

Maja BOGOJEVIĆ\*

## POLITIKA REPREZENTACIJE I RODNA MAŠKARADA U JUGOSLOVENSKOM AUTORSKOM FILMU

*Gledanje je prototip znanja.*

(Braidotti, 2006: 85)

*Neke razlike su vesele igre; neke su polovi svjetskih  
istorijskih sistema dominacije.*

*Epistemologija podrazumijeva poznavanje razlike.*

(Haraway, 1991: 157).

Uloga žena u filmskoj istoriji postavlja pitanja o prirodi te istorije putem analize načina na koji su žene predstavljene na filmskom platnu u određenom istorijskom periodu i odnosa filmske umjetnosti prema društvenom kontekstu, ali i odnosa istorije prema umjetničkom djelu. Veliko interesovanje koje vlada za ulogu žena na filmu ne može se sasvim razumijeti ako se ne smjesti u kontekst feminističke filmske teorije.

Filmski jezik i ideologija reprezentacije sa estetski ujedinjenim elementima vremena i prostora suočavaju se sa određenim ograničenjima: ne mogu ispuniti kompleksna očekivanja i promjene koje traži feministička estetika. Iz teorijske perspektive, važno je analizirati i razumjeti djelovanje filmskog jezika – kako sadašnjost reaguje protiv prošlosti – i koje su promjene u značenju povezane sa promjenama forme. Prema takozvanim *refleksivnim* ili *idealističkim* teorijama, koje se, inspirisane idealističkim modelom istorije, rukovode postulatom da „je svijet stvoren u filmovima već iskrivljeno ogledalo realnosti”, u nekom trenutku vremena mora postojati idealan odnos između umjetničkog djela i društva koje to djelo opisuje.

---

\* Dr Maja Bogojević, Fakultet umjetnosti, Univerzitet Donja Gorica

Feministička filmska teorija, fokusirana na reprezentaciju rodničkih odnosa, međutim, inspirisana je više semiotikom i tekstualnom analizom, koje definišu tekst ne kao zatvoreno djelo, već kao diskurs, igru značenja, dinamizma i kontradikcije. Ova definicija teksta pomjera mjesto gledaoca kao nepomičnog, pasivnog primaoca značenja i uznemirava i destabilizuje odnos između ekrana i gledaoca. Tekstualna analiza proučava status teksta kao produkcije, u kojoj i stvaralac teksta (filmski autor, režiser) i gledalac aktivno učestvuju u proizvodnji značenja. Na taj način, filmski tekst je viđen kao društveni prostor kroz koji različiti jezici (društveni, kulturni, politički, estetski) cirkulišu i međusobno reaguju.

### RODNA RAZLIKA I POLITIKA REPREZENTACIJE

Socijalistička feministička kritika naglasila je značaj odnosa između ženskog subjektiviteta i klasnog identiteta, redefinišući razlike koje se odnose ne samo na polne već i rasne, ekonomske i kulturne kategorije analize<sup>1</sup>. Polna razlika služi kao paradigma koju dozvoljava patrijarhalni globalni konsenzus, postojanju opravdanja za potčinjavanje žena, ali i za druge oblike ekskluzije, eksploatacije i represije. Ovi oblici potčinjavanja su perpetuirani istorijskim procesima *naturalizacije* i esencijalizacije podređenog člana dihotomije, koja se pokazuje, na apstraktne načine, kao simetrična<sup>2</sup>. Polna razlika je, dakle, *istorijski* uvijek seksualizovala sve druge razlike i odnose u društvu, a misterija njenog trajnog uspjeha i upornosti nalazi se, upravo, u predstavljanju ove razlike kao „prirodne” i „nepromjenjive”.<sup>3</sup>

Film, najspecifičniji od svih umjetnosti zbog direktne konfrontacije pokretnih slika, ima posebnu ideološku moć kao kinematografski aparat koji se oslanja na mehanizme identifikacije i seksualne fantazije. „Ideologija je efikasna samo zato što funkcioniše na najrudimentranijim nivoima psihičkog identiteta i nagona.”<sup>4</sup> Film, dakle, ima moć da, ujedinjavanjem fantazije sa „dokumentarnom autentičnošću” u neposrednosti koja daje iluziju stvarnosti, sasvim drugačiju od ‘metaforičnih’ slika koje proizvode književnost i druge umjetnosti, konstruše slike patrijarhalne ideologije ili muške fantazije. Više od drugih umjetnosti, film raspolaže kvalitetom *naturalizovanja* ovih konstrukcija kroz ulogu ženske zvijezde, koja otjelotvoruje ove slike.

