

Žena iza kamere, žena u kadru

Rodna reprezentacija u suvremenoj hrvatskoj kinematografiji

Irena Sever Globan*

irena.sever@unicath.hr

<https://orcid.org/0000-0001-6214-9124>

Magdalena Magdić**

magdalena.magdic12@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-8055-1016>

<https://doi.org/10.31192/np.23.3.5>

UDK: 791-055.2(497.5)

791.233-055.2

Pregledni članak / Review

Primljeno: 2. svibnja 2025.

Prihvaćeno: 22. srpnja 2025.

Rad analizira reprezentaciju ženskih likova u suvremenoj hrvatskoj kinematografiji, s fokusom na filmove koje su režirale žene u razdoblju od 1991. do 2023. godine. Polazeći od uvida feminističke filmske teorije i recentnih istraživanja o rodnoj reprezentaciji, provedena je kvalitativna i kvantitativna analiza 23 igrana filma hrvatskih redateljica. Istraživanje obuhvaća prikaz rodnih uloga, profesionalne i emocionalne autonomije ženskih likova, njihova odnosa prema patrijarhalnim strukturama, učestalost stereotipnih obrazaca te rezultate Bechdel testa. Rezultati pokazuju da su žene u filmovima sve češće prikazane kao kompleksne i aktivne protagonistkinje, oslobođene tradicionalnih uloga supruge i majke. Međutim, još su uvijek prisutni obrasci rodne stereotipizacije, osobito u prikazu zanimanja, emocionalnog izražavanja i izostanku žena starije životne dobi. Iako rijetki, primjeri izravnog otpora patrijarhatu i prikazi ženskih savezništava otvaraju prostor za daljnju dekonstrukciju dominantnih narativa. Filmovi redateljica značajno doprinose razvoju rodno osviještene filmske kulture i upućuju na potrebu za sustavnijom institucionalnom podrškom ženama u filmskoj industriji. Kroz vlastite autorske poetike, hrvatske redateljice ne samo da oblikuju nove narativne strategije, već i redefiniraju žensku prisutnost u domaćoj kinematografiji.

Ključne riječi: feministička filmska teorija, rodna reprezentacija, hrvatski film, redateljice, ženski likovi.

* Izv. prof. dr. sc. Irena Sever Globan, Hrvatsko katoličko sveučilište, Sveučilišni odjel za komunikologiju, Ilica 244, HR-10000 Zagreb.

**Magdalena Magdić, mag. comm., Religijski program Hrvatskog radija HRT, Prisavlje 3, HR-10000 Zagreb.

Uvod

Posljednjih pedesetak godina film je postao ključna kulturna arena za rasprave o identitetu, reprezentaciji i društvenim vrijednostima.¹ Reprezentacija ženskih likova na filmu u teoriji se često promatra iz dvaju komplementarnih, ali različitih pristupa. S jedne strane, brojni autori upozoravaju na mogućnost da filmski prikazi imaju normativni učinak – da mogu učvrstiti postojeće društvene obrasce ili ih destabilizirati, čime sudjeluju u procesima oblikovanja rodni identiteta i društvenih očekivanja.² S druge strane, u tradiciji vizualnih studija i ikonološkog čitanja slike, autori poput Erwina Panofskog sugeriraju da su vizualni prikazi ponajprije kulturalni simptomi – odrazi društvenih uvjeta i vrijednosti neke epohe bez nužnog pretpostavljanja izravnog društvenog učinka.³ U tom smislu, filmski prikazi žena promatraju se kao simptomi specifičnog povijesnog trenutka koji mogu pomoći u razumijevanju položaja žena u stanovitom kontekstu, dok se filmovi analiziraju kao kompleksni tekstovi u kojima se isprepliću dominantne ideologije, estetski izbori i autorski glasovi. U ovom radu polazi se od obje navedene pretpostavke: da su filmovi i filmske rodne reprezentacije odraz društveno-kulturne zbilje, ali i da je oblikuju.

Feministička filmska teorija, koja se počinje razvijati 60-ih godina 20. stoljeća u okviru drugog vala feminizma, usmjerena je na kritiku filmske industrije kao prostora održavanja patrijarhalnih normi i stereotipnih rodni uloga. Filmski sadržaji često su reproducirali stereotipe i marginalizirali žene – kako u narativima, tako i u procesu produkcije.⁴ Filmskom industrijom, kao i ostalim umjetničkim disciplinama, dugo je dominirala muška perspektiva, dok su žene bile prisutne uglavnom u manje prestižnim ili tehničkim ulogama. Sustavne institucionalne barijere često su onemogućavale njihovu afirmaciju kao redateljica, scenaristica ili autorica autentičnih narativa. U poznatom eseju *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), Linda Nochlin ne dovodi u pitanje ženski talent, već ukazuje na strukturne prepreke koje su ženama ograničavale pristup obrazovanju, profesionalnom razvoju i vidljivosti u umjetničkom kanonu. U tom smislu povijest umjetnosti nije neutralna – njen kanon oblikovan

¹ Usp. Saša VOJKOVIĆ, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl. Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2008, 93.

² Usp. Zvezdan PENEZIĆ, Marijana ŠUNJIĆ, *Mediji, ženska rodna uloga i rodni stereotipi, Kultura komuniciranja*, 2 (2013) 77-78; Lisbet VAN ZOONEN, *Feminist Media Studies*, London, Sage, 2000.

³ Usp. Erwin PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955.

⁴ Usp. Laura MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, 16 (1975) 6-18; Mary Ann DOANE, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987; Teresa DE LAURETIS, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987; Tania MODLESKI, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York, Routledge, 1988; bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.

je prema patrijarhalnim kriterijima, pa Nochlin poziva na temeljitu reviziju povijesti umjetnosti i kritički pogled na žensku marginalizaciju.⁵ Slična pitanja možemo postaviti i u kontekstu filma: Koliko su žene imale priliku oblikovati filmski jezik? Koliko su ženski likovi rezultat muške vizije i kulturalnih kodova?

Pitanje reprezentacije u feminističkoj filmskoj teoriji daleko nadilazi puku vidljivost žena na ekranu. Claire Johnston već je početkom 70-ih godina prošlog stoljeća ukazala na potrebu demistifikacije načina prezentacije žena u klasičnom narativnom filmu. U tekstu *Women's Cinema as Counter-Cinema* zagovara razvoj feminističkog filmskog jezika koji neće tek replicirati dominantne forme, nego će im se aktivno suprotstaviti. Prema Johnston, ženski film treba djelovati kao ideološka intervencija – raskrinkavati patrijarhalne mitove i oblikovati alternativne narativne strukture koje otvaraju prostor za žensku subjektivnost i kritičku distancu.⁶ Teresa de Lauretis dodatno je razvila tu misao ističući da feministička analiza mora obuhvatiti reprezentaciju žene, ženske perspektive u reprezentaciji, ali i način na koji žene same sudjeluju u konstrukciji vlastite subjektivnosti kroz diskurse i kulturalne prakse – i to sve u kontekstu često kontradiktornih i povijesno promjenjivih pozicija.⁷ Ova diferencijacija omogućuje dublje razumijevanje složenosti prikaza žena u filmu – ne kao puke slike, već kao proizvodnje značenja unutar specifičnih kulturalnih i rodnihi kodova.

Feministički otklon od jedinstvenog ženskog pogleda dodatno razvijaju autorice poput Trinh T. Minh-ha i bell hooks. Minh-ha upozorava da narativ ne smije ponavljati strukture dominacije koje pokušava kritizirati, već mora stvoriti prostor za drugačiju poetiku, višeglasje i fragmentaciju linearnosti.⁸ bell hooks pak uvodi pojam *oppositional gaze* – pogled otpora – kojim žene, osobito one druge rase i klase, aktivno destabiliziraju dominaciju bijelog muškog pogleda.⁹

Takvi pristupi podsjećaju nas da pitanje reprezentacije ne možemo svesti na broj žena u kadru, njihovu profesiju ili ulogu, već ga moramo sagledati kao pitanje jezika, strukture i pozicije moći. U tom je smislu prikaz žena u filmu kulturalni simptom, ali i ideološki konstrukcijski mehanizam.

U hrvatskom filmu žene su dugo bile nevidljive, kako u ulozi redateljica tako i u filmskoj reprezentaciji, no posljednje desetljeće donosi pomake. Ovaj rad je stoga usmjeren na analizu reprezentacije ženskih likova u suvremenoj hrvat-

⁵ Usp. Linda NOCHLIN, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, *ARTnews*, 69 (1971) 22-39.

