priča ima početak i kraj, najčešće ima vrhunac, a uglavnom procjenjujemo i koji su podaci za priču suvišni, a koje vrijedi zadržati. Takva struktura, koja ima početak, vrhunac i kraj, a u nekim je uzročno posljedičnim vezama, naziva se narativom, a može ga se definirati kao „lanac događaja u uzročno-posljedičnoj vezi koji se događaju u vremenu i prostoru“ (Bordwell, Thompson 1990 prema Gillespie i Toynbee, 2006: 81).

Što nas toliko veže uz priče? Kako to opisuje Mair (1988), kroz priče živimo, „(o)ne prizivaju svjetove. Ne poznajemo drugi svijet osim svijeta priča. Priče informiraju život. Drže nas spojene i odjeljuju.“ (Mair, 1988 prema Kinnebrock i Bilandzic, 2006: 1). Priče su također i komunikacija, jer „(l)judi pričaju priče da bi se zabavili, učili sebe ili nekoga, tražili interpretaciju ili ju sami davali“ (Czarniawska, 2004, prema Kinnebrock i Bilandzic 2006: 1), a one imaju „korijenje i posljedice u situacijama u kojima nastaju“ (Bamberg, 2012: 83).

Narativi su dio svakodnevice i upravo zato im trebamo posvetiti pažnju. Kako tvrde Gillespie i Toynbee (2006: 83), narativ treba analizirati iz nekoliko razloga. Prvi je razlog epistemofilija, ili želja da znamo, koja je detaljnije objašnjena u ranijem poglavlju. Osim toga, prisutan je i užitak estetike, kao i nepoznato u poznatim konvencijama, znatiželja, sve ono što nas povlači u svijet priče i narativa.

Međutim, nije samo užitak ono što konzumiranje narativa donosi. „(P)ričama je uvijek bio pripisan veliki potencijal da utječu na individue u njihovom mišljenju i djelovanju.“ (Kinnebrock i Biladnizic, 2006:1) te je kao povijesni primjer navedena Biblija, s pričama kojima se šire vrijednosti i norme, te narodne priče koje u cilju imaju obrazovati čitatelje. Narativ može biti, a mnogi vjeruju da uvijek jest, sredstvo utjecaja na njegove konzumente.

Narativ nije nasumična hrpa događaja, već su događaji uzročno povezani te nesvjesno uvijek nastojimo to činiti u redosljedju kakav nam se čini logičnim, jer narativ iziskuje redosljed koji objašnjava odnose između događaja. Jedan od razloga zašto treba analizirati narativ je upravo ovaj, da shvatimo na koji način narativi stvaraju i objašnjavaju uzročne odnose.

Baviti se narativom treba i zato što on „odražava i komunicira kontinuitet i promjenu“ (Gillespie, 2006: 83), kao što je shvaćanje rodnih uloga i drugih odnosa u društvu; kako bismo shvatili na koji način se kreira društveni i politički svijet te kako moć narativa oblikuje percepcije društvene stvarnosti. „Medijski narativi, kao i svi narativi, rečeni su iz specifičnih perspektiva, privilegirajući određene vidove i verzije događaja ispred drugih. Znati koje (i čije) verzije priča bivaju ispričane a koje ne, je ključno za razumijevanje moći u društvu.“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 83). Također, „narativi u bilo kojem mediju ili žanru, su načini strukturiranja i reprezentiranja proživljenog iskustva (...) te koristimo postojeće obrasce narativa kako bi strukturirali i dali smisao novim iskustvima“ (Fulton i sur., 2005: 27). Tako narativi mogu oblikovati stavove konzumenata na način koji pogoduje vlasti, utjecajnim kompanijama ili statusu quo. Stoga je analiza narativa „neodjeljiva od izgradnje osobnosti, identiteta i društvenih stvarnosti“ (Hyvarinen, 2007: 447).

2.3.2. Priča i fabula

Kada govorimo o analizi narativa, govorimo o tri aspekta koja se mogu analizirati. Oni su struktura narativa, proces naracije i socijalna reprodukcija, koja je već obuhvaćena u poglavljima o ideologiji i ideologiji u medijima. Prema Gillespie i Toybee (2006), strukturu narativa možemo odvojiti na priču i fabulu, te je to osnova za njegovo razumijevanje. U osnovnim crtama, fabula je ono što nam je prikazano i predstavljeno, a priča sadrži prikazane

informacije i ono što prema dobivenim informacijama možemo zaključiti, ono što „leži“ iza toga. Kako su definiciju oformili Bordwell i Thompson, „priča nije samo ono što vidimo i čujemo. To je suma svih evenata koji su nam eksplicitno prikazani, kao i onih koje zaključujemo“. (Bordwell, Thompson, 1990 prema Gillespie i Toynbee, 2006: 89).

U filmskim studijima ipak ćemo se češće susresti s nazivom „dijegeza“ umjesto „priča“, što izvedeno iz grčkog jezika znači ispričana priča. Prema Fulton, narativni film „tijekom našeg iskustva gledanja, kultivira shvaćanje pojedinačnog, konzistentnog, cjelovitog zamišljenog svijeta, u kojem se akcije posljedično vežu, i kroz koje jedan središnji lik prelazi iz početnog stanja u drugačije, završno stanje. Implicirani svijet dijegeze najčešće je strukturiran oko „glavnog“ lanca događaja koji se tiče glavnih likova, te obično „manje važnog“ lanca događaja koji se dotiče glavne radnje“. (Fulton i sur., 2005: 52).

S druge strane, termin fabula se odnosi na ono što nam je direktno prikazano – ono što čujemo i vidimo u nekom redosljedju. Također, osim fizički prikazanog dijela priče, ovaj se termin odnosi i na zvukove izvan svijeta priče, kao što su nedijegetske zvukovi i glazba ili naracija, ili pak uvodna i završna špica. Prema Fulton, fabula je „viši red umjetnosti selekcije, kombinacije, pretjerivanja, iskrivljivanja, izostavljanja, akceleracije, usporavanja, impliciranja itd., čime je glavna priča (ili lanac događaja) restrukturirana na način da postane zanimljiva i privlačna određenoj publici.“ (Fulton, 2005: 53). Fabula može biti strukturirana kronološki, a može biti i neovisna o kronološkom redosljedju te skakati između raznih vremenskih razdoblja ili dodavati nedijegetske elemente koji nisu dio „stvarnosti“. Priča i fabula nisu međusobno isključive, nego se međusobno preklapaju i neodvojive su jedna od druge, a način na koji su informacije putem njih predstavljene od velike su važnosti za naše shvaćanje samog narativa: „Štoviše, svaki izbor kuta, svjetlosti ili perspektive može utjecati na razumijevanje i kasnije pamćenje slikovnog događaja“ (Kraft, 1987: 291).

3. Metodologija

Osnovna je svrha ovog istraživanja prikazati na koji su način formirane strukture hrvatskih filmova u razdoblju od 2006. do 2016. godine. Ono što ću analizirati je narativ, odnosno, aspekte priče i fabule koje posljedično mogu projicirati poruke koje odražavaju i reproduciraju patrijarhalnu ideologiju. Ovo je kvalitativna analiza koja se bazira na medijskom tekstu, a iz rezultata ću, kada analiza odgovori na istraživačka pitanja, predložiti može li, prema priloženoj literaturi, analiziran tekst utjecati na recipijente.

