Гимназија ,,Бора Станковић“

Вожда Карађорђа 27, Ниш

Тема рада:

**Прикази рода у југословенском и постјугословенском ратном филму**

Ментор: Катарина Лазаревић Брдар

Ученик: Андрија Митровић IV6

Ниш 2023. година

**Садржај:**

1. Увод.............................................................................................................................3
2. Теоријски оквир..........................................................................................................4
   1. Друштвена условљеност филма..................................................................4
   2. Ратни филм.................................................................................................5
   3. Југословенски ратни филм.........................................................................6
   4. Постјугословенски ратни филм..................................................................7
   5. Род..............................................................................................................8
   6. Филмски приказ рода.................................................................................9
3. Методолошки приступ.............................................................................................10
   1. Анализа три југословенска филма..............................................................10
   2. Анализа три постјугословенска филма.......................................................12
4. Закључак....................................................................................................................14
5. Литература.................................................................................................................16
6. **УВОД**

Овај рад ће имати за циљ да сагледа како визуелне конструкције родних представа у једном друштву могу одражавати родну структуру тог друштва истовремено конституишући и репродукујући родне неједнакости. Кључно питање ће се односити на то какви су били прикази рода у сфери популарне културе, конкретно на филму,у продукцији ратних филмова најпре у социјалистичкој Југославији, а потом и на постјугословенском простору.

Током периода социјалистичке Југославије, упркос бројним ограничавајућим факторима, родна равноправност је била на релативно завидном нивоу, посебно ако се упореди са стањем пре успостављања социјалистичког поретка, али и са тадашњим околностима у другим земљама. Премда је комунистичка идеологија донела знатну еманципацију женама, у партизанској војсци постојао је несклад између онога како је било и онога како се приказивало да јесте. Немања Звијер наводи како је Барбара Н. Визингер истицала измишљање традиције (у хобсбаумовском смислу) у званичној комунистичкој интерпретацији женског учествовања у рату. Представа жене у филмованим офанзивама је у највећој мери била прилагођена „идеализованој слици партизанске болничарке", са елементима жене-ратнице (Звијер, 2011: 120). Као нека врста филмског обрасца наметнуло се истицање несебичности, храбрости и херојске смрти ових жена.

У случају постјугословенског простора, Стеф Јансен наводи да је након слома социјалистичког система, на таласу националистичких ратова, популарна култура славила мужевност и мушку снагу, а мушки узори још су више пропагирали мачизам него што је то већ био случај у Титово доба, у ком се јесте славио партизански отпор, али у ком је женама ипак било остављено бар мало места (Јансен, 2005: 35). Јансен тако наводи да као и у другим европским земљама у којима је раније владао социјализам, еманципација жена је и у постјугословенском контексту ометена верски утемељеним патријархалним дискурсом, уз инсистирање на повратку наводно традиционалним родним улогама, при чему су питања еманципације и права жена сматрани негативним остацима социјализма (Јансен, 2005: 32–33). Историчар Улф Брунбауер наводи да је погоршање положаја жена било повезано с притиском да се повуку из јавног живота, што је процес који је овај аутор назвао доместикација, и који је имао политичке, економске и културолошке последице (Брунбауер, 2000: 154). На плану културе доминирао је националистички дискурс који је жене видео у функцији биолошке и културне репродукције нације, а не као индивидуе са сопственим правима. Брунбауер истиче да су овакви ставови били посебно распрострањени у срединама обележеним ратним сукобима.

Имајући у виду да се жена у патријархалној перспективи види као „предмет задовољства или задовољења потреба човека, било сексуалних или у домаћинству“ (Радовић, 2009: 185), филмско конципирање рода би могло показивати у којој мери је жена подређена патријархалној визури у самом друштву. Разматрање филмских манифестација рода подразумевало би компаративну анализу начина на који су представљени женски и мушки ликови у југословенским и постјугословенским ратним филмовима, са посебним освртом на статус женских ликова у филмовима у односу на мушке.

1. **ТЕОРИЈСКИ ОКВИР**

**2.1. Друштвена условљеност филма**

Рићото Канудо препознао је филм као уметност у покрету, дао му је име “седма уметност”. Подједнако убедљиво, филм се може одредити и као средство масовних комуникација. Тома Ђорђевић указује да се филм може сагледати и на овај други начин, најпре због тога што се филм служи техничким средствима, баш као и штампа, радио и телевизија, као и зато што филм симболички саопштава идеје, сазнања, искуства, политичке и друштвене вредности и то масовној публици, огромном броју реципијената (Ђорђевић, 1979: 253). Средства масовних комуникација су омогућила доступност садржаја високе културе широким народним масама, а према многим теоријама су и носиоци стереотипизираних вредности и стварају преовлађујуће представе о друштву. Ова средства “ нуде обрасце понашања, уче о друштвеним улогама, обезбеђују вештачка искуства о недоживљеним ситуацијама и помажу масовној публици да се прилагоди очекивањима других ” (Мек Квејл, 1976: 24).