<sup>1</sup> De Lauretis, 1987: 14.

<sup>2</sup> Iveković, 2000: 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Rose, 2005: 5.

Teoretičarka Laura Mulvey je u svom revolucionarnom eseju „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film” (1975) objasnila da je „nesvjesno patrijarhalnog društva strukturisalo filmsku formu na takav način da društveno utemeljena interpretacija polne razlike kontroliše slike, erotski čin gledanja i spektakla”. Struktura pogleda je jedan od najvažnijih elemenata prilikom definisanja vizuelnog zadovoljstva. Prema Mulvey, filmski narativ je napravljen isključivo radi zadovoljstva muškog gledaoca, koji „indirektno” prisvaja ženu kroz pogled. Ženski likovi su reducirani, muškom enuncijacijom, na fantazijsku projekciju tradicionalne dihotomije djevica / seksualni objekat. Kako je žena – protagonistkinja istovremeno prikazana kao moralna i amoralna, „pristojna” i zavodljiva, tako se i nesigurnost narativa održava preko ovog dualiteta.

### JUGOSLOVENSKI FILM I RODNA REPREZENTACIJA

Pojam nacije ikonografski najčešće predstavlja ženska figura, nacionalni heroj je, prema definiciji, muški, a nacija postaje najveći stepen patrijarhalne organizacije, zasnovane na muškom principu. „Ipak, odnos između nacionalnog/kolektivnog identiteta i ženskog/rodnog identiteta je mnogo komplikovaniji [...]. Nacionalni kolektiv je uspostavio nekoliko strategija prisiljavanja, pregovaranja i kompromisa sa ženama, kako bi osnažio kolektivnu koheziju. Figure majke i sestre korišćene su ne samo da prilagode žene modificiranom patrijarhatu nacije-države već i da natjeraju žene da se bore, rade i budu predstavnice nacionalnih kolektivnih narativa. Naše žene, ako je narativ uspješan, bile su najmoćnije ideološko, kulturno i propagandno oružje u svim procesima stvaranja nacija-država u regionu”.<sup>5</sup>

U periodu nakon 2. svjetskog rata, jugoslovenski socijalistički sistem i njegovi umjetnički proizvođači radili su na pomirenju nasljeđa tradicionalne kulture sa ideologijom rodne jednakosti, ujedinjeni u idealu „novog čovjeka”, prije nego što su ovi emancipatorski procesi proizveli „moralnu paniku”, a zatim i redomestifikaciju žena u pretežno ruralnom i patrijarhalnom društvu. Film, posebno, postaje ne samo propagandno oružje, kao u ranijem periodu, već i heuristička procedura koja prenosi kolektivno nacionalno osjećanje. Poslije sporadičnih filmskih produkcija između dva svjetska rata na teritorijama koje čine Socijalističku Federalnu Republiku Jugoslaviju od 1945. do 1991. godine, centralizovana produkcija je karakterisala period do 1965. godine, kada je ekonomska reforma decentralizovala filmsku produkciju i preselila je na republički nivo. Ova reforma koincidira sa pojavom „crnog filmskog talasa”, fraza

<sup>5</sup> Slapšak, 2002: 153.