Izabrala sam ovu temu zato što pretpostavljam da je hrvatska kinematografija odraz hrvatskog društva te da analizom možemo utvrditi koliko reprezentira status quo patrijarhata, a samim time ga i podržava.

3.1. Istraživačko pitanje

Glavno istraživačko pitanje rada glasi: Odražava li i reproducira suvremena hrvatska kinematografija patrijarhalnu ideologiju?

Kako bi odgovorila na to pitanje, kroz istraživanje u radu, odgovorit ću na sljedeća potpitanja:

- a) Je li ženski lik subjekt ili objekt radnje?
- b) Kakvi su odnosi muškaraca i žena? Je li život žene u priči određen muškarcem?
- c) Jesu li prikazani likovi plošni ili kompleksni s dubokom razradom osobnosti?

3.2. Jedinice analize

U radu analiziram četiri filma hrvatske kinematografije za koje smatram da reprezentiraju svakodnevni život unutar hrvatskog društva te samim time najvjernije prikazuju odnose moći te odnose muškaraca i žena. Još jedan razlog za odabir filmova koji prikazuju 'svakodnevnicu' je pretpostavka da su 'realistični', a kako sam navela u literaturi, dojam realizma je produkt dominantne ideologije.

Filmovi koje ću analizirati su:

- a) „Metastaze“, redatelja Branka Schmidta iz 2009. godine
- b) „Neka ostane među nama“, redatelja Rajka Grlića iz 2010. godine
- c) „Ti mene nosiš“, redateljice Ivone Juke iz 2015. godine
- d) „Život je truba“, redatelja Antonija Nuića iz 2015. godine

Iako naslov ovog rada navodi kako istražujem kinematografiju u rasponu od 2006. do 2016. godine, bazirala sam se na ove filmove iz razloga što smatram da najbolje prikazuju svakodnevnicu građana. Izbjegavala sam filmove ratne tematike jer bi takvi filmovi uvelike skretali pozornost svojim narativom na posljedice koje je rat ostavio na društvo, zamućujući sliku rodnih odnosa koje želim staviti u prvi plan. Iako su i ovi filmovi dijelom prožeti rezidualnim posljedicama rata, rat ipak u njima nije centralna tema. Htjela bih također napomenuti kako zbog nedavnih datuma objavljivanja filmova iz 2016., nisam bila u mogućnosti dobiti pristup nekima od njih koji bi bili iscrpne jedinice analize.

Tri od četiri izabrana filma imaju višestruku fokalizaciju. Fokalizacija znači da „kamera zauzima ili približno odgovara pogledu likova ili subjekata u svijetu priče“ (Nielsen, 2007: 225), ili ju možemo definirati kao „projekcija dijegeze kroz 'pogled' određenog lika“ (Fulton i sur., 2005: 89) te usidrava narativni diskurs na određenu poziciju u priči. Pojam je važan zato što se tijekom prebacivanja u dijegetski svijet, lakše identificiramo s likovima iz čijeg gledišta gledamo. Fokalizacija može biti fikirana na jedan lik, može biti varijabilna, što znači da se fokalna točka izmjenjuje između različitih likova, a može biti i višestruka, što znači da iz različitih perspektiva gledamo iste događaje priče. (Fulton i sur., 2005: 90). Činjenica da tri od četiri filma imaju višestruku fokalizaciju dogodila se slučajno, te ona nije bila varijabla u ovom istraživanju.

3.3. Kategorije istraživanja

U ovom radu analizira se priča filmova. Analiza je podijeljena na tri kategorije koje istražujem, a to su:

- a) Je li žena glavni ili sporedni lik te koji je položaj žene u odnosu subjekt/objekt
- b) Odnosi muškaraca i žena
- c) Jesu li prikazani likovi plošni ili kompleksni

Filmovi su analizirani kronološki, odabrano kao najlogičniji slijed, koji potencijalno može pokazati i razvoj kinematografije sukladno s razvijanjem svijesti o patrijarhalnoj zajednici u društvu, što se može odraziti i na kinematografiju.

4. Rezultati istraživanja i rasprava

Svaki film analizirat će se pojedinačno unutar tri navedene kategorije. Nakon svake kategorije slijedi usporedba sva četiri filma u okviru pitanja koje kategorija postavlja. Naposljetku slijedi rasprava u kojoj će se uspoređivati rezultati svake kategorije.

4.1. Položaj ženskog lika: Je li ženski lik subjekt ili objekt radnje?

4.1.1. „Metastaze“

„Metastaze“ je film koji prikazuje priču četiri mladića u gradu Zagrebu, kroz četiri perspektive, odnosno – u priči čiji je centralan lik pojedini mladić, on je nositelj radnje te je fokalizacija na njemu. Likovi oko kojih se radnja odvija su Krpa (Rene Bitorajac), kojeg se može okarakterizirati kao agresivnog, impulzivnog nasilnika, kojemu je Republika Hrvatska

izaziva najviši stupanj poštovanja, što je posljedica iskustva u Domovinskom ratu. Ono što je ključno za ovu analizu jest njegov odnos prema supruzi s kojom živi. Od drugih centralnih likova koji su relevantni za analizu je Kizo (Robert Ugrina), alkoholičar koji živi s majkom čiji je odnos također analiziran.

U ovom filmu žene nisu glavni akteri, već su sporedni likovi. Kao najvažniji sporedni lik je Krpina supruga s kojom živi. Kroz film nemamo priliku vidjeti njezinu perspektivu događaja, niti saznati što ona razmišlja, štoviše, ona u filmu rijetko i govori. Ona nije nositeljica radnje niti u jednom trenutku, već je objekt radnje nad kojom muškarac ima svu narativnu moć.

Drugi važniji ženski lik je Kizina majka s kojom živi. Isto kao i s prethodnom, nemamo uvid u njezin lik, osim iz perspektive Kize koji nad njom vrši radnju, međutim, razlika je što ipak možemo uvidjeti neka njezina stajališta kroz razgovor sa subjektom, Kizom. Stoga, u ovom je filmu ona također objekt radnje, netko koga glavni lik može koristiti za svoje potrebe.

4.1.2. „Neka ostane među nama“

Priča ovog filma prati dvojicu braće u Zagrebu – Nikolu (Predrag Manojlović) i Bracu (Bojan Navojec). Slično kao u „Metastazama“, priča nam je predstavljena kroz dvije perspektive: jedan dio filma prati Nikolu kao centralnog lika, a jedan dio prati Bracu. Ovo su dvije usko isprepletene životne priče bazirane na muško-ženskim odnosima, čija je poveznica varanje supružnika. Nikola je bogati poduzetnik koji vodi dvostruki život u dvije obitelji. Ima suprugu s kojom živi u naizgled sretnoj zajednici, dok istovremeno ima ljubavnicu i dijete u drugom dijelu Zagreba. Drugi brat, Braco, profesor je na fakultetu, bori se s ovisnošću od alkohola te pokušava izgladiti odnos s bivšom suprugom i kćeri.