Раде Пантић истиче како је у периоду пре Другог светског рата, филм био категоризован као популарна, масовна култура и стога није сматран делом високе културе. Будући да не улази у домен ’културе’, филм у овом периоду нема институционализован статус уметности, већ се сматра ’лаком забавом’. Институционализација филма као уметности у Југославији десила се по доласку комуниста на власт у виду естетско-политичког концепта социјалистичког реализма (Пантић, 2016: 104).

Дакле, саздан од оригиналног филмског израза, филм је врста уметности и убраја се у високу културу. Као носилац испробаних и прихваћених норми, које привлаче масовну публику, он је производ масовне културе. Пошто симболички саопштава идеје, сазнања и вредности масовној публици преко техничких средстава филм је средство масовних комуникација.

Филмови углавном имају доста тога да кажу о друштву у коме су настали, па се могу третирати и као једна врста података. Исто тако, кроз филмове се преламају одређене друштвене тенденције, доминантне вредности, различити социјални дискурси, али и кључни идеолошки обрасци. Снажна жанровска обојеност и спектакуларност одређеног филма подједнако могу одвраћати пажњу како са озбиљних и стварних проблема у оквиру једног друштва тако и са потенцијалних идеолошких значења која садрже у себи (Звијер, 2018: 40). Међу бројним медијима забавног карактера, може се уочити да најизраженији „идеолошки потенцијал“ има филмски медиј, који је у себи интегрисао и забаву и уметност.

Стога се може рећи да филм „конструише и представља своју слику стварности путем кодова, конвенција, митова и идеологија сопствене културе као и путем специфичних означавалачких пракси самог медија“ (Турнер, 1999: 152). Филм, дакле, ствара своју представу стварности на коју могу утицати и одређени аспекти саме стварности у оквиру које филм настаје. Анализа механизама путем којих друштвена стварност може утицати на филмски медиј може послужити као средство да се разумеју и објасне одређени аспекти саме те стварности. Даглас Келнер тако користи филмове да осветли одређене историјске трендове, конфликте, могућности, кризе и анксиозности времена у ком су анализирани филмови настали, али исто тако користи историју и друштвену теорију да би анализирао саме филмове (Келнер, 2010: 17).

Може се разматрати утицај филма на друштво, али и утицај друштва на филм. С једне стране, филм обликује мишљења, укус, понашање и ставове публике и утиче на вредносне оријентације самог друштва. С друге стране, идеологија одређеног друштва и његове вредности транспонују се на филм.

**2.2. Ратни филм**

Ратни филм је филмски жанр који се бави ратом и фокусира се на ратне заробљенике, тајне операције, војну обуку и друге сродне теме. Приче могу бити измишљене, на основу историјских података или биографског типа. Екранизација неког рата у филмској форми са масовним сценама борби, специјалним ефектима и различитом ратном механизацијом врло често настаје у продукцији победничке стране, чиме се сам сукоб велича и негује у колективном сећању. Ратни филм предочава историјски ближе светове, конструисане око и кроз ратна збивања, као простор провере темељних идеолошких поставки неке земље или читаве цивилизације.

Друштвене околности (доминантна идеологија, економски и политички односи) могу имати веома велики утицај на конципирање слике рата у одређеном филму. Филмски приказ ратних догађаја може, у том смислу, непосредно зависити од друштвеног контекста, што значи да исти ратни догађај може бити различито интерпретиран у зависности од околности у којима је настала његова филмска интерпретација (Звијер, 2011, 24).

Разлог за то што су ратни филмови често друштвено више ангажовани него било која друга врста, могао би се евентуално потражити у интересу победника да осигура своје позиције, али и у самој природи рата који се у колективном сећању често доживљава и представља као прекретнички догађај снажног емоционалног набоја (Куљић, 2006: 300, 304).

