

ŽENE NA SLICI I FILMU

Ela Junaković

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb
2. godina preddiplomskog studija sociologije i
povijesti umjetnosti
ejunakovic@hotmail.com

Sažetak

Glavni je cilj ovog eseja otkriti i objasniti razlike u zastupljenosti žena u likovnoj umjetnosti i filmu. Za potrebe analize uključen je povijesni kontekst položaja žena u društvu, kao i u povijesti umjetnosti, teatra i filma. Analiza rodni razlika zahtjeva i analizu različitosti i posebnosti navedenih umjetničkih područja. Razlike u zastupljenosti žena odnose se na same umjetnice/glumice, reprezentaciju ženskog roda u umjetnosti/filmu i rad žena u umjetnosti i produkciji.

Ključne riječi:

film, umjetnost, likovna umjetnost, reprezentacija žena, rodna ravnopravnost, muški pogled, feminizam

Summary

The main goal of this essay is to identify and explain the differences in the representation of women in visual arts and film. For the purpose of analysis, the historical context of women's position in society, as well as in the history of art, theater, and film, is included. The analysis of gender differences also requires an examination of the diversity and particularities of these artistic fields. Differences in the representation of women pertain to women artists/actresses, the representation of femininity in art/film, and women's work in art and in film production.

Key words:

film, art, visual arts, representation of women, gender equality, male gaze, feminism

Zašto su žene zanemarene u povijesti umjetnosti

Kada govorimo o ženama u umjetnosti, bilo likovnoj, dramskoj ili književnoj, govorimo o položaju žena u društvu općenito – o problematici ženskih političkih, seksualnih i ekonomskih prava, jednom riječju o autonomiji žena. Umjetnost ne nastaje u vakuumu i nije neutralna, ona je dio društvene zbilje i time pod direktnim utjecajem društvenih odnosa. Zašto nije bilo velikih ženskih umjetnica, pitala se Linda Nochlin u svojem slavnom eseju iz 1971. Prema Nochlin, odgovor je jednostavan – razlike između muškaraca i žena u domeni umjetnosti usko su vezane uz političke i ekonomske (ne)prilike, privilegije i diskriminacije. Nochlin nudi teorijski okvir za proučavanje povijesti umjetnosti koji je revolucionarno promijenio način na koji poimamo ideje razrađene još u doba renesanse te pruža teoriju temeljenu na sociološkom izučavanju, a ne na principu „zdravog razuma“. Veliki majstori nisu „veliki“ zbog Bogom danog talenta, već zbog ekonomskih i društvenih prilika. Sukladno tome, velikih ženskih umjetnica nije bilo zbog ekonomskih i društvenih neprilika, protivno mišljenju da one za to nisu sposobne. Elitizam ovdje igra veliku ulogu, s obzirom na to da je umjetnički rad bio rezerviran za one koji imaju pristup skupom materijalu: atelijeru, modelima, bojama, platnima i papiru (Nochlin, 2021). Osim toga, žene dugo nisu imale pristup primjerenom obrazovanju jer im je bio onemogućen upis na akademije (Lampela, 1993). Manjku ženskih umjetnica u povijesti Nochlin suprotstavlja veliki broj ženskih književnica, tvrdeći da je pristup književnosti bio lakši, jer za takav vid umjetnosti nije potrebna dostupnost skupog pribora. Temeljnim pitanjem ovog eseja nadovezujem se na pitanje Linde Nochlin: zašto je oduvijek bio vrlo malen broj slikarica i kiparica, a, za usporedbu, glumica je (kao i književnica) bilo mnogo od samog početka filmske umjetnosti?

Društveni okvir i ženski doprinos umjetnosti

U zapadnim eurocentričnim zemljama žene su dugo bile smatrane vlasništvom – najprije oca, zatim supruga. Ta duboko ukorijenjena percepcija rezultira, ali i uzrokuje, lišavanje žena osnovnih prava koja bi trebala biti zajamčena demokratskim sustavom (Doepke, Tertilt i Voena, 2012). Tek u 17. st. u Engleskoj dolazi do osnivanja prvih škola za žene, a polovicom 19. st. tom trendu pridružuju se i prvi studiji koji otvaraju vrata studenticama. Ipak, to nije značilo jednakost jer žene i dalje nisu dobivale diplome sve do prve polovice 20. stoljeća (na Cambridgeu na primjer sve do 1948.). Prava modernizacija obrazovanja za žene nastupa tek 70-ih godina prošlog stoljeća kada se zakonski regulira diskriminacija u obrazovanju (West, 2022). Do prve polovice 19. st. u SAD-u i Engleskoj žene nisu imale pravo posjedovati zemljište, raspolagati imovinom, potpisivati ugovore, kao ni imati zakonska prava nad vlastitom djecom. U prvoj polovici 20. stoljeća dolazi do značajnijeg pomaka, kada se sufražetkinje uspijevaju izboriti za glasačka prava u većini zapadnih država, čime su ostvarile dio političkih prava (Doepke i sur., 2012). Istovremeno, društvena uloga žena počinje se mijenjati: početkom stoljeća žene uglavnom ne rade van doma, a tek je 20% žena bilo ubrojeno u radnu snagu, pri čemu ih je velika većina bilo neudato. Ta je brojka dramatično rasla sve do 70-ih godina, kada se afirmira društveno očekivanje obrazovanja i zaposlenja žena (Yellen, 2020). Nakon svih pozitivnih pomaka i napora, rodna diskriminacija na radnom mjestu ostaje prisutna. Često su za radnice postojala posebna pravila o količini dozvoljenih radnih sati, a nejednakost se primjećuje u plaćama i radnim uvjetima. Tek u drugoj polovini 20. stoljeća uvode se zakoni o jednakosti na radu. Paralelno s time, pitanje tjelesne autonomije u SAD-u nailazi na velike promjene: u većini saveznih država legaliziraju se kontracepcija i pravo na pobačaj, kriminalizira se bračno silovanje i dolazi do sve veće jednakosti u podjeli imovine u slučaju rastave braka (Doepke i sur., 2012). Sve navedene promjene i napreci po pitanju ženskih prava nisu se dogodili spontano, već su rezultati napora i pritiska feminis-