koja se adekvatnije primijenjuje na seriju filmskih skandala na osi film – državni aparat, nego što bi se mogla odnositi na istinski zabranjene radove. Godina 1967. se može nazvati godinom trijumfa jugoslovenskog filma, označavajući početak „Jugoslovenske nacionalne škole”, ali i začetak strukturalističkog pristupa u filmskoj kritici, zamjenjujući dotadašnje impresionističke trendove. Mnogi filmski autori i kritičari saglasni su, međutim, da period od 1960. do 1969. godine, sa pojavom *novog filma*, predstavlja preokret u jugoslovenskoj filmskoj istoriji.<sup>6</sup> Mnogi kritičari su, takođe, ujedinjeni u stavu da „dosadašnji stabilni patrijarhalni svijet počinje da se raspada pojavom *novog filma*”.<sup>7</sup>

*Novi film* je, dakle, postao sinoniman sa modernošću, više u estetskom nego istorijskom smislu, koji je dat ovoj frazi u jugoslovenskim filmskim krugovima. Ipak, uprkos (djelimičnoj) vizuelnoj subverziji, ovaj filmski preokret je prije predstavljao dodatak normativnom nacionalnom filmskom diskursu, nego primjer avangardnog filma. Za razliku od francuske pojave *nouvelle vague*, kojem je prethodila nova generacija javnog diskursa, koja je uključivala i žene<sup>8</sup>, u Jugoslaviji nije postojao sličan javni diskurs. Generacija *novog filma* bila je kompletni muški fenomen, uz izuzetak režiserke Soje Jovanović<sup>9</sup>. *Ženski idoli*, i kao filmski autori ili kao fiktionalni likovi, bili su rijetki u poređenju sa velikim prisustvom muških heroja, i na ekranu i iza kamere.

Jugoslovenski *autorski* film pristupa društveno-nacionalnim temama na orodnjen način, za razliku od ranijih propagandnih filmova, koji su sistematski neutralizovali rod u ime klasne (komunističke, patrijarhalne) borbe. Kada jugoslovenske žene nijesu bile predstavljene kao nova personifikacija „vječne ženstvenosti” ili kao fetišizirane *femmes fatales* za muškog heroja, često su epitomizirale otuđenje masovne kulture ili autorsku opsesiju ženom iz visokoklasnog društva (e. g. *Jutro*, *Peščeni zamak*, *Rondo*, *filmovi* Rajka Grlića, Lordana Zafranovića itd.); strankinje su, uglavnom iz zapadnih zemalja, koje predstavljaju priželjkivanu *drugost* ili imaginarni put bijega (filmovi Srđana Karanovića, Miše Radivojevića i kasniji filmovi Živka Nikolića); potiču iz marginal-

<sup>6</sup> Munitić, 1967; Novaković, 1967.

<sup>7</sup> Novaković, 1967: 49.

<sup>8</sup> E. g. pojava romana *Dobro jutro, tugo* (*Bonjour tristesse*) Françoise Sagan 1954. (tada stare samo osamnaest godina); fenomen B. B. nakon prikazivanja filma *I bog stvori ženu* (*Et Dieu créa la femme*) 1956; pjesme Sylvie Vartan i Françoise Hardy (Sellier, 2005: 13).

<sup>9</sup> Jovanović je prva žena režiser i autorka prvog filma u boji u Jugoslaviji (1957), ali njen doprinos filmskom stvaralaštvu, koliko god značajan (većina filmova su adaptacija književnih djela, dakle, već postojećih umjetničkih tekstova), ne resituira jugoslovenski film u kategoriji vizuelnih umjetnosti u mjeri u kojoj to čini Agnes Varda, na primjer, za francuski i svjetski film, uopšte.

nig društvenih slojeva (filmovi Živojina Pavlovića i svi tzv. *crnotalasni* filmovi, ali i neki filmovi Gorana Paskaljevića i Gorana Markovića). Ženski likovi su relocirani u mjesto koje tradicionalno 'pripada' ženama, ne kao subjektima narativa ili diskursa, već kao objektima ljubavi i/ili mržnje koju izražava muški subjekat. Žene su predstavljene kao simboličke žrtve mizoginije ili su bukvalno zatvarane i fizički sputavane. Žensko tijelo kao seksualni objekt nudi sliku, vizuelni narativ za „progresivnu” estetiku novog talasa filmske umjetnosti, dok majčinski dio lika doprinosi reprezentaciji i održavanju tradicionalnih vrijednosti.