Због свега тога рат може представљати врло инспиративну подлогу за различите видове уметничког изражавања, при чему је и филм једно од њих. Веродостојност приказа рата се постиже коришћењем специјалних ефеката, али и стварних предмета као филмских реквизита, као и учешћем великог броја статиста. На тај начин, технички аспекти филма конституишу визуелни код који слици рата даје илузију величине, а самим тим и важности. Спектакуларност приказивања рата у жанровској форми може у знатној мери прикрити идеолошка значења јер скреће пажњу гледаоца на форму, док је садржај, често суптилно прожет идеолошким „ткивом“, сасвим у другом плану (Звијер, 2011: 24). Због тога се ратни филм и намеће као погодан за дешифровање тенденција друштва и доминантних вредности, али и главних идеолошких оквира у сфери визуелних медија.

* 1. **Југословенски ратни филм**

У оквиру жанровске одреднице ратног филма могуће су и локалне верзије жанрова. За време постојања социјалистичке Југославије, домаћа верзија овог филмског жанра – партизански филм био је једна врста културолошког феномена. *Битка на Неретви* Вељка Булајића сматрала се прототипским делом „партизанског филма“ као засебног жанра, премда Шкрабало (1998: 163-4) истиче како је узор партизанског филма био филм *Живјеће овај народ* (1947) Николе Поповића. Продукција ових филмова у Југославији била је врло обимна и дуготрајна, јер су били произвођени од почетка до краја поменуте државе, са којом су на тај начин били нераскидиво повезани. Може се навести податак „да је више од једне трећине филмова из југословенске продукције било посвећено филмовима из НОБ-а” (Вучетић, 2012: 137). Ови филмови су снимани углавном у форми ратног спектакла и због симболичке важности догађаја које су екранизовали многи од њих су имали статус државних пројеката.

Спектакуларна слика рата у југословенским ратним филмовима директно произилази из важности тог сукоба за саму државу. Други светски рат, централни предмет филмских инсценација, био је прекретница за југословенске комунисте јер им је, између осталог, омогућио самостално конституисање државе према сопственим начелима и вишедеценијско одржавање на власти. То је био „средишњи утемељитељски мит на којем је изграђена нова послератна влада коју је предводио Тито” (Гоулдинг 2004: 12). У ову групу филмова убрајају се: *Козара* (1962), *Десант на Дрвар* (1963), *Битка на Неретви* (1969), *Сутјеска* (1973), *Ужичка република* (1974), *Пад Италије* (1981) и *Игмански марш* (1983).

* 1. **Постјугословенски ратни филм**

Након распада социјалистичке Југославије, на постјугословенском простору настављено је са продукцијом ратних филмова. Сам распад пратили су ратни сукоби, а филмска продукција није остала имуна на ратна дешавања. Осим појаве смањене продуктивности, и сам статус ратног филма на постјугословенском простору био је делом неодређен. Ратни филм 1990-тих поиман је и као нова врста и називан неоратним. Ова одредница би требало да упућује на то да су остварења на различит (или нови) начин преиспитивала ратне сукобе.

Термин постјугословенски, као атрибут простора који је заузимала социјалистичка Југославија, чини се знатно прикладнијим него термини као што су балкански, западнобалкански или пак постсоцијалистички, не само због мање оптерећености стереотипима, већ и зати што указује на фактичко стање после Југославије, где упркос томе што заједничка држава више не постоји, заједнички културни простор није у потпуности нестао. Антрополог Стеф Јансен указује на то да треба истаћи постојање можда хетерогеног, али свакако заједничког југословенског наслеђа (Јансен, 2005: 180).

Најизразитије карактеристике у случају постјугословенског простора биле су доминација националистичке идеологије, наглашено преиспитивање односа према социјалистичкој прошлости, као и релативно жестоки ратни сукоби међу појединим чланицама тада већ бивше југословенске федерације. Уобличавање колективног идентитета током рата почива на разлици од непријатеља, али и на сличностима у оквиру самог колектива. Идентитет колектива се може градити у односу према јавном непријатељу, али исто тако може почивати и на конструкцији фигура хероја и мученика (Куљић, 2014: 226). Оно што је заједничка карактеристика за све „постпартизанске” филмове јесте то да је код свих слика жртве искључиво усмерена на сопствени национални колектив. Идеолошки оквир филмске слике рата на постјугословенском простору чиниће, дакле, концепт непријатеља и са њим нераскидиво повезана слика сопственог колектива, као и фигуре хероја, односно мученика.

У ову групу филмова могли би се убројати: *Дезертер* (1992), *Вуковар, једна прича* (1994), *Подземље* (1995), *Лепа села лепо горе* (1996), *Вријеме за...* (1993), *Како је почео рат на мом отоку* (1996), *Богородица* (1999) и *Небо, сателити* (2000).