⁶ Usp. Claire JOHNSTON, *Women's Cinema as Counter-Cinema*, u: Sue THORNHAM (ur.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York, New York University Press, 1999, 24-31.

⁷ Usp. Teresa de LAURETIS, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 9.

⁸ Usp. Trinh T. MINH-HA, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 94-97.

⁹ bell hooks, *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, u: bell hooks (ur.), *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, 121-123.

skoj kinematografiji, s naglaskom na filmove koje su režirale žene u razdoblju od 1991. do 2023. godine. Istraživanje polazi od pretpostavke da žene iza kamere značajno utječu na način prikazivanja žena u kadru – ne samo kroz tematski izbor, već i kroz narativne i vizualne strategije koje odstupaju od patrijarhalnih obrazaca.¹⁰

Cilj istraživanja je ispitati koliko filmovi hrvatskih redateljica prikazuju ženske likove kao kompleksne, aktivne i autonomne subjekte, oslobođene stereotipnih uloga i dominacije muškog pogleda. U tom kontekstu postavljaju se sljedeća istraživačka pitanja:

- (1) Jesu li ženski likovi u filmovima redateljica nositeljice radnje?
- (2) Jesu li prikazane na rodno nestereotipan način?
- (3) Pokazuju li profesionalnu i emocionalnu autonomiju?
- (4) Jesu li lišene funkcije objekta muškog pogleda?
- (5) Tematiziraju li filmovi relevantna društvena pitanja iz ženske perspektive?

U skladu s tim, formulirane su sljedeće hipoteze:

H1: U filmovima koje su režirale hrvatske redateljice, nositelji radnje u većini su filmova ženski likovi.

H2: Hrvatske redateljice prikazuju ženske likove na rodno nestereotipan način.

H3: Muški likovi ne spašavaju ženske likove.

H4: Ženski likovi nisu primarno predmet muškog pogleda (*male gaze*).

H5: Filmovi tematiziraju društveno relevantna pitanja iz ženske perspektive.

Tko ili što je žena s filmskog platna i iza njega u 21. stoljeću?

Analiza prikaza žena u medijima, osobito na filmu, razvijala se paralelno s razvojem feminističke teorije druge polovice 20. stoljeća. Istraživanja rodne reprezentacije intenziviraju se krajem 60-ih i početkom 70-ih u sklopu drugog vala feminizma, kada se mediji počinju promatrati kao ključni alati u oblikovanju, ali i učvršćivanju društvenih normi. U fokusu su žene i njihova prisutnost (ili odsutnost) u reklamama, časopisima, književnosti i, osobito, na filmu – mediju koji istodobno informira, obrazuje i zabavlja, ali i reflektira duboko ukorijenjene kulturne vrijednosti. Sedamdesetih godina feminističke teoretičarke

¹⁰ Rezultati istraživanja djelomično su preuzeti iz diplomskog rada Magdalene Magdić pod naslovom *Prikaz ženskih likova u igranim dugometražnim filmovima hrvatskih redateljica od 1991. do 2022.* Rad je izrađen pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Irene Sever Globan, te je obranjen 17. rujna 2024. na Hrvatskom katoličkom sveučilištu, <https://zir.nsk.hr/islandora/object/unicath%3A1221>.

postavljaju temeljno pitanje: Kako je moguće da žene čine polovicu svjetske populacije, a na filmskom platnu su i dalje u velikoj manjini, nerijetko pasivne, stereotipizirane i bez vlastita glasa? Znak »žena« u filmu bi tako imao ideološku funkciju – on ne prikazuje stvarnu ženu, nego njezino značenje unutar patrijarhalnog sustava vrijednosti.¹¹

Ključno teorijsko uporište u analizi ženske reprezentacije donosi Laura Mulvey u eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Oslanjajući se na psihoanalitičke teorije Freuda i Lacana, ona definira koncept muškog pogleda (*male gaze*), prema kojem je žena u klasičnom holivudskom filmu objekt vizualnog užitka – pasivna, lijepa, egzibicionistički izložena, stvorena za muško oko kamere i gledatelja. Muški lik je aktivan nositelj radnje, a ženski lik postoji da bi bio gledan, poželjen, kontroliran. Time je užitak podijeljen na aktivno/muško i pasivno/žensko, a što ženu automatski stavlja u podređen položaj. Ženski subjekt je stoga dvostruko isključen: nije ni narator ni djelatan akter, već vizualni objekt i narativni poticaj muškog protagonista.¹² Vojković sugerira da Mulvey kroz svoj esej zapravo iskazuje zabrinutost za ženske gledateljice koje bi se mogle poistovjetiti s pasivnim ženskim objektima iz filma ili osloniti na filmski dominantnu mušku perspektivu koja bi ih vodila samootuđenju.¹³

Filmska teoretičarka Mary Ann Doane analizirala je prikaze ženskosti u filmu kroz tijelo i psihi, zaključujući da su žene u klasičnom filmu često bile portretirane kao emocionalno nestabilne i neurotične. Bolest i ženu veže ista društvena stigma – obje predstavljaju nešto potisnuto i neželjeno.¹⁴ Kaja Silverman pak ističe da su ženski glasovi prisutni u filmu tek kroz plač, vrisak ili uzdah – dakle kroz izraze nemoći, a ne značenja. Upravo zato feminističke teoretičarke zagovaraju stvaranje tzv. ženske kinematografije – filmova koje režiraju žene, za žensku publiku, a koji prikazuju žene kao kompleksne društvene subjekte.¹⁵

Na tragu Mulveyine feminističke filmske teorije, Smelik analizira neke suvremene holivudske uspješnice sa ženskim protagonisticama te zaključuje da u 90-ima 20. stoljeća nastaju neke pozitivne promjene u rodnim prikazima na filmu u smislu da radnju filma više ne gledamo očima muškog protagonista. Razlog tomu bila bi sve zahtjevnija i osvještenija ženska publika koja na filmskom platnu traži svoje uzore u likovima dominantnih žena koje prkose rodnom ulogama i stereotipima. Međutim, autorica isto tako primjećuje da ono što je ostalo rodno stereotipizirano jest da su žene i dalje prikazane kao mlade, lijepe

¹¹ Usp. Vojković, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl...*, 93.

¹² Usp. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema...*, 11-13.

¹³ Usp. Vojković, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl...*

¹⁴ Usp. Doane, *The Desire to Desire...*, 38.

¹⁵ Usp. Shohini CHAUDHURI, *Feminists Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, London, Routledge, 2006, 68-71.

i seksualno privlačne.¹⁶ Uz to, veoma su često definirane u odnosu na supruga, oca, sina, šefa ili nekog drugog muškarca, pasivne, neodlučne, submisivne, ovisne i naglašeno erotizirane.¹⁷

Istraživanje Centra za studij žena na televiziji i filmu iz 2024. godine (*It's a Man's [Celluloid] World*) pokazuje da su žene i dalje manjina u glavnim filmskim ulogama. Od 100 najgledanijih filmova u Sjevernoj Americi, 42 % imalo je žensku protagonistkinju. Čak 72 % filmova ima više muških negoli ženskih likova, dok 21 % filmova ima više ženskih likova, a 7 % filmova ima jednak broj ženskih i muških likova. U 2024. godini zadržali su se najprisutniji rodni stereotipi poput onoga da su ženski likovi bili mlađi od svojih muških pandana (žene su najčešće bile prikazivane u svojim tridesetima, a muškarci u četrdesetima, dok likova koji su imali više od 60 godina bilo je dvostruko više muškaraca negoli žena), te im je bio naglašen bračni status. Pokazala se i veća vjerojatnost da će muški likovi imati prepoznatljivo zanimanje i biti prikazani na poslu negoli ženski. No, filmovi koje su režirale žene i/ili pisale scenaristkinje značajno češće uključuju ženske protagoniste – čak 81 % u usporedbi s 33 % u filmovima muških autora.¹⁸ Jedan od razloga neravnopravnog prikaza žena i muškaraca u filmu očito je dakle i taj što većina aktera u filmskoj industriji čine muškarci koji veoma vjerojatno ženske priče i ženska iskustva drže manje zanimljivima za filmsku priču.

Priče u kojima žene djeluju samostalno, u mreži međusobne podrške i bez uloge »muškog spasitelja«, još uvijek su rijetkost. Zato feministička filmska teorija ne traži samo ravnopravnu prisutnost žena, već i transformaciju samog filmskog jezika – od strukture naracije do vizualnih i auditivnih kodova. Tek takva promjena može rezultirati filmskim reprezentacijama koje prikazuju žene kao kompleksna, višedimenzionalna bića, a ne kao funkcije tuđih priča.

