



UNIVERZITET U SARAJEVU
FAKULTET POLITIČKIH NAUKA
ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

Položaj savremene žene u bosanskohercegovačkom filmu
- Magistarski rad -

Kandidatkinja

Alma Mašić

Broj indeksa: 415

Mentor

Doc. dr. Sarina Bakić

Sarajevo, oktobar 2020. godine

Alma Mašić: Položaj savremene žene u bosanskohercegovačkom filmu	2020
---	-------------



UNIVERZITET U SARAJEVU
FAKULTET POLITIČKIH NAUKA
ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

Položaj savremene žene u bosanskohercegovačkom filmu

- Magistarski rad -

Kandidatkinja

Alma Mašić

Broj indeksa: 415

Mentor

Doc. dr. Sarina Bakić

Sarajevo, oktobar 2020. godine

SAŽETAK

Stoljećima su žene bile prikazane kao majke, supruge i domaćice. Dugo su se morale boriti kako bi ostvarile svoje pravo glasa. Njihova borba trajala je dugo, a neke žene su toj borbi posvetile i svoj život. Žene danas u savremenom svijetu uživaju u svojoj ravnopravnosti sa muškarcima, što su prije u prošlosti žene mogle samo sanjati, ravnopravno obrazovanje, pravo da budu majke onda kada bude njima to odgovaralo, ali i pravo da biraju svoju profesiju.

Danas su žene te koje su zadužene za kućanstvo, vaspitanje djece, a istovremeno imaju uspjeh u poslovnom svijetu. Uloga žene u bosanskohercegovačkom društvu, kao i u mnogim drugim zemljama je da žena još uvijek živi između svoje tradicionalne uloge u društvu i želje u poslovnom uspjehu. Tradicionalno društvo još uvijek je to koje dominira i koje je usmjereno na jačanje društvenog života muškaraca, a žene su te koje su i dalje pozicionirane kao domaćice, koje treba da brinu za kuću i odgoj djece i još uvijek postoji diskriminacija kako u privatnom tako i u javnom životu, a žene u savremenom bosanskohercegovačkom filmu danas imaju značajne uloge gdje su njihovi likovi raznovrsniji. Možemo ih gledati u glavnim, ali i u sporednim ulogama gdje su one jake žene, buntovnice koje se bore da bi ostvarile svoje ciljeve i svoja prava.

Kako je feministička teorija kroz svoj rad bila zainteresovana za vizuelna predstavljanja rodova u različitim sadržajima kao što su časopisi, reklame, umjetničke slike i fotografije, sasvim je jasno da je i film kao najpopularniji predstavnik popularne kulture postao predmetom sociološke analize, te kao takav dobio na sociološkoj vrijednosti. Zahvaljujući moći koju posjeduje film kao masovna umjetnost da unutar svoga sadržaja propagira određene ideje te društvene i kulturne vrijednosti i norme, feministička se teorija okrenula analizi klasičnog holivudskog filma u potrazi za rodnim stereotipima i patrijarhalnim elementima utkanim u njega. Tako se razvila feministička filmska teorija koja je doprinijela analiziranju načina na koji su rodne razlike usađene u klasični filmski narativ i slike. Važan teorijski oslonac u prvim radovima feminističkih filmskih kritičarki predstavljala je semiotička analiza, ali i psihoanaliza kroz rad Lakana i Freuda, uz pomoć kojih se analizira želja pojedinog autora u smislu doprinosa društvene percepcije žena ili pak stavljanja istih u inferiorni položaj (Chauduri, 2006: 24,25).

SADRŽAJ

UVOD.....	7
1. TEORISKE OSNOVE RADA	8
1.1. Definisanje pojmova.....	10
2. TEORISKO – METODOLOŠKI OKVIR RADA.....	11
2.1. Problem istraživanja.....	11
2.2. Predmet istraživanja.....	11
2.2.1. Naučni ciljevi istraživanja.....	12
2.2.2. Društveni ciljevi istraživanja.....	12
2.3. Metodološki dio rada.....	12
2.4. Vremenski plan istraživanja.....	13
2.5. Sistem hipoteza.....	13
2.5.1. Generalna hipoteta.....	13
2.5.2. Pomoćne hipoteze.....	13
3. ŽENSKO PITANJE.....	14
3.1. Pravo glasa žena.....	15
3.2. Sifražetski pokret u Velikoj Britaniji.....	16
3.2.1. Sifražetski pokret u Sjedinjenim Američkim Državama.....	17
3.3. Feminizam u Evropi u XIX stoljeću.....	18
3.4. Pravo žena na obrazovanje.....	20
3.5. Pravo na razvod braka.....	23
3.6. Abortus kao jedna od ključnih stavki ženskog pitanja.....	24
3.7. Pitanje braka i porodice.....	26
4. ZANIMANJE I ZAPOSLENOST ŽENA POČETKOM XX STOLJEĆA.....	28
4.1. Položaj bosanskohercegovački žena 1918. godine.....	29
5. PREDHISTORIJA FILMA.....	31
5.1. Historija nastanka filma.....	32
6. SEDMA UMJETNOST / FILM.....	36
6.1. Film kao medij.....	37
6.2. Elementi oblikovanja filma.....	40
6.2.1. Kadar.....	40
6.2.2. Montaža.....	40
6.2.2.1. Tehnologija monteže.....	41
6.2.3. Filmska traka.....	43
6.2.4. Kamera.....	44
6.2.5. Muzika.....	45

7. OSNOVNI FILMSKI RADOVI.....	46
7.1.Dokumentarni film.....	46
7.2.Igrani film.....	47
7.3.Eksperimentalni film.....	47
8. NASTANAK I RAZVOJ FILMA NA BALKANU.....	48
8.1.Razdoblje jugoslovenskog filma nakon Drugog svjetskog rata.....	51
9. KRATKA HISTORIJA BOSANSKOHERCEGOVAČKOG FILMA.....	53
9.1.Bosanskohercegovački film danas.....	57
9.2. Kratka historija udruženja filmskih radnika BiH.....	57
10. ŽENE U FILMU.....	59
10.1.Historija ženskog režijskog rada na filmu.....	60
10.2.Feministička filmska teorija.....	62
11. POLOŽAJ ŽENE U BOSANSKOHERCEGOVAČKOM FILMU U XXI STOLJEĆU.....	64
11.1.Ovo malo duše.....	66
11.2.Grbavica.....	68
11.3.Snijeg.....	71
11.4.Djeca.....	74
12. ANALIZA ANKETNOG UPITNIKA.....	76
ZAKLJUČNA RAZMATRANJA.....	87
BIBLIOGRAFIJA.....	89

UVOD

Od svojih samih početaka žena je bila ta koja se smatrala imovinom muškarca. Bez ikakvih prava, smatrana je osobom koja služi za rađanje djece, odgoju i brizi o svom kućanstvu.