* 1. **Род**

Разлике између мушких и женских полних карактеристика су евидентне. Просечно гледано, мушкарци су крупнији од жена и могу да произведу јаче изливе мишићне енергије, док мушки хормони провоцирају агресивно понашање. Шира карлица код жена прилагођена рађању деце спречава жене да трче брзо као мушкарци. (Фридл, 1983: 38) Наведене телесне разлике најчешће истичу теоретичаркe у својим доказима да биологија одређује улоге по полу. Међутим, феминисткиње не интересује шта представљају разлике саме по себи, већ значења и вредновања тих разлика у различитим културама. Тим поводом Жарана Папић пише следеће: “Стварност полности јесте, заправо, стварност мњења о полности, јер иза мишљења о њој, нема ни те стварности. Стварност полности, полних односа и модела полне разлике је стога увек специфична конструкција стварности полности. ” (Папић, 1997: 13)

С тим у вези феминисткиње праве дистинкцију између термина пол и род. У литератури на енглеском језику “ пол ” представља биолошку чињеницу, док је “род” социо-културно-психолошка чињеница, односно, род је друштвено конструисана дефиниција мушкараца и жена. Процесом социјализације и идеолошким средствима врши се прелазак са биолошког пола на родни идентитет, тј. врши се друштвено обликовање биолошког пола. Симон Де Бовоар је истицала да улогу жене не ограничава природа, већ мноштво предрасуда и стереотипа чије су жене жртве. Она у свом делу “ Други пол ” пише: “ женом се не рађа, већ постаје. “ (Де Бовоар, 1982: 11) Следи да су друштвене улоге мушкараца и жена производ одређених друштвених сила којима су они потчињени.

Проблем родног одређивања зависи и од простора у коме се одвијају одређени друштвени процеси контролисања и дефинисања. Сам женски оргазам у доминантном културном дискурсу, уколико и постоји, постоји на маргинама, ипак у другој култури постоји као општеприхваћен, опипљив ентитет у оквиру родног идентитета и културног наслеђа. У том контексту, род је условљен конкретним етничким, расним и класним идентитетом. Тако је етничка разлика која се на постјугословенском простору базирала на религијском одређивању припадности перципирала тело жене у засебним верским интепретацијама, и даље кроз тумачење у ширем контексту историје институција у оквиру патријахалног дискурса. Феминисткиње се често служе теоријама психоанализе при тумачењу културолошког одржавања различитих категорија "мушкости" и "женскости"у оквиру специфичног историјског контекста.

* 1. **Филмски приказ рода**

Као што је истакнуто у претходним поглављима, значај средстава масовних комуникација, а посебно филма у процесу формирања модела понашања и усвајања социјалних норми је велики. Јак утицај визуелних средстава на процес социјализације Никола Рот објашњава телевизијском и филмском сликом која је много богатија детаљима, јаснија и конкретнија, а тиме лакша за подражавање од поука и упутства које пружају родитељи о томе како се треба понашати. Из Ротовог објашњења следи да сви агенси социјализације служе томе да људска јединка научи и усвоји друштвене улоге које ће јој омогућити да извршава задатке које друштво очекује од ње, укључујући и улоге рода. Гледање је од суштинског значаја у психоаналитичкој анализи стицања субјективности, јер по теорији психоанализе, управо се чулом вида препознају полне разлике код мушке или женске бебе. Филмска репрезентација рода се кроз историју филма трансформисала и прилагођавала друштвеним променама. Као огледало динамике реалности патријахална доминација пројектовала је позиционирање жене на платну као објекта. Сам почетак репродукције филмске траке био је уско везан са воајеристичко – порнографским садржајем продуцираним у хетеросексуалном оквиру, што се са развојем дугометражних играних филмова прилагодило у подређене репрезентације жена у наративној функцији. Даље експлоатисање слике жене на филму пратиле су одређене визуалне стилизације, симболичке репрезентације као и конструисање пожељних физичких особина и њихово даље пропагирање у друштву.

Аутори попут Џона Бергера сматрају да је уметност у великој мери уплетена у стварање и цементирање односа неједнакости у моћи између мушкарца и жене (Бергер, 1972: 47). Уметност не само да одражава, већ представља једну од области њиховог стварања. То је и разлог зашто је начин на који су традиционални обрасци "гледања" и "стања гледаности" повезани са родним идентитетом важан.