¹⁶ Usp. Anneke SMELIK, Lara Croft, Kill Bill, and the Battle for Theory in Feminist Film Studies, u: Rosemarie BUIKEMA, Iris VAN DER TUIN (ur.), *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Oxford, Routledge, 2009, 178-192. Tjelesne stereotipe ženskih likova kao mladih, lijepih i seksipilnih potvrdila su i brojna druga istraživanja; Stacy L. SMITH i dr., Assessing Gender-Related Portrayals in Top-Grossing G-Rated Films, *Sex Roles*, 62 (2010) 774-786; Reema DUTT, *Behind the Curtain. Women's Representations in Contemporary Hollywood*, disertacija, London, The London School of Economics and Political Science, 2014; Irena SEVER, Ana KRALJ, Akcijske filmske junakinje na početku novog tisućljeća, *Nova prisutnost*, 17 (2019) 5-27.

¹⁷ Usp. Van Zoonen, *Feminist Media Studies...*, 17, 89.

¹⁸ Usp. Marta LAUZEN, *It's a Man's (Celluloid) World. Portrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2024*, <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2025/02/2024-Its-a-Mans-World-Report.pdf> (22.04.2025).

Stanje u hrvatskoj kinematografiji

Pitanje vidljivosti žena u hrvatskoj kinematografiji postalo je sve aktualnije u 21. stoljeću, ponajprije zahvaljujući inicijativama koje su pokrenule rasprave o rodnoj ravnopravnosti u kulturnoj produkciji. Prvi javni razgovor o toj temi održan je 2008. godine na okruglom stolu *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji*. Sudionice i sudionici istaknuli su problem niske zastupljenosti žena u ključnim kreativnim ulogama, ali i šire, sistemske prepreke koje utječu na pristup ženama u svim fazama filmske proizvodnje. Prema tadašnjim podacima, od 108 igranih filmova snimljenih u Hrvatskoj do 2008. godine, samo šest su režirale žene, što upućuje na izraženu neravnotežu u autorskoj zastupljenosti. Problem nije bio samo u brojkama, nego i u institucionalnoj praksi – žene su rjeđe bile prepoznate kao ravnopravne autorice, a pristup financiranju, distribuciji i priznanjima bio im je znatno ograničen. Sociologinja i književnica Jasenka Kodrnja u tom je kontekstu istaknula alarmantan podatak: od 72 prijave za financiranje dugometražnih igranih filmova Ministarstvu kulture, do 2008. nijedna redateljica nije dobila sredstva.¹⁹ Ova praksa svjedoči o sustavnoj marginalizaciji žena, posebice u filmskim rodovima koji se tradicionalno percipiraju kao »muški« – poput igranog ili animiranog filma. S druge strane, ženama su češće odobravani projekti u dokumentarnim, kratkometražnim ili eksperimentalnim formatima, što dodatno ograničava njihovu profesionalnu vidljivost.²⁰ Slavica Jakobović Fribec je pak primijetila da su žene u hrvatskom filmu često bile prisutne »tek kao statusni (seksualni) simboli, a nevidljive kao autorice«.²¹

Komparativna studija položaja žena u filmskoj industriji, provedena u zemljama Europske unije za razdoblje od 2012. do 2016., dodatno potvrđuje te trendove.²² Švedska i Norveška bile su najnaprednije, s gotovo 40 % filmova koje su režirale žene. Među 31 analiziranom europskom zemljom, samo su Estonija i Češka imale više filmova redateljica nego redatelja. Najveća neravnoteža zabilježena je u Luksemburgu, a potom u Mađarskoj, Litvi i Portugalu. U čak 22 zemlje žene su u petogodišnjem razdoblju režirale manje od tri filma. Europski prosjek iznosi 3,7 filmova po redatelju i 2,5 po redateljici, dok je Hrvatska ispod tog prosjeka s 3,5 filmova po redatelju i 1,9 po redateljici. Posebno zabrinjava podatak da je na Pulskom filmskom festivalu, glavnoj nacionalnoj filmskoj smotri, zabilježen najmanji postotak zastupljenosti redateljica – tek 2,8 % filmova potpisale su žene. Prisutnost žena u hrvatskoj filmskoj industriji od 1990. do 2018. godine češće se bilježi u tehničkim i tradicionalno »ženskim« ulogama

¹⁹ Usp. Helena ŠTIMAC RADIN (ur.), *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji*, Zagreb, Ured za ravnopravnost spolova RH, 2009, 24.

²⁰ Usp. *isto*, 26.

²¹ Usp. *isto*, 33.

²² Usp. Katarina-Zrinka MATIJEVIĆ VELIČAN, Komparativna studija brojnosti i udjela žena u dijelu filmske industrije EU-a i Hrvatske, *Hrvatski filmski ljetopis*, 25 (2019) 78-104.

– kostimografiji (94,2 %), montaži (26,7 %), scenografiji (23,6 %) – dok su rijetko bile redateljice (7 %), snimateljice (2,6 %) ili skladateljice (2,7 %). Ovakva raspodjela ukazuje na duboko ukorijenjene rodne stereotipe i nejednak pristup kreativnim pozicijama moći. Također, problem nije samo u broju filmova koje žene režiraju, nego i u kontinuitetu rada. Studije ukazuju da mnoge redateljice nakon debitantskog filma nailaze na tzv. »stakleni strop« i rijetko dolaze do prilike za drugi ili treći projekt. Primjeri redateljica poput Snježane Tribuson i Ivone Juke, koje su uspjele snimiti više od jednog igranog filma, i dalje su iznimke, a ne pravilo.²³ Ako uzmemo u obzir period od 1990. do 2025. godine, hrvatska kinematografija broji 21 ženu redateljicu s ukupno 28 režiranih filmova.

Kada je riječ o filmskim sadržajima, redateljica Biljana Čakić Veselić na okruglom stolu *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji* održanom 18. srpnja 2008. u Puli ustvrdila je da su žene u hrvatskom filmu »žrtve, majke, svetece«²⁴ te da kroz hrvatski film ne dobivaju odraz vlastitog identiteta. Redateljica je upozorila i na problem prikaza ženskih likova u ratnim filmovima te izjavila da još nije vidjela film o ratu koji je Hrvatima dao samopouzdanje.²⁵ Kodrnja je istom prigodom istaknula da u filmovima koji su snimani prije 2000. godine (od *Svoga tela gospodar*, *Breze* i *Lisica* do filmova koji su snimani za vrijeme Domovinskog rata) »žena je u nizu filmova sudbinski žrtva, a njena je subjektivnost reducirana. Ona je žrtva ne po izboru, već joj je ta uloga nametnuta patrijarhalnim kontekstom«.²⁶ Kao drugu važnu značajku ženskih likova u nas Kodrnja navodi šutnju:

»(...) kada se žena javi kao glavni lik koji vrši neki proboj ili pomak, bačena je u situaciju u kojoj šuti, a muškarci su ti koji verbaliziraju. To je slučaj u filmovima *Oprosti za kung fu* ili pak u Berkovićevu filmu *Dora*. U prvom filmu mlada neudana trudnica svojom nazočnošću probija patrijarhalni kozmos, a u drugom filmu Dora Pejačević, skladateljica, probija normu isključivo muškog skladateljstva. No jedna i druga više su subjekti po mogućnosti i nagovještaju, uglavnom šute, a njihove situacije interpretiraju muškarci.«²⁷

Uloga muškog naratora i pogleda dodatno ograničava mogućnost autentične reprezentacije ženskih iskustava. Mnoge junakinje, i kada su protagonistice radnje, ostaju bez glasa: one šute, dok njihovu priču pričaju drugi. Emocionalna, psihološka i profesionalna kompleksnost ženskih likova često je svedena na stereotipe – osjetljivost, žrtvu, ovisnost o muškarcu ili pak manipulaciju seksualnošću. Prikaz ženskih prijateljstava i mreža podrške gotovo potpuno izostali, a žene koje odluče prekinuti s patrijarhalnim očekivanjima često bivaju kažnjene – nasiljem, izolacijom ili smrću. Vojković na tom tragu primjećuje:

²³ Usp. Matijević Veličan, *Komparativna studija brojnosti...*, 95.

²⁴ Štimac Radin, *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji...*, 17.

²⁵ Usp. isto.

²⁶ Isto, 25.

²⁷ Isto.