Kako je simbolično *žensko* odsutno iz odnosa između muškaraca i žena, kojim dominira samo jedan pol, filmske reprezentacije rezultiraju odnosima zlostavljanja, mučenja, silovanja i nasilja. Sistematski su prikazane utihnule, politički pasivne i, posljedično, okrivljene žene. Rijetko prisutne kao subjekti narativa, žene su prikazane kao izložena tijela prostitutki, ili kao tijela tihih, poslušnih majki, supruga i sestara, nezainteresovane za politiku ili stvarnost koja ih okružuje van doma. Ovu redukcioniističku reprezentaciju ženskog roda pojačava vizuelno kodiran spektakl, koji služi fetišizaciji seksualizovanih tijela i sadističkom voajerizmu degradacije i silovanja ženskog tijela.

Žensko tijelo je infantilizovano, poniženo, silovano, prebijeno, mučeno ili mrtvo. Rijetku slobodnu *ženskost* kažnjavaju kolektivno muško institucionalno naređenje ili patrijarhalne sile. *Ženskost* se, u takozvanom *intimističkom (ljubavnom) filmu*, prikazuje i kao incident, slučajni rekvizit na muškom putu buđenja (ili nebuđenja). Tragična sudbina koja zadesi slobodnog, autonomnog heroja prikazana je kao rezultat ljubavne veze sa ženom, koja privlači mušku pažnju u tipično izraženoj heteroseksualnoj želji. Žene su, dakle, portretisane kao derogirajući element, pohlepni, nemilosrdni potrošači, bolesna, one-močala, fizički hendikepirana ljudska bića, marginalizovani pripadnici društva, emotivno krhka, nestabilna stvorenja, zastrašujuće opasne zavodnice, infantilizovane ili rodoneutralizovane u ime kolektivnog socijalističkog cilja.

Kao mjesto 'opasne drugosti',<sup>10</sup> žena je objektivizirana i pretvorena u neprijatelja koji mora biti uništen. Tlačitelj je drugačiji u svakom filmu, pragmatično koristeći ideološko oružje koje mu najbolje odgovara: politički, militarani ili medicinski autoritet, projektovani muški mazohizam, emotivna i fizička smrt itd. Kao posljedica ovakve reprezentacije, silovanje se ne doživljava kao nasilni rodni/polni konflikt između žrtve i napadača, nego kao emblematična predstava klasne pobune (najeksplicitnije prikazano u liku Jugosla-

<sup>10</sup> Spivak, 1987

ve, u kontroverznom filmu Želimira Žilnika *Rani radovi*, 1969). „Silovanje je jedan of najčešćih motiva jugoslovenskog filma sa kraja 1960-ih; glavni tipovi žena – majke u crnom, prostitutka/pjevačica, silovana djevojčica – elaborirani su i u jugoslovenskom ratnom filmu i onima koji se bave savremenim temama. Možemo primijetiti sličnu tipologiju u filmovima Živojina Pavlovića i mnogih drugih, sa umanjenom umjetničkom vrijednošću. U portretu žena nije bilo značajne razlike između ideološki 'korektnih' filmova i 'crnih filmova', koji su bili napadnuti od strane državnog aparata, zabranjeni ili spriječeni redukcijom finansijskih sredstava.”<sup>11</sup>

### MJESTA POTENCIJALNOG OTPORA TRADICIONALNOM FILMSKOM POGLEDU?

*Ženski pogled kao izraz ženske želje uvijek je percipiran kao opasan, ako ne i smrtonosan.*

(Braidotti, 2006: 88)