tičkog pokreta u tri vala feminizma. Važno je unutar odnosa pozicije muškaraca i žena naglasiti klasnu dimenziju ovog pitanja. Prava žena nikada nisu bila jednako dostupna svima, a u tome je klasna pripadnost igrala ključnu ulogu. Kao što obrazovanje i politička participacija nisu bili dostupni svim muškarcima, tako su i žene nižih klasa bile dodatno obespravljene, i to dvostruko: na rodnoj i klasnoj osnovi. Kroz tu prizmu jasno je vidljivo da je status žena povijesno bio politički i ekonomski podređen muškarcu. Upravo takvo uskraćivanje prava, a time i oduzimanje ljudskosti ženama u općem društvu, temelj je razumijevanja njihovog statusa u umjetnosti.

Po pitanju likovne umjetnosti, prve znane profesionalne umjetnice prepoznajemo u 16. stoljeću, no rijetke među njima uspijevaju ostvariti djela koja bi se mogla usporediti s onima „velikih majstora“. Feministička kritika povijesti umjetnosti druge polovice 20. stoljeća pomaže da neke od njih, poput Artemisie Gentileschi, dobiju zasluženno mjesto u udžbenicima. Tijekom 18. stoljeća udio žena u umjetnosti i dalje ostaje malen, iako se pojedine umjetnice, poput Angelice Kauffman, sve češće istražuje. Razvojem modernizacije, industrijalizacije i promjenom uloge žene u društvu u 19. stoljeću, dolazi do znatnog porasta broja umjetnica. Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Mary Cassatt samo su neke od onih koje danas dobivaju zasluženno priznanje. Ipak, i dalje je primjetna razlika u valorizaciji njihovih djela u odnosu na njihove muške kolege. To se mijenja u 20. stoljeću. Tada umjetnice sve češće postaju ravnopravne sudionice umjetničkih pravaca i dobivaju globalnu slavu. Neke od njih su Firda Kahlo, Georgia O'Keefe, Louise Bourgeois, Marina Abramović, Barbara Hepworth, Käthe Kollwitz, Niki de Saint-Phalle, Joan Mitchell, Yayoi Kusama, Agnes Martin i Cindy Sherman.

No zašto „velikih“ ženskih umjetnica dugo nije bilo? Mnogi su razložili tome. Jedan od ključnih razloga je obrazovanje. Kao što sam već navela, poznato nam je da žene dugo nisu imale pristup općem obrazovanju, no isto vrijedi i za umjetničko obrazovanje. Slikanje akta i znanje ljudske anatomije ključan je dio umjetničkog obrazovanja za sve umjetnike od renesanse, pa sve do kraja 19. stoljeća. Žene su sustavno bile isključene iz tog procesa. Primjerice, sve do 1890-ih studenticama na Londonskoj akademiji bilo je zabranjeno crtanje prema nagom modelu, čime nisu imale pristup stvaranju

žanrova koji su dominirali „visokom“ umjetnošću: akt, historijske i alegorijske scene (Nochlin, 2021).

Zbog manjka znanja o ljudskoj anatomiji i nemogućnosti slikanja aktova, mnoge se žene okreću temama koje su im bliske i dostupne: intimni prizori iz doma, portreti, pejzaži, cvjetni i dekorativni motivi. Te su se teme u umjetničkoj hijerarhiji dugo smatrale manje vrijednima, neozbiljnima i manje intelektualnima, pa su ženske umjetnice često ostajale zanemarene. Osim toga, žene koje su se bavile umjetnošću uglavnom su bile viših klasa, a umjetnost im je predstavljala oblik hobija i aktivnosti slobodnog vremena. Jedna od takvih umjetnica bila je princeza Mathilde Bonaparte, Napoleonova nećakinja, koja je svoje portrete izlagala na službenom Pariškom salonu 1860-ih godina. (Nochlin, 2021).