»Ne samo što patrijarhat traži od žene takve žrtve, od žene se očekuje da bude sretna što se žrtvovala.«²⁸ Stvara se dojam da su junakinje hrvatskog filma žene čije su priče preuzete iz crnih kronika ili *Moje sudbine*, gotovo nikada snažne, neovisne i karizmatične pojedinke koje bi činile odklon od patrijarhalne matrice. To je tako i stoga što je većina ženskih likova u hrvatskoj kinematografiji prikazana iz muške točke gledišta. Ključno je prepoznati da i žene imaju pravo na vlastitu reprezentaciju. Stoga se ne bi trebalo samo pitati je li žena vidljiva u hrvatskom filmu, već i može li ona biti raznolikija – može li se ženskost prikazati iz drugačijih, alternativnih perspektiva koje nadilaze uobičajene obrasce.²⁹

Unatoč dominaciji patrijarhalnih obrazaca u filmskoj rodnoj reprezentaciji, posljednje desetljeće donosi vidljive pomake. Sve više redateljica ne samo da ulazi u prostor hrvatske kinematografije, već svojim autorskim glasom uvodi nove teme, ženske perspektive i feminističke kritike. Filmovi poput *Dnevnika Diane Budisavljević* (Dana Budisavljević), *Zbornice* (Sonja Tarokić), *Murine* (Antoneta Alamat Kusijanović), *Ne gledaj mi u pijat* (Hana Jušić) i *Tereze*³⁰ (Danilo Šerbedžija s Marijom Škaričić kao koscenaristicom) donose slojevite ženske likove, osjetljive na društveni kontekst i ispunjene unutarnjom motivacijom.³⁰ No, stvar nije samo u tome da je kvantitativno sve više redateljica, već da one režiraju filmove visokih umjetničkih dostignuća. Na pulskom festivalu ženski filmovi posljednjih godina bilježe značajne uspjehe: *Dnevnik Diane Budisavljević* bio je prvi film redateljice koji je osvojio Veliku zlatnu arenu za najbolji film, dok je Hana Jušić prva žena nagrađena Zlatnom arenom za režiju. Uspjeh *Murine* na festivalu u Cannesu, gdje je osvojila prestižnu nagradu *Caméra d'Or*, dodatno potvrđuje da hrvatske redateljice itekako imaju što za reći – i u umjetničkom i u društvenom smislu. Podsjetimo da je i film Sonje Tarokić *Zbornica* dobio *Posebno priznanje Glavnog žirija* na 55. Međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma, dok je Andrea Štaka dobitnica *Zlatnog leoparda* na festivalu u Locarnu i *Srca Sarajeva* za najbolji film.

Danas, iako i dalje suočene s institucionalnim preprekama, hrvatske redateljice sve više pokazuju što znači biti žena na i iza filmskog platna. Njihovi filmovi ne samo da tematski obogaćuju domaću kinematografiju, već nude nove narativne strategije, vizualne poetike i političke poruke. U tom smislu, govoriti o stanju žena u hrvatskoj kinematografiji znači prepoznati njihove borbe, ali i valorizirati njihov sve snažniji doprinos oblikovanju suvremenog filmskog identiteta.

²⁸ Vojković, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl...*, 80.

²⁹ Usp. Štimac Radin, *Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji...*, 10.

³⁰ Usp. Iva ROSANDA ŽIGO, Zlatko VIDAČKOVIĆ, *Hrvatski film u 21. stoljeću. Dugometražna igranofilmska produkcija od 2001. do 2022. godine i dnevna novinska filmska kritika*, Zagreb, MET – HAZU, 2023, 66.

Prikaz ženskih likova u filmovima hrvatskih redateljica

Do sada nije zabilježena neka sustavna analiza hrvatskog filma o prisutnosti i prikazu žena u njemu, posebno kad je riječ o filmovima koje su režirale žene. Riječ je tek o naznakama ove teme kroz filmske kritike i novinske članke te okrugle stolove i konferencije, a koje smo već spomenuli.

Da bi se ispitala reprezentacija ženskih likova u suvremenim hrvatskim filmovima koje su režirale žene, osmišljena je analitička matrica temeljena na pristupima feminističke filmske teorije (Mulvey, Doane, Johnston, de Lauretis), kao i na modelima reprezentacijske analize iz kulturalnih i medijskih studija. Umjesto preskriptivnih ili publicističkih tipologija, ovdje se usvaja interpretativna matrica temeljena na znanstvenim radovima koji se bave konstrukcijom ženske subjektivnosti i položajem ženskog tijela unutar vizualne kulture. Kategorije uključene u analizu proizašle su iz prethodnih istraživanja o filmskoj reprezentaciji žena te su operacionalizirane za potrebe kvalitativne i kvantitativne obrade sadržaja. Ovdje se stoga primjenjuje funkcionalna podjela koja promatra ženske likove u kontekstu: njihove narativne pozicije (nositeljice radnje/pasivne pratiteljice), emocionalne i profesionalne autonomije, društvene uloge (majka, supruga, radnica, studentica...), vidljivosti i zastupljenosti ženskih iskustava, odnosa prema patrijarhalnim normama (otpor/internalizacija/podčinjenost) te uloge muškog pogleda (aktivno prikazane seksualizacijom/neutralno/subjektivizirane).

Osim kvalitativne analize narativne putanje glavnih likova, korišteni su i kvantitativni indikatori poput Bechdelina testa³¹ i učestalosti nekih obrazaca (npr. izražavanje emocija, radna pozicija, odnos s partnerom), kako bi se rezultati povezali s postojećim istraživanjima rodne reprezentacije u filmu (Centar za studij žena na televiziji i filmu, 2024). Ovakav pristup omogućuje istodobno

³¹ Uz kvalitativnu analizu narativnih putanja i karakterizacije ženskih likova, u radu je ilustrativno primijenjen i tzv. Bechdelin test kao jedan od popularnih indikatora vidljivosti žena u filmskim narativima. Premda test ne ulazi u korpus znanstveno verificiranih metodoloških instrumenata, njegova primjena u ovom kontekstu ima isključivo orijentacijsku funkciju: on ukazuje na osnovnu razinu prisutnosti ženskih likova i njihove međusobne interakcije u dijaloškim situacijama. Rezultati su interpretirani s oprezom i u kombinaciji s dubljom narativnom analizom, imajući na umu ograničenja samog testa i njegov satirični izvor. Bechdelin test (ili Bechdel-Wallace test) je osmislila strip autorica Alison Bechdel 1985., prema ideji Liz Wallace. Da bi film prošao test, mora sadržavati barem dvije imenovane žene koje razgovaraju jedna s drugom o nečemu što nije muškarac. Test ukazuje na rodnu zastupljenost, ali ne procjenjuje nužno feminističku vrijednost ili kvalitetu prikaza žena. Iako neki filmovi mogu proći test, i dalje mogu imati problematične prikaze žena, dok drugi, iako ga ne prođu, mogu biti kvalitetni. Procjenjuje se da 40 do 50 % holivudskih filmova ne prolazi Bechdelin test. U znanstvenim analizama koristi se rijetko i s oprezom, ponajprije kao pomoćni ili ilustrativni alat [usp. Maria P. WILLIAMS, Beyond the Bechdel Test. A Critical Analysis of Female Agency in Contemporary Film, *Journal of Gender Studies*, 28 (2019) 512-527].

praćenje strukture reprezentacije i društvenog učinka, čime se izbjegava pojednostavljivanje kompleksnosti ženskih likova.

U ovom istraživanju odabran je uzorak od 23 dugometražna igrana filma koje su režirale žene u Hrvatskoj od 1991. do 2023. godine.³² Ograničenje isključivo na filmove redateljica rezultat je svjesne metodološke odluke utemeljene na pretpostavci da autorski pogled – uključujući tematski odabir, režijsku poetiku i prikaz rodnihi odnosa – može biti kvalitativno različit kada dolazi iz ženskog stvaralačkog iskustva. Takav pristup omogućuje fokusirano istraživanje reprezentacije ženskih likova unutar ženskog autorskog diskursa, osobito u kontekstu višestruke marginalizacije redateljica u hrvatskoj kinematografiji. Svjesno je isključeno djelo redatelja koji se u kritičkoj recepciji percipiraju kao »ženski autori«, poput Dalibora Matanića, čiji opus uključuje niz snažno ženskih narativa.³³ Takvi filmovi svakako zaslužuju zasebnu analizu, no izvan su okvira ovog rada koji se temelji na pretpostavci da reprezentacija ženskih likova u filmovima redateljica čini jedinstveno područje feminističke filmske analize u hrvatskom kontekstu.