1. **МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТУП**

Предмет рада су прикази рода у ратним филмовима југословенског и постјугословенског простора. Циљ је разматрање начина на који филмске конструкције родних представа могу одражавати родну структуру друштва, истовремено формирајући и одржавајући родне неједнакости. Хипотеза је да југословенски ратни филм делимично руши традиционалне родне стереотипе, док су у оквирима постјугословенског филма заступљене традиционалне патријархалне улоге. Узорак чине филмови са ратном тематиком, од чега су три југословенска (*Битка на Неретви*, *Ужичка република* и *Сутјеска*), а три постјугословенска (*Лепа села лепо горе*, *Дезертер* и *Вуковар, једна прича*). У раду је коришћена техника анализе садржаја, а јединица анализе је женски лик, преко друштвеног положаја и улоге.

**3.1. Анализа три југословенска филма**

*Битка на Неретви*

*Битка на Неретви* је филм Вељка Булајића, из 1969. године. Заснован је на истинитим догађајима из Другог светског рата, стратешког плана удруженог напада сила Осовине на југословенске партизане 1943. Био је номинован за Оскара 1969. у категорији за најбољи страни филм, имао највећу гледаност у бившој СФРЈ са око 4,5 милиона гледалаца. Сматра се најскупљим филмом снимљеним у социјалистичкој Југославији. Главни део женске поставе у филму Битка на Неретви чине болничарка Нада (Милена Дравић), затим Даница (Силва Кошћина), која је негде између болничарке и ратнице, и једна диверзанткиња (Шпела Розин). У овом филму, жене нису сведене на ,, болничка помагала" нити на пасивне и случајне учеснике борбе. Нада је толико привржена болесницима да на крају и сама оболева од тифуса, док је Даница храбра партизанка која је по потреби и болничарка, а заједно са диверзанткињом женској страни у партизанима даје једну врло изражену акциону компоненту.

*Сутјеска*

*Сутјеска* је наредна филмована офанзива снимљена 1973. године, у режији Стипе Делића. Филм је снимљен поводом тридесетогодишњице битке на Сутјесци. Дилеме врховног команданта, херојске борбе у одбрани рањеника и потресне личне судбине главне су теме филма. Оличена у лику Вере (Милена Дравић) јавља се болничарка која је напредовала до статуса докторке (у Бици на Неретви доктор је мушкарац, док су жене искључиво болничко особље). Лик Вере такође садржи и врло снажне конотације мучеништва, јер поред њене бриге за рањенике она сама бива рањена и касније подвргнута ампутацији руке без анестезије. О лику болничарке који тумачи Неда Арнерић, се не може сазнати много. Осим њих две, треба споменути и лик жене у црном (Ирене Папас), која у пар сцена има врло песимистичке мисли и лоше слутње. Осим тога, овај лик репрезентује значајну фигуру мајке палог борца. Иако фигура мајке није била толико потенцирана у комунистичкој идеологији, јер је жена била пре свега другарица, мајка палог борца је, чини се, уживала посебан статус. Ово је проистицало из једноставне чињенице да је њено дете погинуло зарад остваривања тековина револуције, и самим тим је њена жртва неупоредива са било којом другом.

*Ужичка република*

*Ужичка република* је филм из 1974. године, који прати настанак и пад Ужичке републике и љубавну везу између шпанског добровољца Боре и учитељице Наде. Режисер филма је Живорад Жика Митровић. Главни женски лик је професорка историје Нада (Божидарка Фрајт), коју су због њених политичких ставова истерали из школе. За њу би се могло рећи да у потпуности оличава ставове о родној равноправности које је комунистичка идеологија званично пропагирала. Пар сцена снажно потврђује ову тврдњу, а једна од њих је већ на почетку филма, када она у разговору са партизанским комесаром говори како се жене, чуде да и "њих неко нешто пита". Још интензивније истицање једнакости може се видети у сцени у којој јој партизански командант изјављује своје симпатије и наклоност, а она му оштро одговара: „Командире, ја сам борац и очекујем од свих вас овде да ме тако гледате". На овај начин јасно је стављено до знања да су и жене равноправни борци, а сама изјава има и додатну тежину, јер је дошла од жене која је то изрекла готово ауторитативно. Поменути женски лик је такође био запажен и у сцени у којој држи говор другим женама о потреби борбе против окупатора и о правом лицу четника, након чега је ови нападају и убијају. Други битан женски лик у Ужичкој републици јесте сељанчица Јелена (Неда Арнерић), јер се у самом филму може врло јасно видети развој тог лика. Наиме, она у партизане ступа сасвим случајно, заједно са својим братом, и ту је приказана као неука и врло затворена сеоска девојка. Међутим, већ у следећој сцени у којој се она појављује сазнајемо да је у женском партизанском интернату и да учи за болничарку, а већ у наредној има изведбу на партизанској приредби. Свака следећа сцена са њом доноси напредак у изградњи њене филмске личности, при чему је посебно упечатљива сцена у којој она узима митраљез од рањеног партизана и отвара ватру на четнике, убијајући их са изузетном лакоћом. У последњој сцени у којој се појављује, она је потпуно самосвесна партизанка са пушком на рамену. На овај начин сасвим је јасно показана еволуција лика (од потпуно неуке сељанчице до просвећене партизанке и храбре ратнице), што даље може врло снажно сугерисати о емаципаторском карактеру револуције и целокупног партизанског покрета, а самим тим и комунистичке идеологије.