Osim rodnih nejednakosti koje povijesno obilježavaju umjetničke prakse, važan je i način na koji su povjesničari umjetnosti doprinijeli isključivanju žena iz kanona. Konkretni pokazatelj toga je udžbenik Povijest umjetnosti H. W. Jansona¹, koji u svojem prvom izdanju 1962. ne uključuje niti jednu umjetnicu, a one su dodane u pregled tek u izdanju iz 1987. (Gotthardt, 2017). Iako Linda Nochlin točno ističe činjenicu da velikih umjetnica povijesno *nije* bilo, barem ne u smislu prema kojem se vrednuju muški umjetnici poput Michelangela, Rafaela, Berninija ili Caravaggia, Jansonov udžbenik dokaz je da se umjetnice sustavno isključuju iz kanona, čak i onda kada su ostavile svoj trag na tok povijesti umjetnosti (Nochlin, 2021). Osim toga, stvaranje pojma „umjetničkog genija“ igralo je tu ključnu ulogu. Umjetnički genij je veliki umjetnik, onaj koji može stvoriti zastrašujuće uvjerljivo, nevjerojatno lijepo, a opet intelektualno stimulirajuće djelo. Njemu su te moći dane pri rođenju i on svojim prirodnim darom obogaćuje čovječanstvo. Takva figura genija konstruirana je na slici muškog pojedinca i implicitno tvrdi da žene nemaju i ne mogu imati jednake talente. Linda Nochlin odbacuje tu višestoljetnu ideju i tvrdi da su umjetnici „genijalci“, ne zahvaljujući prirodnoj nadarenosti, već zahvaljujući privilegijama, obrazovanju, i

¹ Povijest umjetnosti H. W. Jansona temeljna je literatura većine kolegija i studija povijesti umjetnosti u zapadnom svijetu.

prilikama koje nisu dostupne ženama (a ni većini muškaraca). Riječ je o mogućnosti pristupu atelijeru (radnom prostoru s adekvatnim svjetlom), slikarskim/kiparskim materijalima i modelima, ali i mentoriranju i sustavnom proučavanju umjetnosti prethodnika i suvremenika. Osim toga, „veliki“ umjetnici imali su često podršku crkve, dvora ili privatnih mecena. Tek kada žene (točnije dio žena) imaju priliku steći formalno umjetničko obrazovanje, a time i priznanje akademskog svijeta, one postaju „velike umjetnice“. Ubrzo, u 20. st., odvajanjem umjetnosti od akademske formalnosti sve više žena dobiva prostor u elitističkim krugovima umjetnosti, čime se počinje mijenjati dinamika moći koja stoljećima oblikuje umjetnost.

Kritika kanona posebno ističe njegovu homogenost, odnosno uvrštavanje umjetnika koji su pretežito bijelci, europskog podrijetla i mahom muškarci. Time je kanon korišten kao alat kojim se podržava *status quo* eurocentričnog i falocentričnog društva (Pollock, 1999). Feministička umjetnička grupa *Guerilla Girls* još je krajem 80-ih godina istaknula da je manje od 5% umjetnika u muzejima moderne umjetnosti ženskog roda, no ženski akt sačinjava 85% svih aktova u istim institucijama (Getty Research Institute, 2023). I novija istraživanja to potvrđuju. Godine 2018. dokazano je da u 18 najvećih umjetničkih institucija u SAD-u zbirke čine 87% djela muškaraca i 85% djela bijelaca (NMWA, 2024). Ignoriranje ženskih doprinosa, stoga, nije samo stvar dojma, već empirijska činjenica.

U kontekstu glume, od samog rođenja teatra u staroj Grčkoj ženama je bilo uskraćeno sudjelovanje u kulturnom životu: nisu smjele odlaziti na predstave, glumiti niti pisati drame. Ove zabrane izravna su posljedica njihovog statusa kao vlasništva (Webb, 2022). Profesionalnim glumicama nije bilo mjesta čak ni u Shakesperovu kazalištu, gdje su ženske uloge preuzimali muškarci odjeveni u ženske kostime. Prva glumica u Shakespeareovoj drami nastupala je tek 1660. u *Othellu*. Do tada, ženama zakon u Engleskoj nije dozvoljavao sudjelovanje u teatru jer gluma nije bila u skladu s tadašnjim društvenim normama i očekivanjima vezanim uz žensku ulogu u društvu. Čak i nakon ukidanja zakonskih prepreka, glumice su često bile stigmatizirane i žrtve predrasuda o povezanosti glume s prostitucijom i seksualno neprimjerenim ponašanjem (Ziegler, 2019). Jedan od značajnijih problema u klasičnom kazalištu, koji i

danas ostavlja posljedice, jest manjak ženskih uloga, čime se inherentno smanjuje prilika za glumice². U Shakespreareovim dramama, koje su i danas najpopularnije u zapadnom kulturnom prostoru, svega 18% likova su žene (Webb, 2022).