Analizi sadržaja putem analitičke matrice podvrgnuta su zato 23 filma i 26 glavnih ženskih likova iz filmovima čiji popis slijedi:

Naziv filma i žanr	Redateljica filma	Godina početka distribucije filma	Ime glavnog ženskog lika
Vrijeme za... <i>ratni, drama</i>	Oja Kodar	1993.	Marija
Prepoznavanje <i>Triler</i>	Snježana Tribuson	1996.	Ana
Tri muškarca Melite Žganjer <i>romantična komedija</i>	Snježana Tribuson	1998.	Melita
Ne dao Bog većeg zla <i>komedija/drama</i>	Snježana Tribuson	2002.	Nevenka
Korak po korak <i>ratni, drama</i>	Biljana Čakić Veselić	2011.	Vjera
Sonja i bik <i>romantična komedija</i>	Vlatka Vorkapić	2012.	Sonja

³² U istraživanje nismo uključili tri filma koja nam nisu bila dostupna za gledanje u Hrvatskoj kinoteci Hrvatskog državnog arhiva i na multimedijskoj usluzi Hrvatske radiotelevizije HRTi te dva filma koja su namijenjena djeci i mladima.

³³ Dalibor Matanić često prikazuje ženske likove kao subjektivne, aktivne agente u društvenim i emotivnim promjenama. U *Fine mrtve djevojke* (2002), dvije lezbijke Iva i Mare nailaze na nasilje i homofobno odbacivanje, ali film ih prikazuje kao složene i odlučne subjekte, čime kritizira i dominantne normativne vrijednosti (usp. Vesna VRAVNIK, *The Fall of the Pink Curtain. Alliances between Nationalists and Queers in Post-Yugoslavian Cinema*, doktorska disertacija, University of Amsterdam, 12. prosinca 2018.). U *Majci asfalta* (2010) Marija Škaričić simbolizira ženu koja se oslanja samo na sebe i pokušava prekinuti nasilničku obiteljsku relaciju. Ovakvi prikazi odstupaju od tradicionalnog filmskog pogleda na žene u hrvatskoj kinematografiji 90-ih i ranih 2000-ih. Također, film *Zvizdan* (2015) donosi tri narativa u kojima su žene snažne nositeljice emocionalnih konflikata i društvenih lomova.

Cure-Život druge <i>psihološka drama</i>	Andrea Štaka	2014.	Linda
Zagreb Cappuccino <i>Drama</i>	Vanja Sviličić	2014.	Petra
Ti mene nosiš <i>Drama</i>	Ivona Juka	2015.	Dora Ives Nataša
Sve najbolje <i>romantična komedija</i>	Snježana Tribuson	2016.	Verica
Trampolin <i>Drama</i>	Katarina Zrinka Matijević	2016.	Lina
Ne gledaj mi u pijat <i>Drama</i>	Hana Jušić	2016.	Marijana
Aleksi <i>drama, komedija</i>	Barbara Vekarić	2018.	Aleksi
Lada Kamenski <i>drama/komedija</i>	Sara Hribar i Marko Šantić	2018.	Glumica 3
Dnevnik Diane Budisavljević <i>povijesni, drama</i>	Dana Budisavljević	2019.	Diana
Mare <i>Drama</i>	Andrea Štaka	2020.	Mare
Murina film o odrastanju, drama	Antoneta Alamat Kusijanović	2021.	Julija
Zbornica <i>Drama</i>	Sonja Tarokić	2021.	Anamarija
Baci se na pod <i>Drama</i>	Nina Violić	2022.	Bivša
Tragovi <i>Drama</i>	Dubravka Turić	2022.	Ana
Samo kad se smijem <i>Drama</i>	Vanja Juranić	2023.	Tina
Sedmo nebo <i>drama/komedija</i>	Jasna Nanut	2023.	Ksenija Tamara
Sveta obitelj <i>Drama</i>	Vlatka Vorkapić	2023.	Janja

Tijekom istraživanja nastojalo se potvrditi ili opovrgnuti sljedeće hipoteze: H1: U filmovima koje su režirale hrvatske redateljice, nositelji radnje/protagonisti u većini su filmova ženski likovi. H2: Hrvatske redateljice u svojim filmovima ženske likove prikazuju na rodno nestereotipnan način tako da im ne dodjeljuju stereotipne ženske osobine i uloge. H3: Muški likovi ne spašavaju ženske likove. H4: Ženski likovi u većini filmova nisu tjelesno atraktivni, oskudno odjeveni i predmet muškog pogleda (*male gaze*). H5: Većina hrvatskih redateljica u svojim se filmovima bavi društveno relevantnim temama.

Prva hipoteza o prisutnosti ženskih glavnih likova u hrvatskome filmu je potvrđena budući da u čak 19 od 23 analizirana filma koja su režirale hrvatske redateljice upravo su ženski likovi nositelji radnje ili protagonisti. Primjetno

je da su ti likovi najčešće prikazivani u dobnoj kategoriji od 40. do 60. godine života (12 likova), četiri su protagonistice mlađe od 18 godina, a nijedna nema više od 60 godina života. I hrvatski film suočen je tako s nejednakim prikazom različitih dobnih skupina žena.

Kada je riječ o rodnim stereotipima i ulogama, analiza pokazuje da se neki obrasci i dalje ponavljaju, iako su neki značajno nadideeni. Promatramo li bračni status, među glavnim ženskim likovima jednak je broj udatih i neudanih (po deset), dvije su u postupku razvoda, a četiri su maloljetne. Većina protagonistkinja nije prikazana kao majka, a tek jedna od prikazanih majki ima više od dvoje djece (Mare u istoimenom filmu Andreje Štake), što otkriva svojevrsnu demistifikaciju tradicionalne slike žene kao prvenstveno majke. Međutim, prikaz ravnopravnog roditeljstva izostaje – u gotovo svim filmovima briga za djecu prikazana je kao isključiva odgovornost žene. Takav prikaz potvrđuje ukorijenjenost patrijarhalnog shvaćanja uloga u obitelji, u kojemu je ženska skrb o drugima gotovo neupitna. U pogledu svakodnevnih kućanskih poslova, 17 ženskih likova prikazano je u ulozi kuharice, čistačice, njegovateljice ili domaćice, dok samo jedan film (*Baci se na pod* Nine Vioić) prikazuje muškarca kako priprema obrok za obitelj. Ova jednostavna, ali značajna razlika ilustrira koliko rijetko hrvatski film dekonstrukcijski pristupa tradicionalnim rodnim podjelama rada.

Svi analizirani ženski likovi otvoreno izražavaju emocije – od tuge i radosti do bijesa i suosjećanja – čime im se priznaje emocionalna kompleksnost, ali se istovremeno nastavlja graditi rodna razlika u izražavanju osjećaja, s obzirom na to da su muški likovi znatno suzdržaniji. Žene se češće prikazuju kao emocionalno dostupne, brižne i spremne pomoći, što su osobine koje dodatno potvrđuju tradicionalno shvaćenu »žensku prirodu«, iako ih mnoge protagonistkinje uspijevaju istovremeno kombinirati s odlučnošću, otpornošću i samostalnošću. U većini analiziranih filmova žene su materijalno neovisne – zarađuju vlastiti novac, preuzimaju odgovornost za svoj život i aktivno mijenjaju nepovoljne okolnosti. Poput Marijane u *Ne gledaj mi u pijat*, spremne su raditi više poslova da bi uzdržavale obitelj, što pokazuje visoku razinu samostalnosti i odgovornosti. Pronalazak idealnog partnera ili udaja rijetko se pojavljuju kao glavni motivi djelovanja ženskih likova. Romantične fantazije prisutne su uglavnom u filmovima iz 90-ih godina 20. stoljeća, a tema pronalaska idealnog partnera izražena je *par excellence* u filmovima Snježane Tribuson – *Tri muškarca Melite Žganjer* i *Sve najbolje* – dok su u novijim ostvarenjima žene prikazane kao usmjerene na osobni razvoj i unutarnje procese.