**3.2. Анализа три постјугословенска филма**

*Лепа села лепо горе*

*Лепа села лепо горе* је филм Срђана Драгојевића снимљен 1996. године. Радња филма је смештена на подручју које је захваћено ратом 1993. године у Босни и прати судбине седам ратних другова заробљених у клопци у Тунелу Мира. Милан и Халил, Србин и Бошњак су били најбољи пријатељи у бившој Југославији, од раног детињства до почетка рата у Босни. У ратној ситуацији свако од њих двојице приклања се својој (националној) страни у сукобу. У овом филму носилац радње је мушки лик, Милан, српски ратник. Бројчано су заступљенији мушки ликови у односу на женске. Док је женских свега четири, мушких ликова учесника радње укупно је десет. Осим америчке новинарке Лизе, која директно учествује у радњи филма, остали ликови егзистирају махом кроз сећање главног јунака (проститутка – тета Ђана, учитељица и Миланова мајка). Учитељица из Милановог сећања представљена је првенствено као објекат адолесцентских жудњи оба јунака (Милана и Халила), то јест, кроз родну улогу. У ратној ситуацији она постаје жртва ратног насиља – муслимански војници је силују, а српски војници убијају. Сурова смрт учитељице може се посматрати кроз теорију Лоре Малви о кажњавању жене која је прекорачила патријархалне норме понашања. Наиме, у секвенцама из Милановог сећања акценат је стављен на друштвено недозвољено понашање младе учитељице – на њену аферу са ожењеним човеком, Назимом. Невена Даковић бавећи се женским ликовима у филму *Лепа села лепо горе*, такође, се позива на исту ауторку: “Убиство обешчашћене и измучене учитељице, заједничког места адолесцентских жудњи, сурово је “уравнотежено“ призорима “греха“ руралног секса и афере у прошлости.“ (Даковић, 98: 220). Проститутка – тета Ђана треба да ослободи дечаке пубертетског сексуалног притиска и помогне им да доживе прва сексуална искуства. Миланова мајка је једини тип жене у овом филму који заслужује љубав и поштовање мушкарца. Она је по занимању домаћица, а у ратној ситуацији постаје жртва ратног насиља. Лиза је једини женски лик са професијом – она је новинарка. Ипак, готово од самог почетка, мушки ликови ће је доживљавати као објекат, уз присуство подсмешљивих коментара који се односе на њен изглед. Лиза је и једини женски лик који не носи традиционалну женску одећу. Учитељица из сећања се традиционално одева, међутим, њена гардероба припија се уз тело и истиче њен стас. Миланова мајка је одевена као старица у одећу тамне боје, док је проститутка, одевена упадљиво и провокативно.

*Дезертер*

*Дезертер* је филм Живојина Павловића из 1992. године. Филм представља причу о љубавном троуглу, страхотама ратних разарања, љубави и мржњи, части и подлаштву, верности. Мада се на почетку филма, приказују оружани сукоби у Вуковару, у даљем току приче, рат је само позадина, док је радња смештена у Београд у зиму 1991. године. Овај филм прати неколико дана у животу главних јунака (Алекса и Павле), који ће се поново срести девет година након Алексине афере са Надеждом, која је била Павлова супруга. У овом филму носилац радње је мушки лик. То је Алекса Вељачић, мајор ЈНА. Остали ликови учесници радње су Павле Трусић (капетан ЈНА), Надежда, Смиљка, Марина, Алексина мајка, девојчица Лила. Иако су женски ликови заступљенији у односу на мушке, ови први су споредни и ретко се појављују. Професионална улога Надежде Трусић остаје непозната. Она је у филму присутна као супруга Павла Трусића, Алексина љубавница, помиње се да је била љубавница капетана Балугџића, дакле искључиво кроз родне улоге. Алексина мајка је пензионерка. Њен лик у филму функционише кроз родну улогу мајке. Смиљка ради као васпитачица у прихватилишту за децу избеглице. Ради се о послу за који је уобичајено да се перципира као женски и представља продужетак традиционалне улоге у породици. Марина ради као продавачица – нелегално на улици продаје стаклене чаше које сама украшава цветним дезенима. Ипак, она је у функцији своје родне улоге “смерне девојке“. Дакле, прељубница, мајка и “смерне жене“ (васпитачица и продавачица) су женски ликови у овом филму. Сви женски ликови (осим Надежде) у филму су одевени тако да им се осим лица готово ниједан део тела не види. Овакав начин одевања углавном има за циљ да истакне пристојност и смерност. С друге стране, проститутке које су присутне у позадини филма носе провокативнију одећу. Оне својим спољашњим изгледом и одећом треба да буду препознате као проститутке. Дакле, и одећа сведочи о поштовању патријархалних стереотипа при конструкцији женских ликова. Традиционална женска неупадљива одећа припада “добрим женама“, док је модерна и провокативна гардероба која истиче стас жене намењена проституткама.