Kako kulturalni imperativi diktiraju direktnu povezanost i podudarnost između biološkog pola i pozicije subjekta, bilo kakva devijacija od takvih imperativa može predstavljati mjesto potencijalnog otpora. Ovakva vrsta otpora utemeljenom filmskom pogledu nalazi se u filmovima Srđana Karanovića i Živka Nikolića. U *Petrijinom vencu*, na primjer, Karanovićev ženski narator pozicioniran je tako da prenosi stalno fluktuirajuću prirodu rodnih odnosa i snaži emancipatorski potencijal heroine filma. Kako narativ odmiče, gledalac je uvijek saučesnik i svjedok Petrije i njenog života, a ona smjelo „uzvrća” pogled direktnim obraćanjem samoj kameri. Film *Virdžina* je direktnije mjesto potencijalnog otpora muškom filmskom pogledu u samom odabiru teme i suptilnoj analizi rodnih odnosa, identiteta i društvenih normi.

#### PRIMJER *LEPOTA POROKA*, AUTOR ŽIVKO NIKOLIĆ (1986)

Slično Karanoviću, Nikolić se vraća ruralnoj geografiji i kulturi, što mu omogućava ne samo povratak u zavičaj (koji metaforično nikad nije ni napustio) već i upotrebu drugih strateških produkcijskih mogućnosti u vrijeme krize filmske produkcije u Crnoj Gori, ali i cijeloj Jugoslaviji 1980-ih godina. Zajednička tema skoro svih Nikolićevih filmova je unutarnja tenzija protagonista koja reflektuje konflikt između ličnih psiholoških potreba i javnih

<sup>11</sup> Slapšak, 2000: 135

patrijarhalnih ograničenja. Njegov autorski filmski, pogled na žensko tijelo, dekonstruiše tradicionalno izgrađene rodne klasifikacije i proizvodi moćnu društvenu kritiku lokalnog konteksta. Najkonzistentnija, a istovremeno i najkontroverznija odlika Nikolićevih filmova, njegova je reprezentacija žena koje kreću – simbolično – na put oslobođenja, i – kinematografski – na prisvajanje pogleda kamere, svjesno slaveći sopstveno žensko tijelo, odnosno tijelo *drugosti* (*Jovana Lukina, Čudo nevidjeno, Ljepota poroka*).

Jedan od najkontroverznijih crnogorskih – i jugoslovenskih – filmskih autora, čije je djelo prouzrokovalo mnoge debate i u Jugoslaviji i u inostranstvu, bio je optužen od strane mnogih kritičara van Crne Gore zbog hermetičkog pristupa koji je razumljiv samo Crnogorcima, sa jedne strane, a sa druge, Crnogorci su ga kritikovali za nepatriotski prikaz svoje rodne zemlje. Umjesto imaginarne koncepcije o čojstvu i junaštvu, crnogorska publika je dobila metafore koje dekonstruišu predrasude i stereotipne, često narcisoidne, slike o njima samima. Možda baš zbog ove kontroverze i insistiranja na idiosinkratičnosti, Nikolić je sebe potvrdio kao autor specifičnog senzibiliteta. „Rijetko kad moramo da odemo dalje od svog komšije da bismo shvatili svijet u kojem živimo”, govorio je Nikolić, a povodom kritika na račun filma *Lepota poroka* i napada na ideju ‘nudizma u patrijarhalnoj Crnoj Gori’, izjavio je: „Crnogorski pejzaž je možda prepoznatljiv, ali film nije samo o Crnoj Gori... govori o sudaru svijetova koji se mogu naći i van Crne Gore”.

Njegovi filmovi jesu o sudaru tradicionalnih i modernih svjetova. Nikolić je cijelog svog života snimao jedan isti film – film o Crnoj Gori, smješten u Crnoj Gori, proučavajući njene običaje, rituale, tradiciju, legende, usmena predanja, a svaki njegov film (i igrani i dokumentarni) nastavak je prethodnog. Pod uticajem likovne škole koju je pohađao u Herceg Novom, svaki pojedinačni kadar je kao slika. Sâm je govorio da je za njega „film harmonija boja... osjećanje izraženo kroz sliku, sa dijalogom u pozadini”.