U filmu *Aleksi* Barbare Vekarić izdvaja se lik žene koja odbacuje sve društvene konvencije i traži slobodu kroz kratkotrajne veze i hedonizam. Taj primjer pokazuje da suvremene redateljice ne pristupaju ženskim likovima monolitno – dopuštaju im da budu pogrešljive, ambivalentne, pa i autodestruktivne, ali uvijek subjektivne i vođene vlastitim impulsima. Većina ženskih likova ima

zaposlenje izvan doma, ali su ta zanimanja uglavnom tradicionalno ženska: učiteljice, prevoditeljice, tehničarke, aktivistice, čistačice, medicinske djelatnice. Samo je jedna žena prikazana kao doktorica znanosti (antropologinja u filmu *Tragovi*), dok se nijedna ne pojavljuje u ulozi znanstvenice iz STEM područja, menadžerice, vojne zapovjednice, pilotkinje ili u drugim zanimanjima koja ruše stereotipne rodne granice. Spašavanje žena od strane muškaraca, kao česta narativna struktura u klasičnom filmu, prisutno je samo u dva slučaja (*Vrijeme za...* i *Prepoznavanje*), što pokazuje pomak prema ženskoj autonomiji.

Većina protagonistica same donose odluke, suočavaju se s krizama i pokreću promjene. Posebno se ističe lik Diane Budisavljević, koja iz pasivne pozicije domaćice prelazi u aktivnu humanitarku i spašava više od 10.000 djece tijekom Drugoga svjetskog rata. Jednako snažan primjer osobne transformacije je lik Tine iz filma *Samo kad se smijem*, koja odlučuje nastaviti prekinuti studij i naposljetku ubija svog supruga-zlostavljača. Film otvara prostor za raspravu o institucionalnom nerazumijevanju žena koje trpe nasilje te o posljedicama sustavne nebrige okoline. U konačnici, ženski likovi u filmovima hrvatskih redateljica sve su slojevitiji, emancipiraniji i samosvjesniji. Njihove borbe, uspjesi, traume i odluke upućuju na promjenu u prikazu žene na filmu – iz pasivnog objekta muškog pogleda u aktivan subjekt vlastite priče.

Naglasak na tjelesnom izgledu i na erotizaciji ženskih filmskih likova koji bi bili u službi muškog pogleda, oduvijek je bio jedna od temeljnih kritika feminističkih filmskih teoretičarki. U filmovima koje su režirale žene, jedanaest ženskih likova doživljava komentiranje svog tjelesnog izgleda, točnije pohvale muškaraca zbog ljepote i atraktivnosti. Iako u većini slučajeva žene nisu prikazane kao tjelesno atraktivne ili oskudno odjevene, njih osamnaest u pojedinim scenama može biti predmet muškog pogleda (*male gaze*) i objekt žudnje jer su prikazane u donjem rublju, te djelomično ili potpuno razodjevene.

Hrvatske redateljice u svojim su filmovima obrađivale društveno relevantne teme obilježene povijesnim kontekstom i suvremenim izazovima, s fokusom na intiman svijet pojedinca. Tijekom 90-ih godina rat i njegove posljedice, osobito iz perspektive žena, često su bile u središtu filmskih narativa (*Vrijeme za...*, *Prepoznavanje*, *Korak po korak*), dok se u novijim filmovima, osobito nakon 2015., sve više tematiziraju obiteljsko nasilje i disfunkcionalni odnosi. Film *Trampolin* Katarine Zrinke Matijević razotkriva transgeneracijsko nasilje i šutnju u obitelji, ističući da zlostavljači nisu uvijek muškarci te da nasilje ne poznaje društvene granice. *Sveta obitelj* Vlatke Vorkapić smještena je u 60-te godine prošlog stoljeća i progovara o razornim učincima pokornosti i straha pred patrijarhatom. U *Samo kad se smijem* Tina se suočava s institucionalnom i društvenom nebrigom prema žrtvama obiteljskog nasilja, a njezina priča kulminira u činu očajničke osvete. Film *Murina* tematizira odrastanje u patrijarhalnom okruženju, gušenje autonomije te prodaju obiteljskog nasljeđa pod

pritisom kapitala, dok *Zbornica* Sonje Tarokić razotkriva probleme hrvatskog školstva i složene odnose u obrazovnom sustavu.

U više filmova tematiziraju se i izazovi skrbi za bolesne članove obitelji, razvod, bolest, gubitak, napuštenost sela i pobačaj – osobne traume koje odražavaju širi društveni kontekst, osobito položaj žena. Kroz ove narative otvaraju se pitanja patrijarhata, nasilja i šovinizma, a jedan od najdojmljivijih primjera je *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić, koji prikazuje ženu zarobljenu u represivnom okruženju, suočenu s potrebom osobne promjene. Recentni filmovi hrvatskih redateljica jasno doprinose tematskom i kvalitativnom razvoju domaće kinematografije, pružajući nov pogled na ženske priče i afirmirajući feminističku perspektivu, što je važan odmak od ranijih prikaza.³⁴ Međutim, potrebno je naglasiti da tek tri filma prikazuju ženske likove koji se izravno suprotstavljaju muškoj dominaciji u obitelji, a jedino Vjera iz *Korak po korak* prekida toksičan odnos. Ostale protagonistice, poput Julije (*Murina*) i Marijane (*Ne gledaj mi u pijat*), unatoč nasilju vraćaju se u obitelji, vođene osjećajem dužnosti. Tako, iako redateljice sve češće tematiziraju patrijarhat, hrvatskom filmu i dalje nedostaju snažni ženski likovi koji se uspješno oslobađaju represivnih odnosa, pronalaze podršku za nov početak te grade sretan život izvan takvih struktura.

Sva 23 filma podvrgnuta su Bechdelinu testu da bi se provjerila prisutnost i kvaliteta ženskih likova. Unatoč činjenici da mnogi holivudski filmovi ne prolaze test, čak 21 od 23 filma hrvatskih redateljica zadovoljilo je njegove kriterije, što ukazuje na pozitivne pomake u prikazu žena kada režiraju žene. Ipak, i dalje nedostaju prikazi dubljih ženskih prijateljstava – junakinje rijetko dijele osobne ili profesionalne dileme s drugim ženama. Kao iznimka se izdvaja *Zagreb Cappuccino*, iako i u tom filmu dominira razgovor o muškarcu. Tematski, ženski dijalozi najčešće se tiču privatnog života, a rjeđe profesionalnih tema, obuhvaćajući širok spektar: od zdravlja i mode do rata i profesionalnih odnosa.

Narativne putanje i feministička čitanja

Iako kvantitativni podaci omogućuju uvid u zastupljenost ženskih likova, njihova zanimanja i položaje u narativu, ovakav pristup nužno ima svoja ograničenja. Brojnost prikaza ili njihova površna klasifikacija ne govori nužno o dubini prikaza, složenosti lika ili narativnoj dinamici. Upravo se zato u nastavku rada provodi kvalitativna analiza odabranih studija slučaja da bi se dublje ispitalo kako su ti likovi prikazani, u kakvom su odnosu s patrijarhalnim strukturama i kako funkcioniraju unutar vizualnih i narativnih kodova filma. Time se kvantitativni uvidi nadopunjuju interpretacijom i simboličkom analizom filmskog sadržaja.

³⁴ Usp. Vidačković, Žigo, *Hrvatski film u 21. stoljeću...*, 99.

U kvalitativnoj analizi ženskih likova nisu korišteni unaprijed zadani stereotipni obrasci ili gotove tipologije, već su oblikovane tri analitičke dimenzije na temelju dominantnih narativnih funkcija i kontekstualnih značajki prikaza:

1. Stupanj autonomije i subjektivnosti – analizira se u kojoj mjeri likovi imaju vlastitu narativnu putanju, donose odluke i iskazuju emocionalnu, etičku ili društvenu kompleksnost.
2. Odnos prema patrijarhalnom kontekstu – ispituje se kako se likovi pozicioniraju unutar društvenih normi, obiteljskih odnosa i rodnih hijerarhija, te postoji li element otpora, prilagodbe ili internalizacije.
3. Vidljivost ženskog tijela i pogled – uz refleksiju teorije muškog pogleda (Laura Mulvey), istražuje se prikaz ženskog tijela, njegova funkcija u narativu i odnos prema vizualnom kodiranju ženske prisutnosti.

Analitičke dimenzije oblikovane su induktivno, tijekom rada na korpusu filmova, te su osmišljene kao heuristički alati za interpretaciju reprezentacije, a ne kao rigidne tipologije ili vrijednosni sudovi.

Da bi se kvalitativno produbila kvantitativna analiza i interpretativno pristupilo reprezentaciji ženskih likova, odabrane su tri studije slučaja: *Ne gledaj mi u pijat* (2016), *Samo kad se smijem* (2021) i *Murina* (2021). Riječ je o igranim filmovima koje potpisuju redateljice čiji su autorski pristupi prepoznati i nagrađivani u hrvatskom i međunarodnom kontekstu. Sva tri filma u središte postavljaju ženske likove različitih generacija, iz različitih društvenih slojeva i okruženja, čime omogućuju raznolike uvide u načine na koje se konstruira ženska subjektivnost, prikazuje obiteljska dinamika i prelama odnos prema patrijarhalnim obrascima. Ovi su filmovi odabrani i zbog izražene narativne i vizualne autentičnosti, ali i zbog činjenice da se u njima kompleksno obrađuje unutarnji svijet protagonistkinja, pri čemu nije moguće svesti njihove putanje na jednoznačne stereotipe.