Biti žena danas u XXI stoljeću znači mnogo toga. Danas su žene te koje odgajaju svoju djecu, brinu se o svom domaćinstvu, a istovremeno su uspješne u poslovnoj sferi.

Živimo u svijetu gdje je uobičajno da žena radi zarađuje, kući donosi plaću i brine o porodici i svom domu, žena ima pravo glasa, pravo na izbor hoće li biti majka ili ne, hoće li se posvetiti karijeri, ili će biti osoba koja će se skrbiti o svojoj obitelji.

Danas su žene te koje aktivno sudjeluju u filmskoj umjetnosti, vidimo ih kao junakinje, snažne žene koje uspješno djeluju u svijetu koji se nekada smatrao profesijom u kojem isključivo dominiraju muškarci.

Žena je ta koja je u bosanskohercegovačkom filmu uspjela izgraditi lik po zemlji u kojoj živi. Spajanjem tradicije i savremenosti bosanskohercegovački film kreirao je lik savremene žene koja je istovremeno majka koja se bori za svoje dijete, a isto tako žena koja se želi ostvariti u svijetu u kojem dominiraju muškarci. U savremenom bosanskohercegovačkom filmu likovi žena su raznovrsniji, koji se bavi pozicijom žene u bosanskohercegovačkom društvu, i gdje je odnos prema ženskim likovima dublji.

Nakon završetka rata sve više je glumaca, scenarista, reditelja, producenata koje su uspješne žene, one su te koje su savremenom bosanskohercegovačkom filmu dale uspješnost, i koje su obilježile savremeni bosanskohercegovački film.

Danas u XXI stoljeću žene aktivno učestvuju i djeluju u filmskoj produkciji, iako i danas postoje oni koji smatraju da su muškarci ti koji treba da dominiraju u svijetu filma.

Kako ćemo vidjeti kroz sam rad da žene više nisu vezane za dom i porodicu već aktivno učestvuju i dominiraju u svijetu i koje se bore da ostvare svoja prava, i koje su uspješno uskladile porodicu i karijeru. Žene postaju samostalne, obrazovane i nezavisne žene, koje se pitaju za mišljenje kada je potrebna stručnost, odgovornost, odlučnost ili mudrost.

1. TEORIJSKE OSNOVE RADA

Biti žena znači mnogo toga: odgajanje, želja da se brineš o drugima i da te oni vole. Ja također, povezujem značenje žene sa osjetljivošću na emocije, sposobnost da iznesete svoje probleme i da o njima razgovarate. A onda, opet, imam snažan izazov protiv odgurivanja u ćošak ili svrstavanja u stereotip zbog toga što sam žena. Vaš odgovor se može razlikovati od moga. Ne postoji pravi ili krivi odgovor. Pa odakle onda dolazi taj osjećaj biti žena? Je li taj osjećaj biološki (ono s čime smo rođeni iz naših gena), ili, da li taj osjećaj dolazi iz naše kulture (vrijednosti, iskustva i vjerovanja koje dijelimo sa drugima)? (Magezis,2001:18.)

Pokušavajući odgovoriti na pitanje šta je biološko a šta kulturno u biću žene, Ann Oakley, feministička sociologinja i spisateljica, ispitala je razliku između spola i roda. Pod spolom mi podrazumijevamo sve što je biološko u biću žene. To uključuje sposobnost da rađaš (bez obzira da li možeš ili ne možeš, da li želiš ili ne želiš imati djecu), to podrazumijeva naše ženske gene, naše ženske organe i hormone. Pod pojmom rod mi podrazumijevamo sve one stvari koje se očekuju od žene njenom kulturom. Na primjer, na žene se gleda kao na osobe koje su sposobnije otkrivati svoja osjećanja i o njima pričati. Ako ovako gledamo na te stvari, onda to znači da je društvo to koje više utiče na ono šta je “žensko“ a šta “muško“ nego mi, koji smo rođeni s time. (Magezis,2001:18.)

Jednostavnije je gledati na ženu iz biološke perspektive, ali kada se dođe do kulture, onda spoznajemo da se to ne odražava na nas samo zato što smo žensko. Očekivanja su na nama i baziraju se na onome po čemu se mi razlikujemo od dominantne kulture u društvu. Te razlike uključuju klasu kojoj pripadamo, rasu, etničko porijeklo, spolnost, starosnu dob i nivo obrazovanja. Kao i po pitanju roda, ovdje nalazimo da se razlike koriste kako nam ne bi dozvolili da vladamo svojim životima. Kao žene, mi jesmo stereotipne. Stereotip znači gledanje na osobu na jedan pojednostavljen i jednostavan način, koji se ne bazira na njenoj individualnosti nego na unaprijed donesenom sudu, samo zato što je član jedne određene grupe. (Magezis,2001:20)

U razumijevanju naših razlika mi poštujemo jedni druge i slavimo našu različitost koja nas obogaćuje. To razumijevanje nas zbližava i pomaže nam pojedinačno da se oslobodimo naših internalizovanih kulturnih očekivanja. Naše razlike ne mogu nas odvojiti od bića žene, jer su one dio naših identiteta. Naš jednostavni identitet je kombinacija svih elemenata od kojih smo satkani. Posmatranjem našeg individualnog identiteta iz različitih uglova, mi dobijamo jasniju sliku o nama samima i kako se različita kulturna očekivanja održavaju na nas. (Magezis,2001:20)

U Bosni i Hercegovini kao i u okruženju žene su bile te koje su se dugo borile za svoja prava. Njihova borba ni u XXI stoljeću još uvijek nije gotova, ona traje i danas. Živimo u zemlji gdje tradicija i patrijarhat ima veliki uticaj na društveni život žena.