U ovom filmu radnja je također centrirana na muške likove – Nikolu i Bracu. Obojici žene imaju vrlo važne uloge u životu, međutim, one nisu znatno bitne kao likovi da bismo ih mogli nazvati subjektima radnje. Kroz cijeli film, pratimo priču iz perspektive njih dvojice. Ono što je drugačije od „Metastaza“, u kojem prisutne žene nisu ni u kojem trenutku centar sekvence, u „Neka ostane među nama“ postoji nekoliko scena u kojima je fokalizacija na njima. To znači da su u nekim dijelovima one nositeljice radnje, saznajemo njihovu perspektivu i dio njihove priče. No, generalno, one su ipak samo sporedan lik, koji je ujedno i objekt na kojeg utječu muške akcije.

4.1.3. „Ti mene nosiš“

Suprotno od prethodna dva, „Ti mene nosiš“ kao glavne junakinje ima žene. Iz tri različite perspektive koje se međusobno preklapaju u događajima, pratimo djevojčicu Doru (Helena Beljan), koja živi u nesretnoj obitelji u kojoj je otac kriminalac, a majka nezadovoljna svojim životom. Drugi središnji lik je Ives (Lana Barić), nervozna i gnjevna redateljica popularne sapunice koja se brine o svom ocu oboljelom od Alzheimerove bolesti, a treća je Nataša, producentica iste kuće u kojoj rade Ives i Dorina majka Lidija, koja ima loš odnos s ocem, a u braku je s muškarcem koji ju vara.

U ovom filmu sve tri junakinje su nositeljice radnje. Priče su ispričane iz njihovih perspektiva. S tog gledišta mogli bismo reći kako su one subjekti priče, pokretači radnje. Međutim, u priči je prisutna još jedna žena koja je vrijedna analize, a to je Dorina majka Lidija (Nataša Janjić), koja, iako je njezina uloga značajna, nije pokretač radnje, već je objekt čije akcije oblikuje muškarac.

4.1.4. „Život je truba“

Ovaj film prati priču iz perspektive jednog lika, Borisa (Bojan Navojec). On je muškarac kojega novčano uzdržavaju roditelji, sretno oženjen, glazbenik u nastajanju, koji mora prilagoditi svoj život zbog odluka drugih, kao što je njegov brat ili majka. U ovom filmu fokalizacija je fiksirana te sve događaje vidimo kroz njegov 'point of view'. Sve žene u filmu imaju sporedne uloge (najznačajnije su Borisova supruga Jana te njegova majka Marija), no ono što ga razlikuje od drugih filmova u radu je to što sporedne junakinje imaju čvrste osobnosti te stječemo dojam da su same izvori svojih akcija. Uzmimo za primjer Borisovu majku, koja ponukana vjerovanjem da ju je muž prevario, odluči započeti novi život.

4.1.5. Usporedba

Što se tiče položaja žena, u tri od četiri analizirana filma nositelji radnje su muškarci. Žene koje su sporedni likovi uglavnom nemaju toliko značaj koji bi oblikovao radnju, te su njihovi životi i akcije češće posljedice djelovanja muškaraca. Veći broj muških uloga, kao i broj glavnih muških uloga, može odaslati krivi dojam da je muška populacija brojnija, a samim time i krivi dojam da je perspektiva muškaraca od većeg značaja. Također, po logici ponavljanja, što češće i duže dobivamo pogled iz muške perspektive, lakše će nam ući u svijest kao ona ispravna, 'prirodnija'. Međutim, je li istina da su i u stvarnom životu izvan filma muškarci 'nositelji radnje', a žene djeluju posljedično tome? To pitanje izvan je opsega ovog rada, ali možemo zaključiti da ovakvo prikazivanje žena može ostaviti dojam da ciljevi, perspektive i radnje žena nisu toliko značajne kao što jesu oni od njihovih 'vršitelja'.

4.2. Kakvi su odnosi muškaraca i žena? Je li život žene u priči određen muškarcem?

U ovom dijelu analizirala sam odnose između muškaraca i žena, pokušavajući dobiti uvid u rodne uloge. Analizirala sam odnose muž-žena, otac-kćer, sin-majka.

4.2.1. „Metastaze“

Odnos koji je ovdje predmet analize je primarno odnos Krpe i njegove žene (Jadranka Đokić). Krpa je karakter koji je definiran nasiljem i agresijom prema drugim likovima, a posebice prema ženi s kojom živi. Ona je primorana obavljati kućanske poslove za koje se podrazumijeva iz njegove perspektive da su njezina zadaća, a ukoliko ih ne obavlja, ili ukoliko se potuži ili pokaže bilo kakav oblik neslaganja, nad njom vrši nasilje. Ekstreman primjer ovog odnosa je scena koja počinje u dvadesetoj minuti filma. U sceni Krpa sjedi za stolom i očekuje ručak. Ona ga pita hoće li zajedno otići na koncert grupe Magazin. Kada joj on drsko odgovori da neće ići, ona govori kako će u tom slučaju otići sama. On joj brani i zahtijeva ručak. Dok mu ljuto servira ručak, on ju grabi za ruku te se zure nekoliko sekundi u tišini, nakon čega ona poraženo odlazi, ostavljajući ga u pobjedi. Iz ove scene više je nego očito da je on dominantan član domaćinstva, a ona je samo njegova sluškinja koja nema apsolutno nikakvu kontrolu nad svojim vlastitim životom. Na ovu se scenu nastavlja iduća u kojoj Krpa u vanjskom nužniku obavlja nuždu te ju zove da mu donese toaletni papir. Donijevši mu papir, on ju grabi za ruku, na što ona bježi. Iduća scena prikazuje nju kako pokunjeno prolazi pored njega bez riječi s modricom na oku, dok ju on gleda i pita: „Nije ti bilo dosta, je l'?" Ova sekvenca je primjer nasilja u prikazima svakodnevice obitelji. Odnos ovo dvoje likova teško da se može opisati riječju odnos, već je eksplicitan primjer obiteljskog nasilja, u kojemu je žena na dnu hijerarhije. U drugom primjeru ovog odnosa, Krpa ju divljački istuče. Ono što je zanimljivo je njihov razgovor poslije toga u kojemu ju on pita hoće li da ju odvede liječniku, tonom koji implicira da bi joj time učinio uslugu, završavajući konstatacijom „Predobar sam.“ (Metastaze, 01:03:02). Ovom sekvencom muška dominacija ekstremno je naglašena, a nasilje je naturalizirano.

Drugi odnos kojim se bavim je odnos Kize i njegove majke (Ksenija Marinković). On je nezaposleni alkoholičar koji od majke uzima novce za alkohol. Njegov lik nema nasilničke tendencije, bar ne u tolikoj mjeri, a odnos s majkom temeljen je na obećanjima da će pronaći posao i uzimanjem njezinog novca. Iako je svjesna što se događa s njezinim sinom, budući da mu je majka, ona to tolerira, ako je previše reći da razumije. To je evidentno iz scene u kojoj

se Kizo sprema za van, potajice pije alkohol te razgovara s majkom koja gleda Bingo te mu blago govori kako mora tražiti novce za posao koji je odradio, pita ga je li jeo te se brine za njegovu sigurnost. Njihov odnos je, možemo reći, nježan, majčinski te ona predstavlja stereotip brižne majke koja svoje slobodno vrijeme provodi gledajući televiziju. Ovo nam ukazuje na ustaljen položaj majke u obitelji, što reprezentira normu nuklearne obitelji tipičnu za zapadno društvo.