*Primjer 1: Ambivalentna autonomija – Marijana
(Ne gledaj mi u pijat, r. Hana Jušić, 2016)*

Lik Marijane u filmu *Ne gledaj mi u pijat* prikazuje napetu relaciju između želje za autonomijom i strukturalne nemogućnosti emancipacije unutar patrijarhalnog obiteljskog okvira. Marijana se površinski doima kao lik koji posjeduje stanovitu razinu kontrole: zaposlena je, seksualno inicijativna, emocionalno suzdržana. Međutim, kroz narativnu dinamiku filma postaje jasno da su njezini izbori oblikovani frustracijom i bezizlaznošću, a ne slobodom. Kroz više repetitivnih i besperspektivnih radnji – od samostalnog kuhanja do seksualnih susreta bez bliskosti – autorica razotkriva mehanizme kroz koje se iluzija emancipacije pretvara u novu vrstu zatočeništva. Finalna scena, u kojoj

se Marijana vraća kući i odlazi na spavanje uz majku i brata, poništava svaki mogući narativ oslobođenja. Filmski kritičar Jurica Pavičić primjećuje da je Jušićkina protagonistkinja »emotivno zagušena, a njezino unutarnje nezadovoljstvo ne nalazi izlaz u otvorenoj pobuni, već u rezigniranom povratku poznatom nasilju«. ³⁵ Film tako preispituje općeprihvaćeni liberalni feministički diskurs prema kojem je seksualna sloboda ekvivalent emancipaciji, i nudi radikalno pesimistički prikaz ženske pozicije u postsocijalističkoj svakodnevi.

Analiziramo li sada Marijanu prema prvoj dimenziji – stupnju autonomije i subjektivnosti – može se uočiti da njezina samostalnost nije izražena eksplicitnim djelovanjem, već mikrogestama otpora, odgađanja i unutarnje tihe promjene. Marijana ne vodi eksplicitnu borbu protiv obiteljske hijerarhije, ali njezina fizička i emocionalna distanca postaje oblik autentične reakcije na represivno okruženje.

Prema drugoj dimenziji – odnosu prema patrijarhalnom kontekstu – film prikazuje kako se lik nosi s okolinom obilježenom nasiljem, kontrolom i emocionalnom disfunkcionalnošću. Umjesto da se jasno »suprotstavi« sustavu, film bilježi njezinu nemoć i izolaciju, što ukazuje na realistično prikazanu nevidljivost ženskih borbi u svakodnevi.

U trećoj dimenziji – vizualne reprezentacije ženskog tijela – tijelo protagonistkinje često je prikazano fragmentarno, u zagušenim interijerima, bez erotizacije i bez privlačenja muškog pogleda. Kamera Hane Jušić odbija tradicionalne vizualne kodove »ženskosti«, čime se dekodira ideja žene kao objekta požude. Marijanina prisutnost je antiteza filmskoj estetici glamura – ona je nelagodna, tijesna, ali istodobno i autentična.

Primjer 2: Žrtva i otpor – Tina

(Samo kad se smijem, r. Vanja Juranić, 2023)

Tina, protagonistica filma *Samo kad se smijem*, početno se pojavljuje kao stereotipna žrtva obiteljskog nasilja – emocionalno pasivna, fizički potisnuta, psihološki odsutna. No film razbija tipičan narativ ženske patnje time što Tina prolazi postupan, višeslojan proces subjektivacije. Emancipacija se ne događa naglo niti spektakularno: ona dolazi kroz tihe odluke, male otpore, pokušaje bijega, edukaciju i, naposljetku, fizičko oslobađanje kroz nasilan čin prema nasilnom suprugu. Film ne idealizira taj završetak – on ostaje ambivalentan i etički složen – ali ga pozicionira kao znak Tinine potrage za subjektivitetom koji nadilazi žrtvenu poziciju. Film se suprotstavlja senzacionalističkim prikazima nasilja nad ženama i otvara prostor za feminističku interpretaciju u kojoj trauma ne poništava subjekt, već postaje polazište njegove rekonfiguracije.

³⁵ Jurica PAVIČIĆ, Hana Jušić ima istancan dar za dobar dijalog i karakterizaciju likova, *Jutarnji list*, 21. rujna 2016., <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/hana-jusic-ima-istancan-dar-za-dobar-dijalog-i-karakterizaciju-likova-4753526>.

U prvoj dimenziji – stupnju subjektivnosti – Brankina pozicija oscilira između osjećaja bespomoćnosti i postupne aktivacije: iako je isprva pasivna, njezin lik se razvija prema preuzimanju kontrole nad vlastitim životom. Ipak, njezina narativna putanja ostaje obilježena ambivalentnošću – između brige za djecu i straha od samoće.

U drugoj dimenziji – odnos prema patrijarhalnom kontekstu – film izravno tematizira obiteljsko nasilje, institucionalnu inertnost i društvenu stigmatu. Patrijarhat se ovdje ne prikazuje kao apstraktna struktura, nego kao konkretan mehanizam kontrole nad tijelom i emocijama žene. Brankina borba protiv sustava nasilja simbolizira širi društveni otpor, iako bez garancije uspjeha.

U vizualnom smislu – reprezentacije tijela i pogleda – film izbjegava estetizaciju nasilja. Kamera često ostaje statična, zadržavajući se na emocionalno teškim prizorima bez spektakularizacije. Brankino tijelo prikazano je realistično, ranjivo, ali ne kao objekt požude, već kao prostor boli i borbe.

Primjer 3: Tihi raskid – Julija

(Murina, r. Antoneta Alamat Kusijanović, 2021)

Julija iz filma *Murina* prikazana je kroz iznimno vizualnu naraciju koja reflektira njezinu unutarnju napetost i potisnutu čežnju za autonomijom. Kao adolescentica koja živi u izoliranom prostoru s ocem koji dominira, Julija nema izravnu moć – no film joj daje prostor kroz pogled, tijelo, šutnju i mikrogestu. Vizualni simbolizam – pogledi pod vodom, napeta tišina u prisutnosti oca, izmaknuti horizonti – koristi se kao sredstvo psihološke karakterizacije. Njezina putanja ne vodi otvorenom otporu, već postupnom distanciranjem, unutarnjem sazrijevanju i konačnoj odluci da ode, premda bez euforičnog izraza oslobođenja.

U prvoj dimenziji – subjektivnosti – Julija je tiha, ali perceptivna protagonistica čiji se unutarnji svijet izražava pogledima, gestama i gestama otpora. Njezina želja za bijegom ne proizlazi samo iz adolescentne impulzivnosti, već i iz osjećaja da nema drugog prostora za osobni razvoj. U svojoj recenziji za *The New York Times*, Manohla Dargis piše da je *Murina* »vizualno dojmpljiva, premda pomalo raspršena priča o neposlušnoj kćeri«, ističući da protagonistkinja Julija, iako fizički slobodna dok pliva, nikad nije istinski emancipirana — jer čak i pod vodom osjeća prisutnost kontrole, osobito očinske. Film koristi metafore (jegulje, podmorje, izolirani otok) da bi prikazao napetost između ženske seksualnosti, roditeljskog autoriteta i želje za bijegom. Gledatelj je konstantno usmjeren Julijinim pogledom, što pojačava osjećaj zatvorenosti unutar njezine pozicije i iskustva.³⁶ Ovaj narativ izbjegava dvostruki stereotip – ni žrtva ni he-

³⁶ Manohla DARGIS, 'Murina' Review. Hunting for Independence on Her Terms, *The New York Times*, 7. srpnja 2022., <https://www.nytimes.com/2022/07/07/movies/murina-review.html?camp=7JFJX> (30.07.2025).

roina – te nudi primjer slojevite, nijansirane ženske subjektivnosti. Film otvara prostor za tihu, ali moćnu feminističku subverziju bez retoričkog viška.