Patrijarhat je društveni sistem u kojem je otac ili najstariji muškarac glava porodice, potomci/potomkinje i nasljednici/e se prepoznaju prema muškoj liniji i muškarac je vlasnik imetka. Patrijarhat karakteriše muška dominacija kako u javnoj, tako i u društvenoj sferi života, kao i nejednaki odnos moći između žena i muškaraca pri čemu su žene sistematski u nepovoljnijem položaju i diskriminirane. Pojam je nastao od grčke riječi patriarkhes što znači otac ili šef rase, patrijarh i bukvalno znači vladavina očeva. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustaćević, Grabovac,2015:134)

Jedna od osnovnih pretpostavki patrijarhata bila je da muškarac raspolaze ženskim tijelom i svim njegovim proizvodima, dok je funkcija žene da sprovede ono za šta je biološki determinisana i da svoje proizvode svojevrijem podari muškarcu. Žena samoj sebi nije dovoljna i ne može se brinuti sama o sebi, pa tako muškarcu, kao jačem, pripada uloga zaštitinika, prvo ocu, a zatim mužu. Prelazak žene iz vlasništva oca u vlasništvo muža simbolički se obavlja stupanjem u brak, gdje budući muž obilježi ženu kao svoju razmjenu prstenja. Kroz tradiciju koja okružuje institut braka vidljiv je odnos društva prema ženi kao manje vrijednoj prvenstveno kroz pritisak da se žena uda jer se njena vrijednost potvrđuje kroz činjenicu da se ostvaruje kao supruge, zatim davanju miraza kao dodatne mjere podizanja vrijednosti žene da bi se njena udaja osigurala i da ona ne bi više bila teret svome ocu/bratu. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustaćević, Grabovac,2015:135)

Iako se forma patrijarhata mijenjala kroz vrijeme, on je ostao sveprisutan. Iz forme apsolutne dominacije na polju ekonomske, reproduktivne i seksualne kontrole, preselio se u odabrane oblasti koje su po pravilu opet one najbliže poljima moći i odlučivanja. Moderni patrijarhat je danas ugovoreni, a ne prirodni, on je institucionaliziran i ogleda se u dominaciji muškaraca u društvu, pogotovo na položajima moći i odlučivanja. Patrijarhat, kao i svaka druga duboko nasilna društvena formacija (kao što su kriminalne subkulture i vojne strukture), kombinuje direktno, strukturno i kulturno nasilje u bezizlaznom trokutu. Direktno nasilje podrazumijeva silovanje, zastrašivanje i represiju, strukturno nasilje institucionalizuje, dok kulturno nasilje opravdava ili legitimiše druga dva oblika nasilja. Kulturno nasilje, zapravo čini patrijarhat veoma trajnom strukturom, internalizuje položaj žene kao žrtve. Primjer kulturnog nasilja bi bila nemogućnost shvatanja postojanja ovog fenomena i sveprisutnosti patrijarhata u društvu. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustaćević, Grabovac,2015:135).

Žene danas u XXI stoljeću vjeruju u svoj uspjeh, pouzdanost, i imaju nadu za bolju budućnost. Iako za žene nije lako (pojedinačno ili u grupi) ići izvan društveno ograničenih očekivanja i vrijednosti kako bi stekle moć, žene su učinile i čine da se promjene dogode, kako u društvu tako i u njima samima. Javlja se ogroman osjećaj slobode, bez obzira na mušku dominaciju, veća kontrola naših života i naših vrijednosti. To nam daje šansu da poštenije sagledamo položaj žena širom svijeta, kao i da razgovaramo, bilo pojedinačno ili u grupi, o strategijama osnaženja. (Magezis,2001:212)

1.1. Definisanje pojmova

Žena - Žensko pitanje / problem društvenog i kulturnog oslobađanja žena. Žene su samo na početnim stupnjevima razvitka ljudskog društva, u rodovskim društvenim organizacijama, imale punu slobodu (kao i muškarci) i uživale poseban ugled zbog njihove uloge u biološkoj reprodukciji vrste, kao i zbog toga što su dugo vremena bile bitan činilac stvaranja neophodnih proizvoda za održavanje egzistencije. Tako je matrijarhat, kako se ovaj period naziva, razdoblje u kojem je žena bila ne samo izjednačena sa muškarcem, već je imala vrhovnu vlast i autoritet u svojoj zajednici.(Lukić, Pečujlić,1982:774)

Društvo – (lat. Societas. eng. Society: njem. Gesellschaft) relativno samodovoljna organizirana zajednica života ljudi koji proizvode materijalna i duhovna dobra za zadovoljavanje vlastitih potreba, međusobno povezanih različitim odnosima između sebe i prema prirodi. To je specifičan sistem ljudske međuzavisnosti u kojem postoje visokoizdiferencirane , strukturirane , na zajedničkoj kulturi utemeljene veze između pojedinaca i grupa. Prema užem i rasprostranijem značenju , društvo se shvata kao historijski , trajna i relativno samodovoljna ljudska zajednica omeđena određenom užom teritorijom , u čijim okvirima ljudi razvijaju sve neophodne društvene aktivnosti kojima se zadovoljavaju temeljne potrebe svakog pojedinca i zajednica.(Lavić, 2014:398)

Film – Kolektivno stvaralaštvo, koje uključuje čitav niz društvenih profesija – od pisaca, režisera, scenarista, glumaca, producenata, do estetičara, psihologa, propagandista, tehničara i sl. Film je sebi pribavio epitet umjetnosti, stvorio zvijezde, idole koje će obožavati ne samo njihovi suvremenici već i generacije iza njih. Oblikovao je vlastitu publiku, najbrojnije i najmanipuliranije tijelo koje je ikada stvorio jedan medij.(Repovac,2013:429)

Kultura – Pojam koji obično označava složenu cjelinu institucija, vrijednosti, predodžaba i praksi koje čine život određene ljudske skupine, a prenose se i primaju učenjem. Po definiciji E. B. Tylora, koja se smatra prvom znanstvenom i najširoom definicijom, kultura se odnosi na znanje, vjeru, umjetnost, moral, zakone i običaje.

Umjetnost – Vještina estetskog izražavanja, uobličavanja misli i osjećanja pomoću govora ili pisane riječi, instrumenta ili ljudskog glasa, pokreta itd. Umjetničko djelo se shvata kao slobodna tvorevina ljudskog duha koje ima veliku ulogu u društvu i čovjekovom odnosu prema ljudima i svijetu. Umjetnost nije samo lična već i društvena pojava. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja, Mešić, Jašarević, Mustafić, Grabovac, 2015:230).