*Lepotu poroka* autor je posvetio svojoj majci, što čini još kompleksnijom reprezentaciju patrijarhalne tradicije u Crnoj Gori i tim više predstavlja subliman primjer *rodne maškarade* u filmu. Film koji je doživio uspjeh i kod kritike i publike, u Jugoslaviji i inostranstvu, počinje tragedijom. U krševitim brdima Crne Gore, nekad u prošlosti, čovjek se vraća kući i otkriva da ga je supruge prevarila. Njen ljubavnik uspijeva da pobjegne, a ona priznaje svom mužu da je zgriješila i nudi svoj život kao žrtvu. Zatim u tišini peče pogaču, skida vjenčani prsten, dodaje malj mužu i oboje se penju na vrh planine, odakle se dobro vidi suvi, krševiti, surovi pejzaž. Ona stavlja pogaču na glavu, a muž je ubija udarcem maljem po glavi preko pogače.

Nakon ovog prologa, snimljenog etnografskim pogledom, sa dokumentarističkom preciznošću i sa ironičnom distancom o predmodernom tradicionalnom ritualu kažnjavanja nevjernih žena, koji je postojao generacijama u ruralnim djelovima Balkana, slijedi priča smještena u 'modernijoj Crnoj Gori'. Dok se čuju svadbene pjesme, mladenci, Luka (Mima Karadžić) i Jaglika (Mira Furlan), čekaju da stigne njihov kum Žorž (Petar Božović), kako bi svadba mogla da počne. Žorž simbolizuje lokalnu ideju o moći i hijerarhiji: njegov uništeni auto marke „zastava” umjesto točkova nose njegove sluge, seljani koji željno čekaju „kuma” iz urbanog svijeta – bogatog i prosperitetnog juga. Žorž predstavlja za Luku i Jagliku nadu u bolji život. Zahvaljujući njemu i oni odlaze na primorje, u potrazi za bogatijim i manje izolovanim životima. Međutim, sve veći bračni jaz koji raste između protagonista podudara se sa slikama okružujućeg pejzaža. Kamera slika kontraste između juga i sjevera, krša i mora, divljevog i civilizovanog, urbanog i ruralnog, patrijarhalnog i emancipovanog, svijetlog i tamnog, suprotstavlja mekoću pješčanih plaža i plavetnilo mora tvrdoći kamena i surovim golim predjelima.

Žorž je predstavljen kao monstrum, sudar dva sistema: predatorskog patrijarhata i kolektivnog socijalizma. On objašnjava Luki svoje shvatanje ženske emancipacije: „Žena je društveno biće i kao takvo pripada društvu koje je koristi kako 'oće”. A između ova dva sistema ukočen je ženski subjektivitet i ženski društveni napredak. Ovakva reprezentacija žena je subverzija komunističke vizije emancipacije. Žene ili poslušno robuju kućnoj i porodičnoj dužnosti ili su, kao one koje se bune protiv patrijarhata i potčinjenosti, kažnjene – tako što postaju emotivno uništene ili su fizički ubijene, kazna koja stiže većinu ruralnih Crnogorki, prema Nikoliću. Luka (Mima Karadžić) je arhetip crnogorskog muškarca: on ima sve vrline koje crnogorska istorija daje kao recept ideala čojstva i junaštva – hrabar, častan i odan (najviše svom kumu). Ali je i naivniji od Don Kihota. Luka i Jaglika oslanjaju se na Žorža kao djeca i tako postaju infantilno zavisni od kuma.