4.2.2. „Neka ostane među nama“

U filmu „Neka ostane među nama“ analizirala sam odnos glavnog lika Nikole s njegovom suprugom Anamarijom (Daria Lorenci) i s njegovom ljubavnicom Laticom (Nataša Dorčić).

Odnos njega i Anamarije naizgled je dobar. Oni su sretna obitelj koja pokušava dobiti dijete. Međutim, on nju konstantno vara, a za neke od tih puta ona zna. Ono što je važno je to što mu je oprostila u prošlosti ranije u priči i oprostila mu je za prevaru tijekom fabule. Ona je njega prevarila jedan put, nakon što je saznala za njegovu prevaru te se za to grizla. Uspoređujući razmjer njezine i njegovih 'grešaka', evidentno je da se on ponaša prema njoj s mnogo manje poštovanja nego ona prema njemu. Kroz film se nameće poruka da je on jednostavno 'takav' i da su muškarci skloni varanju, ali to ne znači da im nije stalo do svojih žena. Kada Anamarija sazna za njegovu drugu ženu, dugogodišnju ljubavnicu, suočava se s mužem koji je pokunjen i moli za oprost, dok se ona doima hladnokrvnom i rezerviranom, distanciranom; te se publika može naći u stanju svijesti da se s njim identificira i priželjkuje da mu Anamarija doista oprost. Poistovjećivanje s Nikolom dovodi nas do naturaliziranja ovakvog odnosa u kojem je muška prevara oprostiva, čak i takoreći normalna jer tako iziskuje priroda muškarca, te ovakvim prikazivanjem svakako reprezentira patrijarhat i nejednakost rodova, a identificiranjem s likom ga i osnažuje. Primjer naturalizacije ovakvog odnosa možemo vidjeti u razgovoru Anamarije s Bracom, Nikolinim bratom, u kojem objašnjava da, budući da je njezina majka ostavila njezinog oca, ona se zaklela da će se za svog muža boriti, iako ne zna kako će mu ovo oprostiti, na što Bravo tvrdi da će ju proći. Iz ovog dijela vidimo dvije stvari – kako u Dalmaciji i mlađa populacija i dalje vjeruje u vrijednosti braka i obitelji, te kako muškarac prevaru smatra normalnim činom u vezi kojega će ljutnja proći.

Drugi odnos koji analiziram je odnos Nikole i njegove ljubavnice Latice. Ona je Nikolina dugogodišnja ljubavnica s kojom ima dijete i koja godinama čeka da Nikola ostavi svoju ženu zbog nje. Vidaju se kad njemu odgovara i koliko njemu odgovara, svoju vezu drže tajnom, a ona mašta o tome kako će jednoga dana biti prava obitelj. Samo promatrajući ovakav

ovisnički odnos, jasno je da je odnos moći ovdje izrazito nejednak. Ona je žena koja je cijeli svoj život oblikovala prema jednom muškarcu, dok on njoj posvećuje samo dio svog života. Međutim, film ne daje do znanja da je takav odnos kriv, već ga prihvaća kao „ako to mora tako biti“. U filmu nitko od likova ne osuđuje Nikolu, tako da ne vidimo neslaganje od strane likova, a ne postoji niti komentar autora koji bi ovakvo postupanje likova označio kao neprihvatljiv. Time, ovaj film svakako odražava nejednake odnose, podrazumijeva mušku dominaciju i podređenost žene muškarcu.

4.2.3. „Ti mene носиš“

U ovom filmu analiziram nekoliko odnosa. Prvi je odnos djevojčice Dore s njezinim ocem Vedranom (Goran Hajduković). Vedran je kriminalac koji u Dorinom životu nije bio nekoliko godina jer je prebjegao u druge države. Sada kad se vratio, Dora mu se pokušava na sve načine svidjeti i zbližiti se s njim. Dora navija za klub Dinamo poput svog oca, krivi majku za to što je on otišao i ponaša se delikventno. Iako se čini da ju voli, Vedran ipak naposljetku ima namjeru napustiti svoju obitelj, pri čemu ga Dora i brat zaustavljaju i nagovore da ih uzme sa sobom. Odnos otac-kćer u ovom filmu prikazuje ovisnost djeteta o figuri oca, figuri koja je neizostavna u poimanju obitelji u društvu, te ga ona želi pošto-poto. Njezin odnos s majkom, s druge strane, vrlo je hladan. Dora smatra kako majka Vedrana ne voli te krivi za sve probleme koje obitelj ima, ne uzimajući u obzir da je Lidija dugo bila samohrana majka dvoje djece, sa stabilnim poslom te je držala život pod kontrolom. Dora također ne može uvidjeti da je Vedran, a ne Lidija, uzrok raspada njihove nuklearne obitelji. Ovdje se nuklearna obitelj postavlja kao norma, kao prirodan i obavezan način formiranja međuljudskih zajednica, a njezina disfunkcionalnost označava kaotičnost života. Dora ima percepciju da je majka kriva za sve kao produkt očekivanja društva, u kojem je normalan razvoj događaja da žena odgaja djecu i usto se brine za kućanstvo te joj se za uspješno obavljen posao ne daju nikakve zasluge, a uz to pretpostavljeno je da treba zadržati muškarca, a ukoliko u tome ne uspije, ona je kriva. Dorina perspektiva utjelovljenje je kolektivnog mišljenja zajednice u kojoj se nalazimo, viđeno kroz oči djeteta – onoga na koga je najlakše utjecati i najlakše oblikovati, ali i onog koje se doima kao najiskrenije, s mišljenjem koje je najprirodnije. A ono što se doima prirodno, najviše nas uvjerava.

Drugi odnos koji analiziram je odnos Ives s njenim ocem Ivanom (Vojislav Brajović) koji ima Alzheimerovu bolest. Ives je „obična“ djevojka koja zbog frustracija postaje gnjevna i agresivna. Brinući se za svog oca koji više nije u dovoljno pribranom stanju da se može

brinuti sam za sebe, ona nema svoj vlastiti život, već je posvetila svo svoje bivanje poslu i brizi za oca. Ovdje također vidimo veliku povezanost kćeri s ocem, koja pokušava održati što je dulje moguće odnos obitelji. Iako se Ives mnogo puta emocionalno i mentalno slama pod težinom svoje zadaće, koju niti ne percipiramo kao zadaću jer nam je prirodno da se dijete brine o roditelju, ona je ipak snažan lik koji usprkos preprekama uspije ostvariti svoj kratkoročni cilj, a to je kupiti stan u kojemu otac može ugodno provesti svoje preostale dane. U ovom odnosu ne pronalazim ništa što izravno stavlja ženu u podređen položaj, osim prikaza ljubavi prema roditelju od strane djeteta. Možemo pretpostaviti da bi isti odnos imala i s majkom, ili da bi muško dijete učinilo isto. Međutim, to možemo samo pretpostaviti, a za to vrijeme, i dalje je žena ta koja se brine o – muškarcu.