2. TEORIJSKO – METODOLOŠKI OKVIR RADA

2.1. *Problem istraživanja*

Tema rada je položaj savremene žene u bosanskohercegovačkom filmu. Položaj žene u društvu stoljećima je značilo konstantnu borbu za ravnopravnost u svijetu kojem su vladali muškarci.

Smatralo se da žena treba da ostane u kući i da se posveti upravljanju domaćinstvom. Od žene se zahtijevalo da obavlja sve poslove vezane za kuću, od brige za djecu do obavljanja kućanskih poslova i da čovjek svojom zaradom podmiruje materijalne potrebe porodice.(Đorđević,1975)

Biti žena u 21 stoljeću predstavljalo je izlaz iz podređenog položaja u svijetu muškaraca, a biti žena u savremenom bosanskohercegovačkom filmu doživljava veliki preobražaj. Tek se u postratnom periodu snimaju filmovi u kojem su likovi žena raznovrsniji. Žene u bosanskohercegovačkom filmu postaju žene koje dostojanstveno prelaze svaku prepreku. Žene počinju biti glavni likovi koji imaju raznovrsne uloge. Počinjemo ih gledati u ulogama gdje su žene žrtve, buntovnice, autsajderke, jake žene koje se bore za svoja prava.

2.2. *Predmet istraživanja*

Kao istraživanja našeg rada je položaj žene u društvu, njen izlaz iz podređenog položaju u svijetu u kojem su vladali muškarci, i uloga žene u 21 stoljeću, te položaj u savremenom bosanskohercegovačkom filmu, kao i velika zastupljenost bosanskohercegovački filmova u kojima su žene glavni glumci i reditelji.

2.3. CILJEVI ISTRAŽIVANJA

2.3.1. Naučni ciljevi istraživanja

Cilj rada je prikazati položaj žene u društvu, kakav je uticaj i uloga žene u 21. stoljeću i njen položaj u savremenom bosanskohercegovačkom filmu.

2.3.2. Društveni ciljevi istraživanja

Ogledaju se u tome da se ovim istraživanjem nastoji ukazati na odnos samog društva prema ženi, njen izlaz iz podređenog položaja u svijetu muškaraca, te njena uloga u savremenom bosanskohercegovačkom filmu kao glumice i rediteljke.

2.4. METODOLOŠKI DIO RADA

U okviru istraživanja ovog rada, koristili smo dvije metode:

To su:

- 1) Historijska
- 2) Deskriptivna

Tehnike su:

Za prikupljanje podataka empirijskog istraživanja korištena je tehnika anketnog ispitivanja (anketni upitnik).

2.5. VREMENSKI PLAN ISTRAŽIVANJA

Vrijeme istraživanja: 2020. godina.

2.6. SISTEM HIPOZEZA

2.6.1. Generalna hipoteza

Prikazan položaj savremene žene u BiH filmu utiče i na emancipaciju žene u samom društvu.

2.6.2. Pomoćne hipoteze

- Položaj žene u filmu oslikava njen položaj u društvu, i način na koje su one tretirane u istom.
- Biti žena u 21 stoljeću znači biti objekat viktimizacije spolne podjele poslova.

3. ŽENSKO PITANJE

Žensko pitanje je problem društvenog i kulturnog oslobađanja žena. Žene su samo na početnim stupnjevima razvitka ljudskog društva, u rodovskim društvenim organizacijama, imale punu slobodu (kao i muškarci) i uživale poseban ugled zbog njihove uloge u biološkoj reprodukciji vrste, kao i zbog toga što su dugo vremena bile bitan činilac stvaranja neophodnih proizvoda za održavanje egzistencije. Tako je matrijarhat, kako se ovaj period naziva, razdoblje u kojem je žena bila ne samo izjednačena sa muškarcem, već je imala vrhovnu vlast i autoritet u svojoj zajednici. (Lukić, Pečujlić, 1982:774)

U savremenom svijetu nema ni jednog značajnog problema koji se može naučno definisati bez uticaja i uloge marksizma. To se odnosi i na žensko pitanje koje je od velikog značaja za ravnopravnost i položaj žene u društvu. Odnos marksizma prema pitanju položaja i uloge žene u društvu ima više značenja. Marksizam je definisao osnovni problem gdje je žena shvaćena kao ljudsko biće, čija je emancipacija društvo i mjerilo emancipacije, tj. oslobođenje žene od svake zavisnosti, podčinjenosti i dobijanje potpune samostalnosti i nezavisnosti od drugih. (Đorđević, 1975)

Ravnopravnost žene danas podrazumijeva učešće i podjednako uključivanje žene u sve svere društvenog i političkog života, nažalost i dalje postoji strah kod nekih žena koje su patrihalno i religijski odgojene. Pokazalo se je da su tradicionalne, kulturne i religijske vrijednosti velika prepreka u zastupljenosti žena u društvu.

Generalna skupština organizacije ujedinjenih nacija jednoglasnom odlukom je proglasila 1975. godinu za međunarodnu godinu žena. Inicijativa za donošenje ovakve odluke je potekla od samih žena. Međunarodni značaj ženskog pitanja ne znači samo ujedinjenje žena za oslobođenje iz statusa potčinjenosti i poniženja, već i prevazilaženje diskriminacije i dominacije u savremenom društvu. (Đorđević, 1975)

Žena je danas u mnogim odnosima ravnopravna: ona glasa i može biti birana, ima mogućnost da se školuje, da bira svoju profesiju, da odlučuje o svom braku, o svojoj trudnoći, ali ona je i dalje zarobljenik dvostrukog radnog vremena, na radnom mestu i u kući. U određenim situacijama žena može sve, ali u mnogim drugim žena je i dalje ograničena kada je materijalno i porodično zavisna od muškarca. I danas u nekim područjima ženama se zabranjuje da se školuju, da rade, da budu materijalno nezavisne. Borba žena za oslobođenje pokazuje nam i da pored uspjeha u borbi za jednakost i ravnopravnost, ona i dalje ostaje ne samo mučena, već i ponižena, kako u ljudskom i moralnom, tako i u fizičkoj sili. Bez dostojanstva sva prava postaju iluzija, a borba za njih uzaludna i besmislena. (Đorđević, 24:25)

Marks je definisao suštinu ženskog pitanja to da je čovjek dio prirode i prirodno biće, a istovremeno i predstavnik dvije vrste. Ljudska priroda nije nešto što je usađeno u čovjeku, on ima prirodne težnje, ali i način na koji ih zadovoljava je uslovljen društvenim i ekonomskim položajem koja uključuje umjerenost i moral. Kada je čovjek taj koji smatra ženu kao roba, ili ličnost koja treba da se brine o njegovom domaćinstvu on se odriče svoje sposobnosti da bude društveno biće, a gledajući ženu kao ljudsko biće koja ima svoju svijest, čovjek čini korak naprijed koja je prirodna "ljudskoj prirodi". (Đorđević,1975:59)

Dva su marksistička teoretičara pokazala su veliki interes za žensko pitanje to su Lenjin i Bebel. Lenjin je o ženskom problemu počeo da piše poslije oktobarske revolucije. On je pokazao osjetljivost za ženska pitanja, zadužio je savremeni socijalistički pokret oslobođenja žena i bio je taj koji je obogatio marksizam.