Autorova rodna strategija objelodanjuje se kroz portrete ruralnih muških i ženskih likova: dok su ženski likovi i fizički spriječeni da vide (sljepilo, pokrivanje maramom ženskih očiju koje ne smiju vidjeti niti muško niti svoje obnaženo tijelo), muške oči su pošteđene ovih fizičkih prepreka. Iako su muškarci slobodni da pogledaju i *vide/znaju*, oni ostaju žrtve sopstvenih voajerističkih i objektivizirajućih želja, zatvorenici tradicionalnih normi i patrijarhalnih ograničenja, koja su namentuta i njima i njihovim ženama/majkama. Uprkos daru fizičkog vida, oni ne uspijevaju da *vide*, što ih lišava poznavanja svijeta pred njihovim očima. Sa druge strane, žene su simbolički podređene, ali i fizički sputane i zlostavljane ili teškim uslovima rada ili pravilima koja im ne dozvo-



ljavaju da fizički vide. Kombinujući i ženski i muški pogled, režiser izjednačava čin *gledanja* sa *znanjem*. Originalnost ovog filma leži ne samo u uravnoteženoj reprezentaciji ženskog i muškog pola već i u subverziji režiserskog svepri-sutnog pogleda, koji se suptilno prenosi na – ženskog protagonistu (Jagliku).

Kružna struktura filma ponavlja iste kadrove sa početka, takođe sa tragičnim krajem, ali drugačijim. Luka i Jaglika se zajedno penju na planinu kako bi je Luka kaznio za njeno transgresivno ponašanje. On podiže malj, ali se, naglo, predomisli i vraća se kući. Čuje se pucanj pištolja, znak da je Luka oduzeo sebi umjesto Jagliki život. Sa takvim tragičnim krajem, film prikazuje i muškarce i žene žrtvama dvostrukih standarda patrijarhata. Autor ne kažnjava muškarca, već tradicionalni moral, a film postaje manifest tragičnosti patrijarhalnog društva.

Nikolićevo djelo sugerise mogućnost gledateljskog modusa putem *izokrenute maškarade*, koja proizvodi alternativne identitete. Režiser koristi vizuelne i lingvističke znakove da bi naglasio patrijarhalne stavove, ne samo muškaraca, već i starijih žena, koje su prisvojile te stavove od njihovih očeva i, kasnije, supruga. Ovaj filmski pogled predstavlja subverziju Joan Rivičrinog koncepta *maskiranog filmskog pogleda*, prema kojem žena, kao strategiju opstanaka, koristi ekscesno tradicionalne ženske kvalitete na ekranu (tipičan primjer je glumica Marilyn Monroe). Nikolić u svojim filmovima pokazuje upravo suprotno: ruralne Crnogorke drastično umanjuju kvalitete ženstvenosti, prisvajajući i veličajući tipično muške osobine, kao strategiju preživljavanja u strogom patrijarhalnom društvu. Njihov ulazak u kolektivnu sferu zavisi od brisanja svih ženskih osobina: ženski lik upravnika nudističkog kampa je predstavnik komunističke *maškarade* za „muškarčinu”, dok brkate majke i babe androgenog izleda i uvijek odjevene u crno, posjeduju sadistički pogled i na muškarce (sinove) i žene (snahe). Za razliku od Rivičrinog koncepta *ekscsne ženstvenosti*, lokalni ženski likovi koriste tradicionalnu muškost kao *masku* koja skriva i otklanja njihovu ženskost. Na taj način, one stvaraju *maskaradni* identitet koji se situira između 'muškog' i 'ženskog', ali nije ni muško ni žensko. Ove filmske heroine, suprotno maskirane, portretisane su sa više distorzija i kao suroviji patrijarhalni likovi od filmskih muškaraca.

U Nikolićevoj perspektivi *maskaradnih identiteta* nema herojskih spasilaca. Postoji samo subverzija crnogorskog mita o čojstvu i junaštvu, sa muškim likovima koji predstavljaju izokrenutost ovog mita. Oni su portretisani kao konfliktne figure koje svjesno (kao predstavnici doninantnih ideologija) ili nesvjesno (kao članovi ruralne zajednice) perpetuiraju tradicionalne etičke standarde. Dok su drugi jugoslovenski *mainstream* narativi prikazali društveno potlačene klase, fokusirajući se na žene, posebno, kao „primitivni materi-

jal”,<sup>12</sup> u Nikolićevom djelu, i žene i muškarci su viđeni kao „primitivni materijal”. Slikajući rodne odnose koji se pojavljuju kao direktan proizvod patrijarhalne strukture, a ne samo društveno-političkih odnosa moći, autor bez tehnika distanciranja konfrontira ove patrijarhalne strukture.