Razvoj filma nekad se promatra u skladu, a nekad u opreci s razvojem teatra. U ranim danima filmske produkcije često su isti redatelji, scenaristi i glumci radili i u kazalištu i na filmu, a film je tim kanalom preuzimao kazališne tehnike, stilove, žanrove i teme. S druge strane, zbog sve veće popularnosti filma, kazalište mu je nekada predstavljeno antagonistički, predstavljajući film kao prijetnju ili konkurenciju (Szeto, 2014). Kamere za film izumljene su krajem 19. stoljeća, ali prvi filmovi nisu služili kao medij za narativnu umjetnost, već su ustvari imali ulogu pokretnih slika (Cook i Sklar, 2024). Do Prvog svjetskog rata filmska industrija cvala je prvenstveno u Europi, a nakon rata američka produkcija preuzima vodstvo. Istovremeno, nijemi i crno-bijeli filmovi vrlo brzo postaju prošlost i do sredine 30-ih godina gotovo svi filmovi imali su zvuk i boju. Time započinje i „zlatno doba Hollywooda“, tada i najpopularnije razdoblje kina (Science and Media Museum, 2020). Kada se govori o položaju žena u filmu, zanimljivo je da je razdoblje prije „zlatnog doba“ za njih bilo znatno povoljnije. Na samom početku 20. stoljeća, uz veći broj nezavisnih filmskih produkcija i decentraliziranu filmsku industriju, žene su činile oko 40% glumačkog kadra. Iako ih je među producentima, redateljima i scenaristima bilo mnogo manje, između 5% i 20%, njihova prisutnost bila je znatno veća nego u narednim desetljećima. Naime, u 30-im godinama ženskih uloga bilo je sve manje, a žena iza kamere gotovo uopće više nije bilo. Glavni je razlog tome monopolizacija filmske produkcije od strane nekoliko velikih studija, koji preuzimaju kontrolu nad industrijom (Morris, 2020).

² Problem manjka ženskih uloga u kazalištu i danas je aktualan. Upravo zbog popularnosti klasičnih drama i dalje postoji velika razlika u količini ženskih i muških uloga, pa tako i u prilikama za glumce i glumice. Zato je danas česta primjena *gender-blind castinga* prema kojem se glumci odabiru prema talentu i kvaliteti, bez obzira na spol/rod (Webb, 2022).

Gluma vs. likovnost

Likovna umjetnost i gluma predstavljaju dvije izrazito različite umjetničke prakse, kako u načinu nastanka i izvedbe, tako i u načinu konzumacije i promatranja. Tradicionalno je umjetničko djelo trajna, materijalna pojava – slika ili skulptura koja ostaje dostupna za promatranje i analizu. Suprotno tome, prvotni oblik glume, kao kazališna izvedba, efemeran je – postoji samo u trenutku izvedbe. Nadalje, gluma je umjetnost koja je namijenjena za grupnu konzumaciju, u teatru ili kinu, dok se likovna umjetnost češće konzumira individualno. Ona ustvari i zahtijeva dugoročno promatranje i kontemplaciju, dok gluma teži izazivanju trenutačnog efekta i reakcije.

Jedna od ključnih povijesnih rasprava na temu glume tiče se kreativnosti posla glumca. Naime, uloga je glumca da interpretira već napisani tekst, dramu ili scenarij, i na osnovu njega utjelovljuje zamišljenog lika. To je potaknulo pitanje: je li glumac uopće kreativan umjetnik, kao što je to na primjer slikar, ili je tek vješt u reproduciranju tuđeg djela? (Strasberg i Chaillet, 2023). Iako suvremeni pristupi glumu definiraju kao puno više od praćenja uputa scenarija, u filmu glumci vrlo često nemaju veliku slobodu u odabiru likova ili definiranju njihovih karaktera, fizičkog izgleda i priča. Naravno, i u glumi na filmu dolazi do određene vrste improvizacije, no ona je često sputana uputama redatelja. Za razliku od toga, likovni umjetnici imaju puno veću slobodu u stvaralaštvu, iako su tijekom povijesti dugo ovisili o narudžbama mecena. Umjetnički izričaj likovnog umjetnika u pravilu je autorski rad i proizlazi iz vlastite ideje, bez nužnosti da se uklopi u nečiju tuđu viziju. Filmski proces je, s druge strane, kolektivan i hijerarhijski ustrojen, a krajnji proizvod oblikovan je odlukama i idejama više pojedinaca. Tako glumac ne sudjeluje samostalno u kreativnom procesu.

Walter Benjamin, u eseju *Djelo u doba tehničke reprodukcije*, uvodi pojam *aura*. *Aura* je određena kvaliteta umjetničkog djela, koja se ne može replicirati tehničkom reprodukcijom, kao što je to na fotografiji ili snimci. *Aura* predstavlja njegovu „ovdje i sada“, njegovu autentičnost, a ona se gubi u reprodukciji jer je umjetničko djelo tada lišeno prostora i vremena, odnosno konteksta u kojem nastaje.

je i postoji. Prema toj ideji, izvedba glumca na filmu gubi svoju *auru* jer nije više trenutna i jedinstvena, već je reproducirana. Gluma koja se promatra vlastitim očima uživo je podložna isključivo interpretaciji promatrača, no kada je ona snimana za potrebe filma, ona je prvenstveno podložna interpretaciji snimanja, režiranja, produkcije... Na taj način glumčeva izvedba, njegovo kreativno djelo biva fragmentirano, a potom ponovno sastavljeno. S obzirom na to da je njegova izvedba prepuštena volji i viziji njegovih suradnika, njegova autonomija i autorstvo sve su slabiji (Benjamin, 1969 [1935]).