*Вуковар, једна прича*

*Вуковар, једна прича* је филм из 1994. године који је режирао Боро Драшковић. Радња овог филма смештена је у пролеће/лето 1991. године у Вуковару и прати утицај ратних дешавања на живот људи. У центру пажње је љубавна прича између Хрватице и Србина. Млади пар (Ана и Тома) се венчава и усељује у нову кућу. Убрзо, Тома одлази у војску. У међувремену, почиње грађански рат у ком се Тома бори на страни ЈНА. Ноћна застрашивања и међунационална нетрпељивост, обележавају атмосферу у Вуковару, па ће Томини родитељи пребећи у Србију. Ана остаје да чува кућу, али се због учесталих ноћних напада враћа родитељској кући. Главни лик у овом филму је женски лик – Ана. Иако у масовним сценама доминирају мушки ликови, ипак је акценат стављен на причу о жени. У односу на своје родне улоге Ана у филму функционише, првенствено као супруга, а затим и као кћи. Њена професионална улога остаје непозната, мада је очигледно да је била запослена. Анином лику је додељено да буде носилац неприхватања националне различитости. Лик Ратке функционише на сличан начин као и лик Ане. Првенствено, она је мајка и супруга, а затим она је жртва силовања. Њена професија, такође, остаје непозната. У ратним околностима лик Вилме гине у току бомбардовања, а Вера оставља кућу и одлази са супругом у избеглиштво. Посматране у оквиру родних улога обе су мајке и супруге. Сви женски ликови у овом филму функционишу кроз традиционалне родне улоге, односно, кроз стереотипне улоге жена у ратној ситуацији.

1. **ЗАКЉУЧАК:**

Имајући у виду чињеницу да су југословенска и постјугословенска остварења делови једне филмске целине, рад је био фокусиран на сагледавање њихових сличности и разлика. На примеру ратног филма доста јасно се може видети утицај друштвеног контекста на филмски медиј. Кроз анализу филмова желело се показати како је промењени друштвени контекст могао утицати и на промену филмских представа, конкретно, представа рода које могу одражавати својства друштвене струкутре, при чему не само да рефлектују разлике међу половима, већ их и конституишу, и то управо кроз способност јединки да усвоје приказе маскулинитета и феминитета.

У анализираним филмовима из социјалистичке Југославије, можемо уочити фаворизовање слике храбре жене хероја, другарице, боркиње која би у комунистичкој иконографији доприносила социјалистичком егалитаризму и помацима у елиминисању дискриминације и неједнаког правног положаја жене и мушкарца. У анализираним постјугословенским филмовима, показали су се релативно снажни патријархални обрасци који су се огледали у секундарном значају женских ликова, специфичном коришћењу невербалних средстава карактерног приказа, као и у њиховом најчешће подређеном положају у односу на мушке ликове у самој фабули. Филмске представе су биле компатибилне са раширеношћу патријархализма на самом постјугословенском простору и уклапале су се уз поменути националистички дискурс који је жене видео у функцији биолошке и културне репродукције нације, о чему је писао Улф Брунбауер. Жене су у овим филмовима присутне, искључиво, кроз своје родне улоге, а и када имају професију (васпитачица Смиљка у *Дезертеру*), она представља продужетак традиционалне породичне улоге. У филмовима оба периода, а израженије и директније у постјугословенским остварењима, прикази и преовладавање мушких ликова, указују на величање мушкости, мушке снаге. На основу свега изнетог, можемо констатовати да је у обрађеним постјугословенским филмовима присутна већа стереотипизација женских ликова. Ипак, и у југословенским филмовима уочљива је тенденција да се у слици филмске партизанке посебно истакну елементи фигуре болничарке, слично везивању женских ликова постјугословенских филмова за традиционалне породичне улоге и карактеристике. Ова спона између обрађиваних филмова из различитих периода, може нас вратити на простор на ком су филмови из обе групе стварани, јер је та спона у знатној мери последица патријархата балканског поднебља, коме се делом ни југословенски комунисти и поред еманципаторских елемената идеологије, нису одупрели. Тако се може претпоставити да ако су у једном друштву патријархализам и родне неравноправности распрострањене, велика је вероватноћа да ће се то одразити и на саму популарну културу, кроз њихову репродукцију и истовремено одржавање, док се повољне или неповољне промене у приказима могу јавити услед историјских околности и заступљених идеологија, друштвених струја и вредности. Истраживање које је овим радом спроведено потврдило је да се слика рода на филму са ратном тематиком поклапа са доминантним схватањем родних улога у друштву.