Treći odnos, odnosno skupina odnosa, koja je relevantna, je odnos treće junakinje Nataše s ocem, s mužem i s društvom. Nataša umire od raka, a ono što ju drži na životu je nerođeno dijete. Prije smrti odlučila se suočiti s vlastitim ocem koji ju je, kako se čini, napustio ili joj učinio nepravdu koju mu je zamjerala do tog trenutka. Takav čin može znatno oblikovati nečiju osobnost te možemo pretpostaviti da otuda dolazi emocionalna hladnoća kakvu možemo vidjeti u prvom dijelu filma, dok ne upoznamo dubinski njezin lik. Drugi muškarac njezinog života je njezin muž, s kojim je u hladnom odnosu koji ne odgovara sretnom braku. Suprotno tome, izvana njihov odnos djeluje zdravo i sretno. Njezin život nije direktno podređen muškarcu, ali su ga dva muškarca oblikovala.

Sve tri junakinje veže odnos s ocem, koji na neki način oblikuje i utječe na njihov život. Koliko god da se one doimaju snažno i čvrsto, svaka od njih ima tu figuru ili njezin nedostatak, kao ogroman dio njihovih vlastitih života. Stoga možemo zaključiti kako obitelj kao osnovna zajednica još uvijek ima veliku ulogu u društvu, a odnosi koje film podržava i težnja za povezivanjem s ocem, djeluju nam kao „nešto što mora biti“ tako.

4.2.4. „Život je truba“

„Život je truba“ je propaganda nuklearne obitelji. Ovo je priča o obitelji koja je nastala ženidbom Borisa (Bojan Navojec) i Jane (Iva Babić), spojivši Borisove roditelje, brata Drageca (Goran Navojec) i Janine roditelje. Borisov otac Zdravko je kao vjenčani poklon Borisu dao veliku svotu novca, koju je Boris morao dati bratu da otplati dugove iz kasina. Jana i Boris sretan su par, a Zdravko i majka Marija također, dok Marija ne posumnja da Zdravko ima izvanbračno dijete te se preseli kod Borisa. Odnos koji ovdje možemo analizirati su Borisov i Janin, te Marijin i Zdravkov. Odnos Borisa i Jane je idealan – sretni su, vole se,

istog su karaktera te u njemu nije pronađena naznaka patrijarhalne ideologije. U Marijinom i Zdravkovom odnosu, vide se vrijednosti koje su karakteristične za starije parove s ugrađenim vrijednostima klasične obitelji u kojemu je majka ona koja je emotivna, brižna, a otac bi trebao predstavljati autoritativnu figuru. Ovo je neobičan film koji prikazuje ljudsku svakodnevicu, ljudske odnose na koje smo navikli i koji su nam potpuno prirodni i lako se s njima poistovjetimo. U samoj najavi filma stoji da je ovo film s kojim se možemo poistovjetiti. A ono što je najviše izraženo u cijelom filmu su vrijednosti obitelji, nuklearne zajednice koja je postavljena kao norma zdravog i prirodnog okruženja i sreće pojedinaca.

No, ono što je specifično je i istovremeni humor kroz koji se norma nuklearne obitelji izaziva i ismijava, ali na fini način te ne mogu procijeniti je li to vidljivo prosječnom gledatelju iz jednog čitanja.

4.2.5. Usporedba

U sva četiri filma prisutna je nuklearna obitelj kao prirodna zajednica, kao norma koja se mora ispuniti da bi osoba mogla imati funkcionalan život u skladu s društvenim očekivanjima. U filmu *Metastaze* nuklearnu obitelj vidimo kroz odnos Kize i njegove majke. Iako otac nije prisutan u fabuli, vidljivo je da je to nekoć bila obitelj čije su vrijednosti i dalje ostale. U „Život je truba“, obitelj je okosnica cijelog filma, od vjenčanja djece do zajedničkih sastanaka i slavlja, kroz koje se šire vrijednosti stabilnosti i sigurnog okruženja uz one 'najbliže'. U „Neka ostane među nama“, ovaj je pojam također neizostavan te je on ono čemu glavni likovi konstantno teže, iako se ne ponašaju u skladu s onime što ona nalaže, dok je u „Ti mene nosiš“ potreba za obitelji, odnosno nedostatak funkcionalne obitelji, uzrok nezadovoljstva, frustracija i nosi negativne posljedice kao delikvencija djece ili varanje. S te negativne strane obitelji je i Krpa u „Metastazama“, u čijoj priči vidimo na koji način ta obitelj može biti disfunkcionalna i agresivna (obiteljsko nasilje), ali je u društvu i dalje norma te shvaćanje da se iz nje može i smije izaći, nije dovoljno razvijeno.

Bitno je istaknuti, iako je jasno primjetno samo u „Ti mene nosiš“, i ovisnost o figuri oca koja se provlači kroz sve tri prikazane priče, u dvjema od kojih je problem nedostatak oca i figure oca. Također je primjetna i potreba za oblikovanjem života prema ocu, što je silom prilika učinila Ives, a samovoljno radi Dora, kako bi u što većoj mjeri bila prikladna da bude dio njegovog života, a život je prema muškarcu oblikovala i Latica u „Neka ostane među nama“, bezuvjetno čekajući muškarca kojeg voli.

Ono što je još vidljivo u rodnim odnosima su i nejednaki odnosi moći, što je najviše izraženo, dakako, u „Metastazama“, a malo latentnije u „Neka ostane među nama“, u kojem je prisutan

dvostruki standard. Naime, u odnosu Nikole sa svojom suprugom, gledamo film iz njegove perspektive koja naturalizira odnos varanja muškarca svoje žene, dok se sa ženske strane varanje ne čini toliko prirodnom pojavom, barem u ovom filmu. Kada žena vara muškarca, taj čin poprima izuzetno negativne konotacije u društvu, dok se obrnuto čini mnogo 'normalnije', stoga ovaj film koji koristi isto shvaćanje ovih odnosa, izravno reproducira ovakvo stajalište.

4.3. Plošnost ili kompleksnost?

Ovaj dio analize bavi se pitanjem jesu li likovi predstavljeni plošno, kako bi popunili radnju i predstavili nekakav željeni tip, ili su predstavljeni kao kompleksni likovi s unutarnjim dvojabama. Ovo je važno zato što kroz tipove medijski kreatori mogu lakše okarakterizirati rodne uloge, osobine koje društvo smatra specifičnim za pojedini rod te sukladno tome i opravdati određene odnose u društvu. Pitanje je li lik tipiziran ne postavljam samo prema ženskim likovima, već i prema muškim, zato što nisu žene jedine kojima se pridaju osobine koje odražavaju ili podržavaju norme društva.