Još jedna bitna razlika između kreativnosti u glumi i likovnoj umjetnosti jest u samom sredstvu izražavanja. Dok glumac koristi vlastito tijelo, glas i emocije kao alat za stvaranje umjetnosti, slikar ili kipar tradicionalno stvara djelo kao zaseban objekt. Zbog toga se te dvije vrste umjetnosti i drugačije percipiraju. Promatraču nije potrebna prisutnost slikara da bi mu se pobudile emocije i da bi razumio djelo, on čak ne mora ni znati tko je stvorio to djelo da bi ga konzumirao. S druge strane, gluma je nezaobilazno vezana uz čovjeka koji ju izvodi. S obzirom na to da glumac na filmu uglavnom nema pravo odlučivati kako će biti prikazan ili interpretiran, on biva objektiviziran – postaje predmetom, rekvizitom, alatom za prenošenje ideje.

Simbol žene na ekranu i na platnu

Razdoblje poznato kao „zlatno doba Hollywooda“ obuhvaća period od kasnih 20-ih do 60-ih godina 20. stoljeća, a obilježeno je razvojem američke filmske industrije, ali i snažnim ideološkim utjecajima društveno-političkog konteksta. Američko društvo pogođeno Drugim svjetskim ratom i Hladnim ratom, te strahom od komunizma, imalo je veću potrebu za očuvanjem i naglašavanjem tradicionalnih vrijednosti, između ostalog i raspodjelu rodnih uloga. To naglašavanje tradicionalnog, patrijarhalnog poretka reflektiralo se kroz popularnu kulturu, osobito u filmskoj produkciji. Stvarajući niz holivudskih filmskih klasika formiraju se arhetipovi likova koji ostaju zapamćeni i replicirani u popularnoj kulturi i umjetničkim ost-

varenjima sve do danas. Prema definiciji iz Hrvatske enciklopedije (2013-2024), oslanjajući se na teoriju N. Fryea, arhetipovi se mogu shvatiti kao „generički ustrojeni obrasci književne radnje, odnosno odnosa među njezinim sudionicima, a oni tim sudionicima podaruju specifičan profil“. Jednostavnije rečeno, arhetipovi su određeni simboli, koji su univerzalni, a u umjetnosti se koriste za prikazivanje generaliziranih, stereotipiziranih likova (Raj, 2018). Istraživanjem iz 2017. dokazano je da glumice u holivudskim filmovima imaju specifične intonacije glasa, ovisno o arhetipu koji glume. Pa tako *femme fatale* priča dubljim glasom, kao na primjer Kim Novak u filmu *Vertigo*, dok ista glumica u filmu *Phffft!* preuzima ulogu „glupe plavuše“ te koristi visoki ton. (Jeong, 2017). *Femme fatale* nastaje u *film noir* (kriminalističkom žanru) i simbolizira ženu koja je opasna. Uz nju se najčešće veže zlo, iako često nije sama zla, već se nekad prikazuje kao pokajnica. Za takve uloge tipično je naglašavanje ženske seksualnosti i identiteta zavodnice kroz komunikaciju, govor tijela, odijevanje i šminku. Tipični je primjer *femme fatale* Barbara Stanwyck u *Dvostrukoj obmani* (1944.) – žena koja zavede muškarca kako bi ga uvukla u splotku prevara i ubojstva. Arhetip tzv. „glupe plavuše“ popratio je gotovo cijelu karijeru Marilyn Monroe. Takve uloge glumila je u nizu komedija, kao što su *Neki to vole vruće* (1959.) ili *Kako se udati za milijunaša* (1953.). Kod tih uloga ponovno je tipično naglašavanje seksualnosti, ali ovaj put ne kao alat za manipulaciju ili zavođenje, već kao sredstvo za ismijavanje. Još jedan veliki arhetip je tzv. *girl next door* (djevojka iz susjedstva). Ona predstavlja polarnu suprotnost *femme fatale* i komedijskoj plavuši – predstavlja nevinost i za nju nije tipično eksplicitno naglašavanje seksualnosti. Djevojka iz susjedstva često je lik koji s muškim protagonistom iz prijateljstva prelazi u romantični odnos. Primjer tog arhetipa“ je Audrey Hepburn u filmovima *Doručak kod Tiffanyja* (1961.) ili *Praznik u Rimu* (1953.). Hepburn je u popularnoj kulturi često bila suprotstavljena Marilyn Monroe jer je predstavljala „klasičnu ljepotu“, a ne naglašenu seksualnost, što svjedoči o percepciji glumica kroz njihove filmske uloge. Tipiziranje žena na nekoliko arhetipova u filmovima „zlatnog *Hollywooda*“ temelji se pretežito na izgledu i manjku ili višku otvorene seksualnosti, a te se razlike očituju kroz fizički izgled, odijevanje, gestikulaciju i boju glasa. Sukladno tome, karakteri arhetipova vrlo su jednodimenzionalni i definirani u odnosu na muške protagoniste bilo kao zavodnice, ljubavnice ili prevarantice.