Bio je veliki protivnik slobodne ljubavi.

Lenjin je izrazio dvije misli koje su i danas poruka svakom pokretu za istinsko oslobađanje žene, kad se taj pokret razlikuje od anarhizma i kad je svjestan opasnosti skretanja u avanturizam i pretjeranost (ekscese). Na pitanje šta misli o ljubavi, koje mu je postavio stari francuski marksista i njegov lični prijatelj Šarl Rapapor, Lenjin je odgovorio: „To je privatna stvar koje čovjek ne može da lišava“. Na drugo mjestu poznata Lenjinova formula o čaši vode sadrži stav o ljubavi kao o duboko doživljenom i osnovnom odnosu žene i muškarca. (Đorđević,1975:65)

Žena i socijalizam bilo je Bebelovo djelo koje je doprinjelo da se zaboravljeno žensko pitanje ponovo pokrene u XIX stoljeću na jednaka prava muškaraca i žena. On je istekao dva shvatanja koja i danas imaju veliki značaj za oslobođene žena.

Oslobođenje žena je nedvojivo od oslobođenja svih ljudskih bića od „ugnjetavanja, eksploatacije, nužnosti i bijede“ u svim oblastima, žensko pitanje nije ništa drugo do vid socijalnog pitanja i oba su povezana i samo zajedno mogu naći konačno rješenje. Ističe da se neophodni uslovi za oslobođenje žene nalaze u tzv. „komunalizaciji domaćih poslova, tj. u osnivanju ustanova za čuvanje djece i pomoć domaćinstvu; a sve to je nemoguće obezbjediti van „socijalističkog režima“. Isto tako, oslobođenje žene od eksploatacije i dominacije je u zavisnosti od osnovnog preobražaja društvene strukture (kapitalističke). . (Đorđević,1975:66).

3.1. Pravo glasa žena

Pravo glasa žena je političko pravo koje se ubraja u red osnovnih ljudskih prava. Žene danas u mnogim zemljama imaju pravo na svoj glas, al nažalost još uvijek ima onih zemalja gdje žene nisu ostvarile svoje pravo glasa. Žene su u XIX stoljeću počele da se bore za svoje pravo glasa, ta borba je trajala dugo, a prvi pozitivni rezultati desili su se u XX stoljeću, kada su žene u nekoliko država ostvarile svoja prava.

Danas se pravo glasa žena smatra karakteristikom modernog demokratskog društva. Međutim, pitanje je koliko su žene zaista iskoristile to pravo za koje su se tako dugo borile. pitanje je, u kojoj mjeri danas koriste. (Zaharijević,2008:48)

Pitanja o pravu glasa žene javlja se u XIX stoljeću, kada se javljaju i prvi sifražetski pokreti. Taj pokret su činile žene koje su se borile i izborile za pravo glasa. Njihova borba se odvijala u fazama i nejednačnim tempom. Velika Britanija i SAD predstavljaju primjer borbe za žensko pravo glasa u XIX i XX stoljeću. Ova borba se proširila i na druge države i koja je dobila svjetski karakter. . (Zaharijević,2008)

O pitanju ženskog prava glasa je bila jednoglasna. Samo se jedna Engleskinja zalagala da se ženama ne dopusti potpuno pravo glasa, već da se ono ograniči u korist imućnih. Kongres je prihvatio gledište da je žensko pitanje glasa potrebno u potpunosti za ravnopravnost žena i muškaraca. . (Đorđević,1975)

3.2. Sifražetski pokret u Velikoj Britaniji

O ženskom pravu glasa se u Velikoj Britaniji počelo govoriti od sredine XIX stoljeća. Žensko pravo glasa bio je predmet razmatranja istaknutih liberalnih intelektualaca Engleske od 1850. godine među kojima su se isticali Džon Stjuart Mil i njegova supruga Harijet Tejlor Mil. U svim većim gradovima Engleske osnivaju se udruženja za borbu za pravo glasa žena. 1870. godine Parlamentu se podnosi sve više zahtijeva za pravo glasa žena, na kojima se nalazilo gotovo tri miliona potpisa. Nažalost u narednim godinama nema pozitivnih rezultata u ostvarivanju prava glasa žena. Nijedan od vodećih političara toga vremena nije imao hrabrosti da se usprotivi tradiciji i oštrom neslaganju kraljice Viktorije s ciljevima ženskog pokreta. Uprukos njenom protivljenju parlament će 1869. godine dozvoliti da žene glasaju na lokalnim izborima, a u periodu koji je uslijedio žene su stekle pravo da učestvuju u radu opštinskih i gradskih vijeća. (Zaharijević,2008)

Pravo da glasaju i na parlamentarnim izborima ženama je i dalje bilo uskraćeno, iako su u međuvremenu u Parlamentu stekle značajnu podršku. 1897. godine sifražetska udruženja se počinju udruživati u jednu organizaciju, Nacionalnu uniju ženskih sifražetskih društava. Ovu prvu organizaciju koja se zalagala za politička prava žena, predvodila je Milisent Foset. smatrala je da bi bilo kakav vid nasilja uverio muškarce da ženama ne treba dozvoliti pravo glasa, pa se njena organizacija zalagala za strogo nenasilna rješenja.