U drugoj dimenziji – odnos prema patrijarhalnom okruženju – Julijina dinamika s ocem utjelovljuje sustav kontrole, nasilne dominacije i emocionalne manipulacije. Njezin odnos s majkom dodatno pojačava osjećaj izolacije. Film prikazuje kako se ti obrasci internaliziraju i kako je ženski otpor često oblikovan šutnjom, tijelom i bijegom – ne nužno riječima. U vizualnoj dimenziji – pogled i tijelo – Julijino tijelo je često u fokusu, no ne kao objekt erotizacije, već kao nositelj nelagode, otpora i instinktivne energije. Kamera prati njezinu tjelesnost u prirodi, u vodi, u pokretu, čime sugerira njezinu neukročenu vitalnost i potrebu za oslobođanjem.

Studije slučaja filmskih junakinja iz triju recentnih filmova redateljica Hane Jušić, Vanje Juranić i Antonete Alamat Kusijanović potvrđuju osnovne pretpostavke iznesene u hipotezama ovog istraživanja. Prvo, reprezentacija žena u suvremenom hrvatskom filmu pokazuje tendenciju postupnog odmaka od stereotipnih uloga i ulaska u kompleksnija, kontradiktorna i emocionalno višeslojna prikazivanja ženskog subjektiviteta. Iako likovi Marijane, Branke i Julije dolaze iz različitih životnih pozicija i društvenih konteksta, sve ih povezuje unutarnja napetost između zadanih rodni uloga i osobne težnje za promjenom, oslobođenjem ili autonomijom. Drugo, iako su ti prikazi često lišeni otvorenih feminističkih deklaracija, narativna struktura i filmski jezik ukazuju na subverzivne potencijale koji destabiliziraju dominantne patrijarhalne norme – bilo kroz prikaz nemoći (Marijana), otpora (Tina) ili unutarnje transformacije (Julija). Treće, kvalitativna analiza potvrđuje da reprezentacija nije uvijek proporcionalna statističkoj vidljivosti: iako su žene sve češće protagonistkinje, dubinska razina njihove karakterizacije ovisi o autorici filma, poetici pripovijedanja i društvenom kontekstu.

U tom smislu, naratološki pristup omogućio je artikulaciju složenijih dimenzija reprezentacije koje kvantitativni pokazatelji (npr. zanimanje, obiteljski status, prisutnost dijaloga) ne mogu zahvatiti. Time se potvrđuje važnost kombinacije metodoloških pristupa, kao i nužnost promišljanja filmskih likova ne samo kao statističkih entiteta, već kao kulturalnih simptoma koji otkrivaju ideološke napetosti, rodne politike i potencijalne emancipacijske pomake u hrvatskoj kinematografiji 21. stoljeća.

Zaključak

Analiza suvremenih hrvatskih igranih filmova koje su režirale žene pokazuje jasan pomak u načinu prikazivanja ženskih likova, ali i u tematskim fokusima domaće kinematografije. Iako su žene kroz povijest filma bile marginalizirane – kako u stvaranju tako i u reprezentaciji – recentna ostvarenja hrvatskih redateljica donose kompleksnije, autentičnije i raznolikije prikaze ženskih iskustava. Ženski likovi sve češće preuzimaju ulogu protagonistkinja, oslobođeni su tradicionalnih okvira pasivne žrtve te više nisu definirani isključivo u odnosu na muškarce, obitelj ili tjelesni izgled.

Unatoč vidljivom napretku, analiza pokazuje da i dalje postoje neki obrasci rodne stereotipizacije – osobito u prikazu zanimanja, dobnoj nevidljivosti starijih žena, emocionalnom opterećenju likova te izostanku prikaza ženske solidarnosti i prijateljstava. Žene se još rijetko prikazuju kao liderice, znanstvenice ili stručnjakinje u područjima koja nadilaze tradicionalno »ženske« sfernog, što upućuje na činjenicu da film – čak i kada nastaje iz ženske perspektive – još nije u potpunosti iskoristio svoj transformativni potencijal u oblikovanju rodno ravnopravnih uzora.

Ipak, ono što filmovi hrvatskih redateljica nedvojbeno donose jest autentična vizija ženskog iskustva, uronjena u društveni kontekst, osobne dileme i moralne izbore. Njihovo djelovanje tematski obogaćuje hrvatsku kinematografiju, unosi novu razinu umjetničke kvalitete i otvara prostor za feminističku kritiku koja destabilizira patrijarhalne obrasce. Takvi filmovi nisu samo važni za reprezentaciju žena – oni su ključni i za redefiniranje nacionalnog filmskog identiteta u smjeru uključivosti, osjetljivosti i kompleksnosti.

Kada ih režiraju žene, reprezentacija ženskih likova u suvremenom hrvatskom filmu više nije jednoznačna: junakinje su često emocionalno i profesionalno kompleksne, aktivne, samosvjesne i u sukobu s društvenim normama – ne više samo kao žrtve, već i kao nositeljice osobne transformacije i društvenih promjena. Takvi prikazi otvaraju prostor za identifikaciju, refleksiju i dijalog s publikom, osobito mladim gledateljicama koje u tim likovima mogu pronaći potvrdu vlastite subjektivnosti. Analizirani filmovi tako pokazuju kontinuirano pomicanje tradicionalnih obrazaca rodne reprezentacije u hrvatskoj kinematografiji. Redateljice poput Antonete Alamat Kusijanović, Sonje Tarokić ili Irene Škorić oblikuju filmski narativ iz ženske perspektive koja nije podložna pogledima drugoga, nego polazi iznutra – iz subjektivnog, fragmentiranog, ponekad tišinom obavijenog ženskog iskustva. Njihove protagonistice nisu jednodimenzionalne figure ni simboli muškog identiteta, već kompleksne junakinje čije se unutarnje dileme, tijelo i odnosi prikazuju s distancom od stereotipa. Time se afirmira autorski prostor koji je i politički i estetski čin – prostor u kojem se žene više ne reprezentiraju kao objekt, nego iz pozicije subjektivnog iskustva.

Za buduća istraživanja bilo bi korisno proširiti analizu na prikaz žena u filmovima koje režiraju muškarci, da bi se komparativno ispitao utjecaj spola redatelja na narativne i vizualne strategije prikazivanja ženskih likova. Također, uvođenje interseksionalne perspektive koja uključuje pitanja klasne, seksualne, etničke i dobne pripadnosti može dodatno obogatiti razumijevanje složenosti ženskog identiteta na filmu. Napokon, usporedna analiza s europskim i regionalnim kontekstima pridonijela bi boljem razumijevanju pozicije hrvatske kinematografije u širem kulturnom i političkom prostoru.

Doprinos hrvatskih redateljica domaćem filmu – kako u pogledu reprezentacije žena, tako i u oblikovanju autentičnih narativa – zaslužuje veću institucionalnu podršku, znanstvenu pažnju i kulturalnu valorizaciju. Njihovi filmovi pokazuju da kada žene preuzmu kameru, nastaju priče koje su ne samo drugačije, već i nužne za stvaranje ravnopravnijeg društva i uključivije filmske umjetnosti.

Irena Sever Globan* – Magdalena Magdić**

Woman Behind the Camera, Woman on Screen: Gender Representation in Contemporary Croatian Cinema

Summary

This paper analyzes the representation of female characters in contemporary Croatian cinema, focusing on films directed by women between 1991 and 2024. Drawing on feminist film theory and recent research on gender representation, the study employs both qualitative and quantitative content analysis of 23 feature films. It examines the portrayal of gender roles, the professional and emotional autonomy of female characters, their relationship to patriarchal structures, the presence of stereotypical patterns, and the results of the Bechdel test. Findings indicate that women are increasingly depicted as complex and active protagonists, no longer confined to traditional roles of wife and mother. However, certain patterns of gender stereotyping persist—particularly in the depiction of occupations, emotional expressiveness, and the absence of older women. Although still rare, examples of direct resistance to patriarchy and portrayals of female solidarity suggest a growing potential for deconstructing dominant narratives. The work of Croatian women directors significantly contributes to the development of a gender-sensitive film culture and points to the need for greater institutional support for women in the film industry. Through distinct authorial approaches, these directors not only create new narrative strategies but also redefine female presence in national cinema.

Key words: Croatian cinema, female characters, feminist film theory, gender representation, women directors.

(na engl. prev. Irena Sever Globan)

* Irena Sever Globan, PhD, Assoc. Prof., Catholic University of Croatia, University Department of Communication Sciences; Address: Ilica 244, HR-10000 Zagreb, Croatia; E-mail: irena.sever@unicath.hr.

** Magdalena Magdić, MA in Communication, Croatian Radio, Croatian Radiotelevision (HRT); Address: Prisavlje 3, HR-10000 Zagreb, Croatia; E-mail: magdalena.magdic12@gmail.com.