Ženski arhetipovi prepoznatljivi su i u likovnoj umjetnosti. Pridavanje određenih atributa u umjetnosti prvenstveno je važno zbog raspoznavanja mitoloških ili književnih likova. U ovom kontekstu, arhetipove u likovnoj umjetnosti moguće je objasniti pomoću dva primjera iz kršćanske ikonografije, koja čini temelj zapadne umjetnosti. Prvi od njih je Bogorodica, jedna od najčešće prikazivanih žena u povijesti umjetnosti. Najčešći prikaz Djevice Marije je onaj poznat kao *Madonna col Bambina*, odnosno Bogorodica s Djetetom u naručju, kojim se posebno naglašava njezina uloga majke, ali i plodnost. Ikonografski prikaz Marije razvio se iz ideje nevinosti pri začeću, proširene na koncept „vječne djevice“ – djevice u fizičkom i duhovnom smislu. Tijekom srednjeg vijeka oblikovala se ideja „čistoće“ u žena, koja je postala sinonim moralne nadmoći, a time je lik Marije postao model moralnog savršenstva, osobito za žene. Ona je simbol poslušnosti, poniznosti, majčinstva i nježnosti. Feminizam je kasnije oštro kritizirao ovu sliku idealizirane ženstvenosti kao simbol patrijarhalne kontrole. Marija se u umjetnosti (i teologiji) može tumačiti kao antipod Evi – njezina neokaljanost i poslušnost poništava Evinu krivnju za ženski rod. Takvu je paralelu još u drugom stoljeću povukao Irenej Lionski, rekavši da je čovječanstvo palo zbog neposlušne djevice Eve, a spasenje dobilo kroz poslušnu Djevicu Mariju. Eva je tako postala simbol svega suprotnog onomu što predstavlja Bogorodica, postala je ikona „ženskih slabosti“: emotivnosti, erotike, iracionalnosti i lakovjernosti. U suprotnosti s Marijom koja se često prikazuje u trenutku kada gazi zmiju i tako pobjeđuje Sotonu, Eva je ona koja se prepušta ovozemaljskim užicima. Ova opreka dodatno je naglašena načinom prikazivanja dviju biblijskih žena: dok je Bogorodica redovito odjevena i prekrivena, negirajući seksualnost, Eva se prikazuje naga, s jasno istaknutom tjelesnošću. Time se Eva pretvorila u mizogini stereotip žene u teološkom i umjetničkom smislu. (Pelikan, 1996). Ovakvo tipiziranje i svrstavanje ženskih karaktera u kalupe u slikarstvu i kiparstvu nesumnjivo potpomaže osiguravanju statusa *quo* u patrijarhalnom društvu. Likovi Marije i Eve, kao simboli duhovnosti i tjelesnosti, ženske „čistoće“ i seksualnosti, ostaju prisutni i u svjetovnoj umjetnosti. Štoviše, može se argumentirati da ovi biblijski arhetipovi imaju mnoge dodirne točke s onima u filmskoj umjetnosti, specifično s arhetipovima djevojke iz susjedstva i *femme fatale*.

No, postoji temeljna razlika između dviju vrsta arhetipova – oni koji su vezani isključivo za fiktionalne likove i priče, poput Bogorodice i Eve, i oni koji se vežu za stvarne ljude, kao što su glumice. Žene u ranim *blockbuster* filmovima imale su uglavnom sporednu ulogu u priči – one nisu bile pokretačice radnje, već likovi koji radnju zaustavljaju. Laura Mulvey argumentira da bi se većina priča hollywoodskih filmova odvijala na jednak način i bez prisutnosti ženskih protagonista. Na taj način, koristeći ženske likove apsolutno kao ljubavni interes, žene u filmovima postaju seksualnim objektima. Ovaj dojam dodatno se pojačava načinom snimanja, primjerice poznatim kadrovima koji započinju od ženskih nogu prateći kamerom tijelo do njezina lica. S obzirom na to da je žena svedena na objekt, gledateljima se teško povezati s njezinim likom i to rezultira poistovjećivanjem s muškim protagonistom. Time promatrač, kao i muški lik, objektivizira ženu. (Mulvey, 1975). Zbog specifičnosti glumačkog statusa u kapitalističkom društvu, gdje filmske zvijezde imaju masovnu popularnost, popraćenost, pa čak i kult opsesije, objektiviziranje prelazi sa filma na stvarnost. Sličan fenomen poistovjećivanja fiktionalnog lika i stvarne osobe nekada se prepoznaje i u povijesti umjetnosti. Jedan od primjera je Victorine Meurent, slikarica iz 19. stoljeća koja se gotovo nikada imenom ne spominje u pregledima umjetnosti. Ipak, ona se pojavljuje u udžbenicima – ali vizualno, zapamćena kao „prostitutka“ na Manetovoj *Olympiji* i *Doručku na travi*.