4.3.1. „Metastaze“

Najbolje je početi s najočitijim likom koji utjelovljuje sve osobine muškog agresora. Krpa je navijač Dinama, muževan muškarac kojemu je svakodnevnica kladenje na kladionici, utakmice, alkohol i ugnjetavanje supruge. On je lik u kojemu pronalazimo sve negativne osobine jednog ekstremnog prikaza patrijarhata. Ovdje patrijarhat obitelji nije nimalo skriven, nimalo latentan. Štoviše, njegove su osobine naglašene kako bi iznijele poantu, kako bi prikazale kakvih muškaraca ima u društvu. Njegov lik nije kompleksan, ne vidimo njegove misli niti su nam znani uzroci njegova ponašanja (osim možda rata kroz koji je prošao). Suprotno njegovom liku, tu je njegova supruga koja, kako smo već utvrdili, nema svoj vlastiti dio radnje, već je tu kao objekt ugnjetavanja. Ona također nije prikazana kao kompleksan lik, već plošna interpretacija zlostavljane žene koja nije sposobna pobjeći od svog muža i efikasno mu se suprotstaviti. Ovo nam može ukazivati na moć uvjeravanja koju ima društvo. Film nam može ukazati na to da, ukoliko si jedan tip ili drugi, sudbina jedne ili druge krajnosti je neizbježna. Također, iako je ovo tužna činjenica, mnogo obitelji doista se nalazi u ovakvom odnosu, koji u filmu nije iskritiziran izvana, od strane naratora, već se postavlja kao prikaz realnosti, a iz te situacije nije ponuđen nikakav izlaz.

Drugi par likova koje sam ranije analizirala su Kizo i njegova majka. On je također tipiziran kao alkoholičar bez posla koji i dalje živi s majkom, ali s nježnom stranom koju vidimo u njegovom odnosu s njom i u brizi za maćice koje svakodnevno posjećuje. Njegova je priča

već dublja i malo kompleksnija, iako i dalje ne dobivamo dublji uvid u uzroke njegova ponašanja. Njegova majka tipična je majka, žena koja ne teži nekom cilju, već je u svojoj svakodnevici Binga i kuhanja, te je također primjer reprezentacije 'tipa' koji možemo pronaći u društvu.

4.3.2. „Neka ostane među nama“

U ovom filmu središnji su likovi dva brata. Nikola je bogataš kojemu sve ide od ruke, što se tiče novca i žena. Ženskaroš je koji naizgled poštuje dvije žene na čije živote utječe, no zapravo se prema njima ponaša loše. Jedina kompleksnost koju kod njega možemo vidjeti je strah od raskida s njima, strah od gubljenja sigurnosti i sigurne svakodnevice, koju želi održati jer mu ide u korist. Njegova supruga Anamarija dolazi iz Dalmacije za koju se smatra da je više pod utjecajem zastarjelih sistema vjerovanja nego sjeverniji dio Hrvatske, te sukladno s tim ona čuva svoj brak i drži do svog muža. U trenutku kada se dvoumi hoće li ga ostaviti ili ne, ne spominje svoju unutarnju bol već su joj bitnije društvene norme među koje spada brak i nerođeno dijete. Latica, s druge strane, je ljubavnica sa strane s djetetom, pasivan lik koji čeka da joj se Nikola javi i koja svoju sreću dobiva u vremenu s njim. Emocije koje vidimo u njoj je tuga zbog njegovog ponašanja, ali dublja karakterizacija nije prisutna.

4.3.3. „Ti mene nosiš“

U ovom filmu emocionalna i mentalna razrada likova je prisutna. Dora je djevojčica koja beskrajno traži odobravanje svog oca i nije u dobrim odnosima s majkom. Razlog tome je očevo odsustvo i okrivljavanje majke za to. Stoga je njezino delikventno ponašanje objašnjeno dubljim kontekstom priče. Također, u njezinom liku možemo pronaći potrebu za ispunjavanjem društvenih normi, povezanih s idoliziranjem oca. Naime, ona navija za Dinamo, napamet uči intervju Zdravka Mamića, ima kratku kosu. Drugim riječima, možemo reći da se ponaša kao dječak. Ovo možemo objasniti rodnim ulogama koje nalažu da osoba koja je navijač i želi se svidjeti ocu, mora biti muško. Dora je lik koja u sebi nosi komplekse odsutnog oca i utjelovljuje zahtjeve društvenih normi. Njezina majka Lidija nesretna je žena koja ima posao i odgaja djecu, a njezina nesreća proizlazi, također iz Vedranovog odsustva koji ju je takoreći ostavio da se sama brine o obitelji, a sada se vratio i traži njezinu naklonost natrag. Rastrgana između dužnosti koje od nje traži normativ obitelji i svoje vlastite sreće, izražava frustracije kroz nervozne razgovore i nestrpljive dnevne zadaće majke.

Ives utjelovljuje snažnu djevojku koja zbog neprilika postaje frustrirana. U komunikaciji sa svima ona djeluje agresivno i neprijateljski raspoloženo, ali u odnosu s ocem vidljiva je nježnost i ljubav koju drugi ne mogu vidjeti jer joj način život ne dopušta da se i s kim zbliži. Kroz nju možemo vidjeti kako životne nedaće oblikuju ljudsko ponašanje.

Nataša je, uz Doru, najkompleksniji lik filma, kojemu je dato i najviše vremena. Njezine brige sežu od odnosa s ocem, odnosa s mužem, odnosa s ljudima na poslu te naposljetku, saznanja da boluje od raka. Njezino emocionalno i psihičko stanje prisutno je kroz cijeli dio filma koji je iz njezine perspektive, te je njezina priča ona 'životna' i kroz zadiranje gledatelja u njezine najintimnije dijelove života, ona je lik s kojim se publika može najdublje identificirati. Međutim, ovdje možemo pronaći pobijanje snažnog ženskog lika – Nataša je uspješna, pametna, sposobna šefica. No, ona nema sreće u životu. Bolesna je te ju muž vara, a kolege na poslu varanje njezinog muža predmet je izrugivanja. Uzevši to u obzir, snažna uspješna žena ipak ne može biti takva, nego joj se pridaju karakteristike koje ju omalovažavaju i razbijaju njezin uspjeh.

4.3.4. „Život je truba“

U ovom filmu, kompleksnost likova nije velika. Boris je 'običan' muškarac koji se oslanja na pomoć roditelja, uredio je stan kako bi se rekreativno bavio glazbom, poštuje i uvažava svoju suprugu, brata i roditelje. Njegovi roditelji tipičan su par s rodno podijeljenim ulogama karakterističnim za uvriježenu ideju obitelji, a njegov brat je kockar koji je izgubio veliku svotu novca, bez obrazloženja kako je zadobio tu ovisnost. Ovaj film ne sadrži dublje karakterizacije ijednog od likova.

4.3.5. Usporedba

U tri od četiri analizirana filma (dakle, izuzev „Ti mene nosiš“), likovi su plošni. Tipovi koji se nalaze u ova tri filma su majka kao brižna kućanica, starog kova staromodnih vrijednosti; otac kao nositelj vrijednosti koji je okosnica obitelji, agresor kao interpretacija 'muškarastog' muškarca te pasivna žena kao što je Latica (žena i majka), Anamarija (žena koja oprašta mužu varanje) te Krpina supruga koja je interpretacija zlostavljane žene.

Likovi koji su kompleksni se nalaze u filmu „Ti mene nosiš“ te je Dora prikaz problematičnog djeteta kojemu nedostaje figura oca i ujedno neizravno prikazuje zahtjeve društvenih normi; u Lidiji se sukobljavaju svakodnevne dužnosti s vlastitom srećom; Ivesino ponašanje

oblikovano je životnim nedaćama, a Natašino emocionalno i psihičko stanje koje je uvijek vidljivo, odraz je odnosa s ocem, mužem i bolešću.