1. **ЛИТЕРАТУРА:**

• Brunnbauer, U. (2000), *From equality without democracy to democracy without equality? Women and transition in southeast Europe*, South-East Europe Review, 151–168.

• Berger, J. (1972), *Ways of seeing*, Penguin Modern Classics

• Canudo, R. (1911), *Manifesto of the Seven Arts*, Salisbury University

• Де Бовоар, С. (1982), *Други пол I, Чињенице и митови*, БИГЗ, Београд.

• Де Бовоар, С. (1982), *Други пол II, Животно искуство*, БИГЗ, Београд.

• Даковић, Н. (1998), *Лепа села лепо горе: Сукобљени идентитети*, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности 2*, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд.

• Ђурић, Д. (1997), *Род и приказивање*, у: *Женске студије бр.7*, Центар за женске студије, Београд.

• Ђорђевић, Т. (1979), *Теорија Информација. Теорија масовних комуникација*, Партизанска књига – Љубљана, ООУР Публицистичка делатност – Београд, ( за издавача Михаило Ђеловић ), Београд.

• Friedl, E. (1975), *Women and Men: An Anthropologist's View*, Holt, Rinehart & Winston, New York.

• Гилић, Н. (2013), *Филмске врсте и родови*, АГМ, Загреб.

• Гарб, Т. (1997), *Род и представа*, у: *Женске студије* бр.7, Центар за женске студије, Београд.

• Гоулдинг, Д. (2004), *Југославенско филмско искуство* 1945 – 2001: ослобођени филм. Загреб: В. Б. З.

• Гоулдинг, Д. (1999), *Распад Југославије: Кинематографски одрази*, Хрватски филмски љетопис, (19–20): 189–208.

• Хобсбом, Е. (2002), Увод: *Како се традиције измишљају*, у: *Е. Хобсбом и Т. Рејнџер (ур.),* *Измишљање традиције*, Београд: XX век, стр. 5–25.

• Јансен, С. (2005), *Антинационализам*, Београд: XX век.

• Куљић, Т. (2011), *Сећање на титоизам*, Београд: Чигоја штампа.

• Куљић, Т. (2006), *Култура сећања*, Београд: Чигоја штампа.

• Kellner, D. (2010), *Cinema Wars*, Oxford: Wiley-Blackwell.

• Келнер, Д. (2004), *Медијска култура*, Београд: Kлио

• Mulvey, L. (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen.

• Мек Квејл, Д. (1976), *Увод у социологију масовних комуникација*, Глас, Београд.

• Папић, Ж. (1997), *Полност и култура*, Бибилиотека XX век.

• Пантић, Р. (2016), *Елитно и популарно у југословенској филмској култури 1945-1965.*, Факултет за медије и комуникације.

• Радовић, М. (2009), *Cinematic Representations of Nationalist-Religious Ideology in Serbian Films during the 1990s*, The University of Edinburgh.

• Рот, Н. (1994), *Основи социјалне психологије, Социјализација*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

• Шкрабало, И. (1998), *101 година филма у Хрватској 1896–1997*, Загреб: Накладни завод Глобус.

• Turner, G. (1999), *Film as social practice*, London: Routledge.

• Вучетић, Р. (2012), *Кока-кола социјализам*, Београд: Службени гласник.

• Вирилио, П. (2003), *Рат и филм*, Београд: Институт за филм

• Звијер, Н. (2018), *Филмске представе постјугословенског простора*, Београд: Филозофски факултет.

• Звијер, Н. (2017), *Партизански версус ’постпартизански’ филм*, Београд: Филозофски факултет.

• Звијер, Н. (2010), *Класни и родни обрасци у југословенским ратним спектаклима*, Београд: Филозофски факултет.

• Звијер, Н. (2011), *Идеологија филмске слике*, Београд: Филозофски факултет.