Kako umjetnice utječu na prikaz žena

Tipiziranju i jednodimenzionalnosti ženskih likova zasigurno doprinosi muški pogled (*male gaze*). U teoriji filma, muški pogled označava način na koji su muški likovi predstavljeni kao subjekti, a ženski kao objekti (Oxford Reference, 2024). To se događa zbog dominacije muškaraca u proizvodnji i pisanju filmova, čime se reproduciraju patrijarhalne ideje. Kao što je već spomenuto, u doba „zlatnog Hollywooda“ gotovo pa i nema žena iza kamera (Morris, 2020). Tako muški redatelji, producenti i scenaristi monopoliziraju priliku za prenošenje priča i stvaranje filmske umjetnosti koja je s

jedne strane refleksija (subjektivne) društvene stvarnosti, a s druge strane tu stvarnost i kolektivnu svijest aktivno oblikuje. Istraživanja su pokazala da kada su žene uključene u kreativni proces izrade filma ženski likovi postaju kvalitetniji, kompleksniji, brojniji i manje objektivizirani. Istraživanje koje je proveo *Centre for the study of Women in Television & Film* zaključuje da filmovi na kojima rade režiserke ili scenaristice imaju više ženskih protagonistica i više posvećuju vremena ženskim ulogama, nego u filmovima na kojima rade isključivo muški režiseri i scenaristi (Lauzen, 2025). Do sličnog zaključka dolazi i istraživanje iz časopisa *Studia Humana*, koje tvrdi da postoji veza između rodne dinamike u snimanju filma i one koja se odvija na filmu (Wilk, 2024). To potvrđuje i *Bechdel* test, koji uključuje tri kriterija: da film ima barem dva ženska lika, da ti likovi međusobno razgovaraju i da njihov razgovor nije usmjeren na muškarce. Pokazalo se da ukoliko na filmu rade producentice, redateljice, snimateljice ili scenaristice, veća je šansa da će zadovoljiti sva tri kriterija (Deck, 2019). Iako je reprezentacija ženskih i muških likova na filmu i dalje primjetno različita, prisutnost žena u kreativnom procesu omogućava složenije ženske likove, čime filmovi postaju pristupačniji ženskom gledateljstvu.

Sličan fenomen moguće je uočiti i u likovnoj umjetnosti. Sa sve većim brojem umjetnica, prikaz žene i tipično ženstvenih karakteristika postaje kompleksniji. To se posebno može primijetiti na primjeru prikaza majčinstva. Kroz povijest umjetnosti, majčinstvo se prikazivalo u relativno ograničenim okvirima, prema uzoru na Bogorodicu s Djetetom – žena s djetetom u naručju, nježnim pogledom i brigom izraženom kroz prisnost. Međutim, prikaz majčinstva postaje sve slobodniji i raznovrsniji kada ga vizualno artikuliraju one koje su ga iskusile na drugačiji način nego muškarci. Primjerice, Louise Bourgeois, umjetnica 20. stoljeća, koja temu majčinstva interpretira na potpuno nov način – u obliku pauka. Iako postoji mnogo pretpostavki o značenju simbola pauka, za potrebe ove argumentacije ključno je to što ženski pogled (*female gaze*) pruža novu perspektivu na žensko iskustvo i predstavlja ga složenijim, pa tako i bližim stvarnosti. Bourgeois nije jedina koja se bavila tom temom, uz nju su još i Clarity Haynes, Judy Chicago, Carrie Mee Weems i mnoge druge, koje svojim jedinstvenim pogledima doprinose višeslojnom razumijevanju majčinstva.

Zašto su umjetnice i glumice različito zastupljene?

Temeljno pitanje koje se postavlja u ovom eseju glasi: zašto je oduvijek bio vrlo malen broj slikarica i kiparica, dok je glumica, u usporedbi s time, bilo mnogo više još od samih početaka filmske industrije? Da bismo odgovorili na to pitanje, prvenstveno se moramo osvrnuti na razliku u vremenu nastanka likovne umjetnosti i filma. Film nastaje u povijesnom trenutku kada je pozicija žena bila već značajno transformirana i sve bliža onoj muškaraca. Stoga, razliku između pozicije žena u umjetnosti i filmu treba promatrati kroz povijesno-sociološki okvir, uzimajući u obzir širu sliku feminističkih napora. Bez obzira na to, gledajući jednaki povijesni trenutak, primjetno je više zastupljenih glumica, nego umjetnica. Druga važna razlika odnosi se na sam tip rada tih dviju umjetničkih sfera. Glumice imaju daleko manje slobode i utjecaja na kreativni proces od likovnih umjetnica. Kada se u obzir uzme povijesni položaj žena u društvu, kao i činjenica da kapitalizam komodificira seksualnost, nije iznenađujuće da se u filmskoj industriji žene i njihova seksualnost eksploatiraju radi profita. U tom kontekstu, glumice su nerijetko korištene kao rekvizit za prenošenje muških ideja, fantazija i pogleda na svijet. Suprotno tome, likovne umjetnice stvaraju djela u kojima izražavaju vlastito žensko iskustvo i pogled, što im omogućuje veću kontrolu nad umjetničkim izražajem. Treći važan element u ovom pitanju jest manjak žena na izvršnim pozicijama u filmskoj industriji, što je u oštrm kontrastu s relativno velikim brojem glumica. Muškim monopoliziranjem prava na stvaranje filma dodatno se učvršćuje i prenosi patrijarhalni pogled na žene i društveni poredak. Likovna umjetnost oduvijek je imala važnu ulogu u formiranju i održavanju društvenih normi: monumentalni spomenici, religijski prikazi i idealizirani portreti ne samo da su potvrđivali, već i diktirali što se smatra (ne)moralnim, (ne)poželjnim, (ne)privlačnim i (ne)ispravnim. Nastankom filma, a posebno razvojem televizije, iste su poruke počele dopirati do masovne publike brže i jednostavnije. Stoga je film, kao izrazito moćan alat, možda