Strpljivo i strateški, Milisent Foset je konstantno iznosila argumente koji su ukazivali na brojne društvene nelogičnosti: žene mogu zauzimati odgovorna mjesta u društvu (kao što su na primjer, školski odbori), a opet im nije bilo dozvoljeno da glasaju. Takođe, apsurdno je i to što su žene bile dužne da se povinuju zakonima koje donosi Parlament, a da pritom nisu imale pravo da u donošenju tih istih zakona i učestvuju. (Zaharijević,2008:55)

Ona je uspjela pridobiti neke članove Parlamenta, ipak su veći broj njih i dalje vjerovali da žene neće shvatiti kako funkcionise Parlament, i da iz tog razloga žene ne bih trebalo da učestvuju u izborima. Učinak koji je ostvarila Milisent Foset bio je, prema mišljenju određenog broja žena, nedovoljan. One su smatrale da aktivnosti žena moraju imati senzacionalni karakter da bi se uopšte probile u javnu sferu.

Emelin Pankhrst je sa svojim kćerkama 1903. godine osnovala Žensku društvenu i političku uniju i tada se ženski sifražetski pokret dijeli u dva dijela. Drugo krilo ženskog sifražetskog pokreta koje predvodi Pankhrst, nastavlja borbu za osvajanje ženskog prava glasa i ostaje upamćeno po svom ratobornom ponašanju u ostvarivanju cilja. Emelin Pankhrst je vjerovala da ukoliko muškarci nemaju potrebu da saslušaju ideju žena, žene bi trebale da upotrebe silu kako bi se njihove ideje čule i uvažile. Kada su se 1906. godine Liberali vratili na vlast donosi se sedam novih zakona od koji se nijedan nije odnosio na žene. Tada su uslijedile nasilne aktivnosti sifražetkinja. Prva polovina XX stoljeća je bila obilježena prekomjernim nasiljem. Nakon veliki protesta žene su 1918. godine dobile pravo glasa koje se odnosilo na žene starosne dobi 30 i više godina. Te iste godine ženama se dozvoljava da se kandiduju kao poslanice u Parlamentu, a 1928. godine starosna granica je pomjerena na 21. godinu života, čime su žene bile u potpunosti izjednačene sa muškarcima. (Zaharijević,2008)

3.2.1. Sifražetski pokret u Sjedinjenim Američkim Državama

Od nastanka Sjedinjenih Američki Država pravo glasa žena bila su isključena. U XIX stoljeću počinju se javljati pokreti za žensko pravo glasa, istovremenom se ukida i ropstvo. Lukrecija Mot bila je jedna od žena koja se borila za ukidanje ropstva. Njenoj borbi se pridružila i Elizabet Kejdi Stenton . Slagale su se da se pravo žena treba izjednačiti sa pravima muškaraca. 1848. godine su organizovale konvenciju u Njujorku i tada su zatražena puna prava žena.

Prisutni delegati i delegatkinje tada ističu da žene i muškarci treba da budu jednaki u svim pravima, i odbacuju podjelu po kojoj muškarci pripadaju javnoj, a žene privatnoj sveri.(Zaharijević,2008:59)

Iz ove konvencije je nastala deklaracija koja se odnosila na to da se ženama da pravo da glasaju i pravo na obrazovanje i zapošljavanje. Ova konvencija je predstavljala nastanak sifražetskog pokreta u SAD. Osnivaju se ženski časopisi, a 1869. godine osnovana je Nacionalna asocijacija za žensko pravo glasa. Na čelu ove organizacije su bile Suzan B. Entoni i Elizabet Kejdi Stenton. Te godine i osnovana je Američka asocijacija za žensko pravo glasa na čijem čelu je bila Lusi Stoun. Cilj ove organizacije je bio da se pravo glasa žena ostvari izglasavanjem amandmana na ustave federalnih država. 1890. godine ove dvije organizacije su se ujedinile u jednu organizaciju. Do 1910. godine u velikom broju se u SAD širi sifražetski pokret. (Zaharijević,2008)

Državni sekretar proglašava 26. avgusta 1920. godine 19. amandman sastavnim dijelom ustava SAD. Tačno 144 godine nakon donošenja Deklaracije nezavisnosti, američke žene konačno dobijaju opšte i jednako biračko pravo, i na taj način postaju izjednačene s muškarcima kada je ovo pravo u pitanju. (Zaharijević,2008:62). Trebamo takođe dodati da su se sifražetski pokreti javili i u drugim zemljama tokom XIX i XX stoljeća, ali nisu bili toliko izraženi kao u Velikoj Britaniji i u SAD, ali su ipak ispunili cilj i obezbijedili ženama pravo glasa.

3.3. *Feminizam u Evropi u XIX stoljeću*

Feminizam u svom najširem značenju obuhvata svaku vrstu djelovanja, pisanja i zagovaranja prava i ravnopravnosti žena, kao i borbu protiv nepravdi koje im se nanose u većini društava na svijetu. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustaćević, Grabovac,2015:135) . On se oslanjao na ideju da društvo ne tretira ženu pošteno. Feminizam je taj koji ispituje zašto društvo na takav način tretira ženu i zašto su žene te koje su uvijek ugnjetavane.

Riječ feminizam se prvi put javlja početkom XIX stoljeća, a prvi je upotrebio Šarl Furije. U prvoj francuskoj revoluciji 1789. godine žene su učestvovala u brojnim oružanim odredima, a osnivale su i ženske borbene odrede. Pomoću velikog broja peticija Ustav otvornoj skupštini žene su tražile pravo glasa, pravo na jednako školovanje i izjednačenje sa muškarcima. Meri Vulstonkraft inspirisana idejama radikalnog liberalizma napisala djelo „Odabrana prava žena“ u kojem je izložila svoja shvatanja o ženskim pravima. Smatrala je da će se zajedničkim vaspitanjem i obrazovanjem muške, ženske djece i omladine postići oslobođenje i jednakost žena. (Božinović,1996)

Dva pola su stvorena da žive zajedno i od djetinjstva ih treba navikavati na zajednički život i zajedničko obrazovanje, tako da i žene i muškarci uče iste stvari i na isti način. Takođe, ona propagira i pravo žena da se bave svim zanimanjima kojima se bave muškarci, jer je to za siromašne žene pitanje njihovog opstanka. (Božinović,1996:7)

Autorica Olemp de Guž 1791. godine napisala je Deklaraciju o pravima žene i građanke po ugledu na Deklaraciju o pravima čovjeka i građanina. U svojoj Deklaraciji ona je zahtijevala da se umjesto termina ljudi unese termin građanka/građanin i muškarac/žena. Smatrala je da su žene hrabrije od muškaraca, da se i one rađaju slobodne i da moraju imati ista prava kao muškarci. Zalagala se za jednaku ravnopravnost žena i muškaraca, da se ženama dozvoli pristup svim funkcijama. (Božinović,1996)

Olemp de Guž izrekla je i poznatu misao: „Žena ima pravo da se popne na giljotinu. Ona mora imati pravo da se popne i na govornicu“. (Božinović,1996:8) Smatrala je da je brak ugovor muškarca i žene koji traje dok traje uzajamna naklonost. Jedan od najpoznatijih savremenih sociologa, Anthony Giddens, brak definiše kao dozvoljenu seksualnu vezu između dvoje odraslih pojedinaca.