4.4. Rasprava

Prikazanom analizom u navedenim kategorijama, pokušala sam odgovoriti na istraživačko pitanje je li patrijarhalna ideologija prisutna u hrvatskoj suvremenoj kinematografiji. Prema usporedbama filmova u svakoj pojedinačnoj kategoriji, došla sam do potvrdnog zaključka. Iako se ovdje radi o kvalitativnoj analizi i generalizacija nije moguća, prema analiziranim jedinicama moguće je izvesti datu tvrdnju.

Naime, po prvoj kategoriji zaključeno je da su većinom nositelji radnje bili muškarci, dok su ženske akcije bile posljedice muških akcija. Povezujući ovo saznanje s radom Mulvey (1997: 392), postoji određeno zadovoljstvo gledanja koje je povezano s aktivnom ulogom muškaraca i pasivnom ulogom žena, shvaćajući kako se u velikom broju slučajeva projicira muški pogled na svijet i odnose u društvu. Spomenuta 'muška perspektiva' samim time nam se čini prirodnija jer je češća te smo na nju više navikli. To rezultira time da ćemo lakše prihvatiti neku tvrdnju, neki sud ili stajalište ukoliko dolazi iz muškog viđenja svijeta.

Što se tiče rodni odnosa, možemo slobodno zaključiti kako su odnosi određeni ideologijom obitelji, koja je dio dominantne ideologije patrijarhata. U sva četiri analizirana filma, obitelj (i to nuklearna) sastavni je dio života svakog pojedinca, na način da je usko prisutna, ili da njezina odsutnost izaziva disfunkcionalnost osoba. U obitelji kakva nam je predstavljena, glava obitelji je otac te je on centralna figura oko koje se ona formira. Osim što je centralna figura, otac (ili muž) je taj koji ima svojevrstu moć te slobodno možemo primijeniti izraz patrijarhat na vladavinu oca, ili kako Bhasin (2006) opisuje, kao mušku dominaciju, a žene su podređene muškarcu.

Ovoj diferencijaciji ide na ruku činjenica da su likovi uglavnom prikazani plošno, tipizirano, čime se onemogućuje karakterna analiza likova te se koriste tipovi kako bi objasnili i opravdali njihove karakteristike te djelovanja sukladna njima. Kako objašnjava Fulton (2005), ovakav način reprezentiranja likova u kojem su „individue 'tipovi' više nego što su jedinstveni, njihovo ponašanje može biti objašnjeno u okvirima njihovog društvenog konteksta i pozicije“ (Fulton, 2005:110).

Stoga prema ovim kriterijima, odgovor na postavljeno istraživačko pitanje pokazuje se potvrdnim - patrijarhalna ideologija prisutna je u hrvatskoj suvremenoj kinematografiji.

5. Zaključak

Bez obzira na uloženi trud aktivista, u društvu je i dalje vidljiv sraz rodova, odnosno nerazmjerna žena na pozicijama moći u usporedbi s muškarcima. U javnom životu žene i dalje sputava 'stakleni strop' i 'ljepljivi pod'. Korijene ovoj diferencijaciji u javnom životu treba pratiti do privatnog života, do one osnove jedinice koju nazivamo nuklearnom obitelji, iz koje potječu percepcije koje uzrokuju neravnopravnost rodova. Počevši s najranijim odgojem i socijalizacijom, djeci se nameću uloge koje su ukamenjene u naše običaje otkako postoje zapisi, a do današnjeg dana one nisu u potpunosti slomljene. Radi se o dominantnoj ideologiji koja se konstantno mijenjala namećući norme relevantne za razdoblje u kojem je djelovala, međutim, ideologija koja se nikada nije do kraja promijenila te uvijek ide s dominantnom ruku po ruku je patrijarhalna ideologija. Ona je stvarnost, ona je set normi koja podrazumijeva mušku dominaciju, vladavinu oca te je čitavo zapadno društvo određeno unutar nje.

Medijski tekstovi stvoreni su unutar patrijarhalne ideologije, u najmanju ruku oni koji se nazivaju tekstovima realizma. Htjeli to ili ne, i stvaratelji medijskih tekstova socijalizirani su unutar dominantnog sistema te u skladu s njim kreiraju medijske tekstove (Lacey, 2005: 102). Imajući to na umu, shvaćamo da medijski tekstovi reproduciraju ideologiju unutar koje nastaju, a o čitatelju ovisi hoće li ju on prihvatiti ili ne, ovisno o njegovom prethodnom znanju i iskustvu. Vraćajući se na tekstove koji za sebe tvrde da su realistični, shvaćamo kako je upravo izlika realizma način da se ideologija infiltrira u našu svijest kao stvarnost te tako održava svoju moć.

Ovaj je rad imao namjeru barem do neke mjere 'razotkriti' medijske tekstove koji odražavaju patrijarhalnu ideologiju hrvatskog društva. Analizirala sam filmove u razdoblju od 2006. do 2016. godine te sam potvrdno odgovorila na postavljeno istraživačko pitanje. Patrijarhalna ideologija doista je prisutna u hrvatskoj suvremenoj kinematografiji te ju narativi ovih filmova ne samo sadrže, nego potencijalno i osnažuju.

Kao što sam istaknula ranije, ovi su filmovi odabrani zato što prikazuju svakodnevicu te se doimaju realistično, a dojam realizma čini da gledatelji lakše 'povjeruju' u ono što vide. Time se lakše identificiraju s viđenim i potencijalno poprime viđena stajališta, koja su stvorena uz pomoć narativnih elemenata koji produciraju namijenjena značenja. Budući da je u svim analiziranim filmovima dojam realizma pojačavao faktor 'nevidljive kamere' ili 'nevidljivog aparatusa', gledateljima ovih filmova pruža se narativ kao jednostavna reprezentacija realnog života, s kojom se vrlo lako možemo poistovjetiti i primiti poruke koje nastoji prenijeti.

Osim kriterija da prikazuju svakodnevicu i vremenskog razdoblja u kojem su nastali, drugih kriterija za odabir filmova nije bilo te mogu kazati da su odabrani nasumično, bez prethodnog znanja o njihovom sadržaju, redatelju i likovima.

Zanimljiva činjenica koju sam analizom saznala je da od četiri filma, tri su režirali muški redatelji te je samo „Ti mene nosiš“ režirala žena. Upravo je taj film onaj koji se najviše razlikuje od ostalih, a najbitnija razlika od svih su centralni likovi i nositelji radnje, koji su žene. Također je bitna razlika i da je ovaj film jedini koji ima kompleksno obrađene likove i dubinska opravdanja njihovih djelovanja, dok u ostala tri i muškarci i žene reprezentiraju samo određene tipove osobnosti. Ovo je činjenica koja mnogo govori o porukama koje ovi filmovi nastoje poslati. „Ti mene nosiš“ ukazuje kako ženski likovi prolaze kroz teške situacije kao individue, a posebice u odnosu s drugim akterima društva. Iako su i dalje određene muškarcima, žene u ovom filmu imaju karakter kojim pokazuju da su prisutni i aktivni sudionici privatnog i javnog života.