i učinkovitiji u održavanju dominantnih društvenih normi. Unatoč tome, kako umjetnost, uključujući i film, postaje sve dostupnija širokom spektru ljudi, otvara se sve veći prostor za njezino korištenje u preispitivanju, pa čak i subverziji dominantnih normi.

Popis literature

Benjamin, W. (1969 [1935]). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. U H. Arendt (ur.), *Illuminations* (1-26). New York: Schocken Books.

Cook, D. i Sklar, R. (9. veljače 2024). history of film. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture> (10.2.2024).

Deck, M. (2019). *Reframing the Gaze: How Women Filmmakers Influence the Portrayal of Women On-screen* (preddiplomska disertacija). URL: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/25010/Final_Thesis-Deck.pdf?isAllowed=y&sequence=1 (10.2.2024).

Doepke, M., Tertilt, M. i Voena, A. (2012). The Economics and Politics of Women's Rights. *Annual Review of Economics*, 4(1), 339-372.

Getty Research Institute. (2023). Guerilla Girls Archive. *Getty.edu*. URL: https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/guerrilla_girls.html (10.2.2024).

Gotthardt, A. (19. travnja 2017). These Women Were Missing from Your Art History Books. *Artsy.net*. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-missing-art-history-books> (10.2.2024).

Hrvatska enciklopedija. (2013-2024). arhetip. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. URL: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/arhetip> (11.2.2024).

Jeong, S. (2017). Iconization of sociolinguistic variables: The case of archetypal female characters in classic Hollywood cinema. *Dimensions of iconicity*, 263-286.

Lampela, L. (1993). Women's Art Education Institutions in 19th Century England. *Art Education*, 46(1), 64-67.

Lauzen, M. (2025). It's a Man's (Celluliod) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2024. *Center for the Study of Women in Television and Film*. URL: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2025/02/2024-Its-a-Mans-World-Report.pdf> (8.8.2025.)

Morris, A. (1. lipnja 2020). Golden Age of Hollywood was not so golden for women. *Northwestern.edu*. URL: <https://news.northwestern.edu/stories/2020/03/golden-age-of-hollywood-was-not-so-golden-for-women/> (10.2.2024).

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 803-816.

National Museum of Women in the Arts. (2024). Get the Facts About Women in the Arts. *National Museum of Women in the Arts (NMWA)*. URL: <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/> (10.2.2024).

Nochlin, L. (2021). *Why Have There Been No Great Women Artists? 50th Anniversary Edition*. London: Thames & Hudson Ltd. Oxford Reference. (2024). male gaze. *Oxfordreference.com*. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100128610> (11.2.2024).

Pollock, G. (1999). Firing the Canon. U *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories* (1-22). Routledge.

Pelikan, J. (1996). *Mary Through the Centuries*. New Haven i London: Yale University Press.

Raj, M. (2020). Use of Archetypes in Alfred Hitchcock's Movies for Depiction of Women Character. *International Journal of Science and Research*, 9(1), 1777-1780.

Science and Media Museum. (18. lipnja 2020). A very short history of cinema. *Science and Media Museum*. URL: <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/objects-and-stories/very-short-history-of-cinema> (10.2.2024).

Strasberg, L. i Chaillet, N. (26. rujna 2023). Acting. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/acting> (10.2.2024).

Szeto, K. (29. rujna 2014). Theater and Film. Oxford Bibliographies. URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0112.xml> (10.2.2024).

Yellen, J. L. (2020). The history of women's work and wages and how it has created success for us all. *Brookings.edu*. URL: <https://www.brookings.edu/articles/the-history-of-womens-work-and-wages-and-how-it-has-created-success-for-us-all/> (10.2.2024).

Webb, E. (2022). And All the Men Merely Players: Gender in the Classical Theater. New York University. URL: <https://wp.nyu.edu/mercerstreet/2021-2022/and-all-the-men-merely-players-gender-in-the-classical-theater/> (10.2.2024).

West, C. (7. listopada 2022). Women's Education In Britain: A Brief History. *Oxford Open Learning*. URL: <https://www.ool.co.uk/blog/womens-education-in-britain-a-brief-history/> (10.2.2024).

Wilk, K. (2024). Feminist Film Theory: The Impact of Female Representation in Modern Movies. *Studia Humana*, 13(4), 13-22.

Ziegler, G. (22. siječnja 2019). The First English Actresses. *Folger Shakespeare Library*. URL: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/the-first-english-actresses/> (10.2.2024).

diskrepancija