Fransoa Boasel, socijalist – utopist, propagirao je uništenje braka kao institucije koju je izmislio muškarac da bi osigurao svoje carstvo. Smatrao je da su privatno vlasništvo, religija i brak suprotni društvenim interesima. (Božinović,1996:8)

1789. godine Francuska revolucija je stvorila preduslov za ostvarivanje ideje o jednakoj ravnopravnosti žena i muškaraca. Žene su u njoj jednako učestvovala kao i muškarci. Ipak žene su svu svoju borbu za njihova prava usmjerile protiv feudalizma. Njihov cilj je bio da svi staleži dobiju jednaka prava.

Građanski zakonik, poznat i kao Napoleonov zakonik, donijet 1804. godine, spretno je prilagodio rimsko, kanonsko i običajno pravo novim odnosima uspostavljenim buržoaskom revolucijom i postao jedan od osnova novog buržoaskog društvenog sistema. Prema ženi taj zakonik je bio izrazito neprijateljski. Na pragu novog vremena, koje je u prvi plan isticalo slobodu i jednakost u svim pravima, pa i u pravima svojine, mogao se očekivati liberalniji odnos prema ženi. Ali, suprotno tome, zakon je ukinuo i posljednje tragove prava koje su žene određenih slojeva imale u ranijem društvenom sistemu: pravo na samostalno obavljanje zanata, pravo na članstvo u cehovima, pravo plemkinja da samostalno raspolažu svojom imovinom, pravo predstavljanja i pravo glasa u staleškim organizacijama, obavljanje svešteničkog poziva, i slično. (Božinović,1996:9). Iako je Napoleonov zakonik donijet odmah nakon revolucije, on je mužu dao vlast nad suprugom i uspostavio vlast oca porodice.

Buržoasko sklapanje braka u naše vrijeme je dvojako. U katoličkim zemljama roditelji, kao i prije, nalaze mladom buržoaskom sinu prikladnu ženu, a posljedica toga je, naravno, najpuniji razvoj protivrječnosti koji sadrži monogamija: obilan heterizam od strane muža, obilna preljuba od strane žene. Katolička crkva je svakako samo stoga i ukinula razvod braka, jer se uvjerila da protiv preljube, kao ni protiv smrti nema lijeka. (Đorđević,1975:138)

Osnivanje braka postaje reprodukcija gdje muškarcu pripadaju javni poslovi. Odlučuju o nasljeđivanju stečene imovine, a dužnost žene je bila da se brine za dom i porodicu. Ovaj zakon je sposobnost i zrelost žene sveo na maloljetnicu, a za njenog staratelja odredio muža. (Božinović,1996). U protestanskim zemljama je bilo pravilo da se sinu dopusti da nađe ženu iz svoje klase, pa se ovakvo sklapanje braka moglo smatrati da je zasnovano na ljubavi.

Najbolje ogledalo obje metode sklapanja braka je roman; za katolički manir – francuski, a za protestanski – njemački. U oba „on dobija“, u njemačkom – mladi čovjek djevojku, u francuskom – suprug rogove. Ko je pri tome od obojice gore prošao, nije uvijek jasno. Ovaj brak se u oba slučaja dosta često pretvara u najotvoreniju prostituciju – ponekad obje strane, a mnogo češće u prostituciju žene, koja se od obične kurtizane razlikuje samo time što ona svoje tijelo ne iznajmljuje kao najamna radnica za rad na komad, nego ga jednom za svagda prodaje u ropstvo. I za sve brakove važe Furijeove riječi: „Kao što u gramatici dvije negacije čine afirmaciju, tako se u bračnom moralu dve prostitucije se smatraju za vrlinu“. (Đorđević,1975:139).

U jednom od primjedbi na nacrt ovog zakona stoji: „Žena, djeca, maloljetnici, sluge nemaju svojine, jer oni su sami svojina: žena zato što je dio muškarca, djeca zato što su njihov proizvod, sluge jer su prosto oruđe; njihovo vrijeme, njihov trud, njihove industrije – sve pripada gospodar. (Božinović,1996:9) Ovaj zakonik je značajno uticao na više evropskih zemalja, a Božinović navodi i Srbiju kao jednu od tih evropskih zemalja i njen zakonik iz 1844. Godine, posebno u onom dijelu koji se je odnosio na položaj žene u braku i u građanskim pravima.

3.4. Pravo žena na obrazovanje

Mnogo prije pojave feminizma postojale su žene koje su svoju samostalnost i samosvijest izgradile zahvaljujući obrazovanju. Bilo je i onih koje su izmislile novi jezik kojem su govorile i pisale. Prve feministkinje su shvatile koliko je obrazovanje važno za ženu pa su one pronašle način kako da promjene svoj podređeni položaj u društvu. Prvi zahtjevi feministkinja odnosila su se na to da se ženama dozvoli pravo na obrazovanje. (Zaharijević,2008) U svim evropskim zemljama školovanje žena zaostajalo je u odnosu na školovanje muškarca, razlog tome je što se katolička crkva strogo suprostavljala obrazovanju žena. (Božinović,1996)

Reformacija je, ipak, u mnogim evropskim zemljama postigla da se škole otrgnu ovim uticajima i da se školovanje u javnim – ali samo osnovnim – školama proširi i na žensku djecu (Njemačka, Švajcarska, Holandija, Engleska, skandinavske zemlje). S izuzetkom Nemačke, Rusije i SAD, sve do druge polovine XIX stoljeća, srednjih škola za djevojke gotovo da nije ni bilo. Tako na primjer, u Francuskoj je tek 1850. godine bilo naređeno da se u svim mjestima sa 800 stanovnika (kasnije 500) otvori po jedna škola za djevojčice. (Božinović,1996:16)