Također je bitno spomenuti kako dva filma novijeg datuma, a to su „Ti mene nosiš“ i „Život je truba“ iz 2015. godine manje odražavaju nejednake odnose moći između rodova te je faktor obitelji značajniji nego faktor muške dominacije nad ženama.

Naše je društvo još daleko od spoznavanja vlastite ideologije i zaokretanja u pravcu koje ga može izbaviti od nje. Konzumiranjem medijskih narativa poput ovih to se neće dogoditi, ali njihovo analiziranje već je korak bliže tome.

Literatura

Knjige

1. Adhikari, S. (2014) Media and Gender Stereotyping: The need for Media Literacy. *International Research Journal of Social Sciences*, 3(8): 43-49.
2. Bamberg, M. (2012) Narrative Analysis. U Cooper, H. *APA Handbook of Research Methods in Psychology: Vol. 2. Quantitative, Qualitative, Neuropsychological, and Biological*. Washington, D.C.: American Psychological Association.
3. Chan, K. (2014) *Girls and Media: Dreams and Realities*. Hong Kong: City University of Hong Kong Press
4. De Lauretis, T. (2011) Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. U *New German Critique*, 34(1): 154-175.
5. Dutt, R. (2014) *Behind the curtain: women's representations in contemporary Hollywood*. London: London School of Economics and Political Science.
6. Ebert, T. (1988) The Romance of Patriarchy: Ideology, Subjectivity, and Postmodern Feminist Cultural Theory. *Cultural Critique*, 10: 19-57.
7. Fabe, M. (2004) *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Techniqu*. Berkley: University of California Press.
8. Fulton, H. i sur. (2005) *Narrative And Media*, Cambridge: Cambridge University Press
9. Gauntlett, D. (2008) *Media, Gender and Identity: An introduction*. New York: Taylor & Francis e-Library.
10. Geraghty, C. (2005) Representation, reality and popular culture: semiotics and the construction of meaning. U: Curran, J. i Gurevitch, M. (ur.) *Mass Media and Society*, (str. 46-59). London: Hodder Arnold.
11. Gillespie, M., Toynebee J.(2006) *Analysing Media Texts*. Berkshire: Open University Press
12. Hyvarinen, M. (2008) Analyzing Narratives And Story-Telling. U Alasuutari, P. (ur.) *The Sage Handbook of Social Research Methods*. (str. 447–460. Thousand Oaks: SAGE Publications Ltd.
13. Igartua, J.J. (2010) Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. *Communications - the European Journal of Communication Research* 35 (4): 347-373.

14. Kinnebrock, S., Bilandzic H. (2006) *How to Make a Story Work: Introducing the Concept of Narrativity into Narrative Persuasion*. Dresden: International Communication Association Conference
15. Kraft, R. (1987) The influence of camera angle on comprehension and retention of pictorial events. U *Memory & Cognition* 15(4): 291-307.
16. Lacey, N. (1998) *Image And Representation*. New York: St. Martin's Press, Inc.
17. Mulvey, L. (1997) Vizuelno zadovoljstvo i narativni film. U *Ženske studije*, 8, 44-56.
18. Nielsen J. I. (2007) *Camera Movement in Narrative Cinema -Towards a Taxonomy of Functions*. Aarhus: University of Aarhus
19. Sultana, A. (2010), Patriarchy and Women's Subordination: A Theoretical Analysis. *The Arts Faculty Journal*, 4:1-18
20. Wood, J. (1994) *Gendered Media: The Influence of Media on Views of Gender*. U: *From Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*. Belmont: Wadsworth Publishing

Internetske stranice

1. [Europarl.europa.eu](http://www.europarl.europa.eu) (2017) Europski Parlament.
[http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2013/474442/IPOL-FEMM_ET\(2013\)474442_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2013/474442/IPOL-FEMM_ET(2013)474442_EN.pdf) (pristupljeno 30.8.2017)

Sažetak

Narativ je slijed događaja koji ima početak, vrhunac i kraj, a događaji unutar njega u uzročno-posljedičnoj su vezi. U ovom istraživanju, narativ od važnosti je onaj filmski. S obzirom da mogu adresirati veliku publiku, narativi mogu predstaviti sudove svojih stvaralaca te društva u kojem se oni nalaze. Stoga filmski medij ima veliku moć koja se može iskoristiti u svrhu odašiljanja određenog sistema vjerovanja. Sistem vjerovanja o kojem se govori je dominantna ideologija, u koju spada patrijarhat, ili 'vladavina oca'. Medijski tekstovi stvoreni su unutar patrijarhalne ideologije, u najmanju ruku oni koji se nazivaju tekstovima realizma. Htjeli to ili ne, i stvaratelji medijskih tekstova socijalizirani su unutar dominantnog sistema te u skladu s njim kreiraju medijske tekstove.

Osnovna je svrha ovog istraživanja prikazati na koji su način formirane narativne strukture hrvatskih filmova u razdoblju od 2006. do 2016. godine te dobiti odgovor na istraživačko pitanje „Odražava li i reproducira suvremena hrvatska kinematografija patrijarhalnu ideologiju?“ Znanstvena metoda primijenjena u radu je kvalitativna analiza narativa. Na temelju analize četiri filma („Metastaze“, „Neka ostane među nama“, „Ti mene nosiš“ i „Život je truba“) prema tri kategorije, odgovor na postavljeno istraživačko pitanje je potvrđan. Patrijarhalna ideologija doista je prisutna u hrvatskoj suvremenoj kinematografiji te ju narativi ovih filmova ne samo sadrže, nego potencijalno i osnažuju. Ovaj rad može doprinijeti boljem shvaćanju filmskih tekstova koji nas okružuju te pomoći prepoznati obrasce ponašanja koji su reprezentirani u njima, a odraz su ideologije.

Ključne riječi: narativ, film, kinematografija, ideologija, patrijarhat, analiza narativa, Hrvatska

Summary

Narrative is a course of events which together form a beginning, a climax and an end, and are in causal relationships. In this paper, film narrative is the one of importance. Considering that the narratives have the ability to address great audience, narratives can represent the ideas of their creators and the society they exist within. Therefore, film has a great power to despatch a certain set of beliefs. That kind of set of beliefs is called the dominant ideology, within which we can find patriarchy, or 'rule of the father'. Media texts, at least the ones that call themselves 'realistic' ones, are created in the frames of it. Purposely or not, the creators of media texts are socialised within the dominant system and they make the texts in accordance to it.

The main purpose of this research was to present the ways in which the narrative structures of Croatian films made from 2006 to 2016 are formed, and to determine whether the Croatian contemporary cinematography reflects and reproduces the patriarchy. The scientific method used is narrative analysis. On the basis of four analysed films („Metastases“, „Just Between Us“, „You Carry Me“ and „Life Is A Trumpet“), the answer was affirmative. Patriarchy really does exist in contemporary Croatian cinematography and its narratives not only contain it, but also reinforce it. This paper may contribute to a better understanding of film texts and help to recognise the patterns of behaviour which represent and reflect the ideology.

Keywords: narrative, film, cinematography, ideology, patriarchy, narrative analysis, Croatia