## BIBLIOGRAFIJA

- [1] Braidotti, Rose (2005) 2006. „Mothers, Monsters and Machines”. In her *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Reprinted in *Utrecht Noise School Reader: Transforming Gender and Power*, Universiteit Utrecht, str. 85–97.
- [2] Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- [3] Haskell, Molly. 1987. *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- [4] Herzfeld, Michael. 2004. *Kulturna intimnost: socijalna poetika u nacionalnoj državi*. Prev. Slobodanka Glišić. Belgrade: XX vek.
- [5] Iveković, Rada. 2000. „(Ne)predstavljivost ženskog u simboličkoj ekonomiji: Žene, nacija i rat nakon 1989. godine”, u *Žene, slike, izmišljaji*, ur. Branka Arsić. Beograd: Centar za ženske studije, str. 9–31.
- [6] Jelušić, Mato & Jelušić, Božena. 2006. *Iskušavanje filma: Živko Nikolić i njegovo filmsko djelo*. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva & Argonaut, Budva.
- [7] Kuhn, Annette. 1988. „The Body and Cinema: Some Problems for Feminism”. In *Grafts: Feminist Cultural Criticism*, ed. Susan Sheridan. London: Verso, str. 11–23.
- [8] Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- [9] Mulvey, Laura. 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16(3) (Autumn): 6–18.
- [10] Munitić, Ranko. 1967. „Jugoslavenski autorski film”. *Filmska kultura* 55–56: 23–31.
- [11] Novaković, Slobodan. 1967. „Autori: dramaturške beleške”. *Filmska kultura* 55–56: 48–59.
- [12] Rivičre, Joan. 1986. „Womanliness as a masquerade.” In *Formations of Fantasy*, eds. V. Burgin, J. Donald & C. Kaplan. London and New York: Routledge, pp. 35–44.
- [13] Sellier, Geneviève. 2005. *La Nouvelle vague: un cinéma au masculine singulier*. Paris: CNRS Editions.
- [14] Slapšak, Svetlana. 2000. „Žensko telo u jugoslovenskom filmu: status žene, paradigma feminizma”. In *Žene, slike, izmišljaji*, ur. Branka Arsić. Beograd: Centar za ženske studije, str. 121–137.
- [15] —. 2002. „Identities Under Threat on the Eastern Borders.” In *Thinking Differently: A Reader in European Women’s Studies*, eds. G. Griffin and R. Braidotti. London & New York: Zed Books, str. 145–158.
- [16] Spivak, Gayatri Chakravorty. 1987. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge

<sup>12</sup> Herzfeld, 2004.

Maja BOGOJEVIĆ

REPRESENTATION POLICY AND GENDER MASCARADE  
IN THE YUGOSLAV AUTHOR FILM

*Summary*

The article re-visits Yugoslav *auteur* film, focusing on the analysis of gender relations and identities as cinematically constructed in films that received notable critical acclaim and popular success during the existence of Yugoslav country. Detailed analyses aim to demonstrate that, although this younger generation of *cinéaste*s introduced both aesthetic innovations and the socio-political critique of the dominant ideology, the cinematic strategies employed are much more patriarchal than anti-communist. Their images still rest almost entirely on the re-presentation of female characters as visual spectacle of sexual commodity.

The theoretical concepts of *masquerade* are explored and further extended to male-authored cinema in search of possibilities of (re-possession of) female gaze, especially in the case of Živko Nikolić's film-making, which foregrounds the cinematic strategy of *reversed gender masquerading*. Finally, by provoking a reading „against the grain” (in de Lauretis' sense), the film analysis might contribute to raising the spectator's awareness of how Yugoslav visual narratives worked to sustain symbolic patriarchal capital, continuing the patriarchal phenomenon of complete male authorship and instrumentalisation of women as images to be displayed and looked at.