U Francuskoj su početkom XIX stoljeća postojale dva pokreta. Prvi se zalagao da se ženama dozvoli da se obrazuju, ali se protivio priznavanju glasa ženama kao i o slobodnoj ljubavi. Pristalice ovog pokreta prihvatili su hrišćanski brak i potčinjenost. Pristalice drugog pokreta su se zalagale da se ženama dozvoli građanska politička prava, pravo na obrazovanje i pravo da se žene bave svim dostupnim zanimanjima. (Zaharijević,2008) 1867. godine počinju se otvarati kursevi za drugi stepen obrazovanja, kao i kursevi za osnovno i profesionalno obrazovanje koje je bilo ograničeno samo na trgovinu i umjetničke zanate. Počinju se osnivati medicinske škole, ali one djevojke koje su te škole završavale morale su odlaziti u Tursku i Alžir iz razloga što u Francuskoj nisu mogle naći zaposlenje. (Božinović,1996)

Od 1784. godine u Rusiji i Poljskoj osnivane su osnovne i srednje škole za žensku djecu koje su – kako je Katarina Velika pisala Volteru – vaspitavale dobre domaćice i majke. Pohađale su ih djevojke iz plemićkih i građanskih slojeva, u razmeri 1:1. Sredinom XIX stoljeća proširena je mreža ženskih srednjih škola. One su dobile rang gimnazije, bile su otvorene za sve staleže i sve vjeroispovesti, a zadatak im je – između ostalog – bio da razvijaju umne i moralne osobine žena. Po završetku ovih škola djevojke su postajale učiteljice ili su pohađale dvogodišnje pedagoške časove i osposobljavale se da budu nastavnice u gimnazijama. (Božinović,1996:16) U Njemačkoj je 1698. godine osnovana prva osmorazredna srednja škola. treba istaći da osim Njemačke, SAD i Rusije, sve do druge polovine XIX stoljeća srednje škole za djevojke nisu postojale. U Engleskoj se tek krajem šezdeseti godina XIX stoljeća osniva prva ženska srednja škola. Ostvarivanje prava da se žene jednako obrazuju kao muškarci teklo je sporo i mukotrpno, tome je najviše doprinio jak uticaj crkve.

Otpor obrazovanju žena, naročito univerzitetom, pružali su i katolički i protestanski sveštenici, a oni su uglavnom imali kontrolu nad svim Evropskim univerzitetima. Među naučnicima, filozofima, doktorima i drugima dugo vremena su se vodile diskusije o tome da li je žena umno jednako sposobna kao i muškarac. Univerzitet u Cirhu umješao se u tu diskusiju tako što je eksperimentom htijeo da proveri suprotstavljena shvatanja, pa je 1863. godine dozvolio ženama da na njemu studiraju. Ruskinje su, kao naj obrazovanije žene u Evropi prve krenule u Cirh na studije medicine, a zatim su na ciriški univerzitet stizale studentkinje iz gotovo čitave Evrope. Krajem stoljeća one su činile petinu od ukupnog broja studenata. (Božinović,1996:17)

Žene dobivaju dozvolu da studiraju i u drugim zemljama: u Holandiji 1870, u Finskoj 1890, u Danskoj 1877, u Švedskoj i Norveškoj 1884, u Belgiji 1890, u Njemačkoj 1900, a u Rumoniji i Italiji do kraja XIX stoljeća, a u Srbiji 1871. godine jedna studentkinja se upisala na univerzitet, a 1887. godine upisuju se još dvije studentkinje. Od tada su se djevojke maosovno počele upisivati, i to uglavnom na Filozofski fakultet. (Božinović,1996)

U XX stoljeću se ostvaruju daleko ravnopravniji uslovi za obrazovanje oba pola. Sa stanovišta borbe za žensko pravo na obrazovanje, značajno je da je XX stoljeću obilježilo i osnivanje centara, odnosno programa ženskih studija na univerzitetima u SAD krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, koji se kasnije šire po čitavom svijetu. Ženske studije predstavljaju vrhunac akademskog projekta drugog talasa feminističkog pokreta, budući da se ženski interesi od tog trenutka prepoznaju kao naučno relevantna tema. One su koncipirane kao studije o ženama i studije žena: žene su bile i subjekti i predmet istraživanja. Pošto se polazilo od pretpostavke da je interes žena u postojećim naučnim stremljenjima zanemaren i marginalizovan, ova disciplina je bila direktno u interesu žena (što pak ne znači nužno da je bila protiv interesa muškaraca). Kasnije se predmet istraživanja ženskih studija širio, tako da one danas prisvajaju multidisciplinarni pristup rodnom identitetu. . (Zaharijević,2008:89)

Ženske studije stavljaju ženu u centar zbivanja. Dugo su žene “također“ činile “čovječanstvo“. Ali stvari se mijenjaju, iako je potrebno još mnogo toga da se promijeni i ženske studije su te koje će pomoći da se te promjene i dogode.Žene trebaju dobiti svoju šansu kako bi pokazale svoje sposobnosti. Ženske studije objedinjavaju naša lična iskustva i proučavanje ideja One pomažu da se na svijet gleda iz ženskog ugla, da se taj svijet shvati, a onda da se čine promjene. Ulaskom u 21. stoljeće, mi, žene, trebamo biti te koje će oblikovati svoju budućnost. (Magezis,2001:15)

Ženske studije nam mogu pomoći da izgradimo povjerenje o nama samima. Mi gledamo na svijet oko sebe, gledamo kako su nas oblikovali društveni činoci, kako su s nama postupali dok smo bile djevojčice. Možemo istraživati kako su nas oblikovali da budemo žene, kako su nas sprečavali da dosegemo naše potencijale.

Ženske studije također razmatraju i druge činioce koji imaju uticaja na nas, kao što su rasa, etničko porijeklo, klasa, spol, starosne godine i stepen sposobnosti. Razumijevanje je prvi korak da se postigne kontrola društvenih snaga koje nas okružuju. Razmišljanje o stvarima i sticanje znanja o nama samima, kao i o drugim ženama, može nam pomoći da kontroliramo naše živote.

Prateći uspjehe drugih žena, mi stičemo vjeru u naše vlastite sposobnosti. Dok saznajemo o drugim ženama i njihovim životima u prošlosti, o njihovoj hrabrosti, njihovim problemima i njihovim pobjedama, mi bolje sagledavamo naše vlastite živote. Ženske studije nas također povezuju sa drugim ženama preko kurseva i umrežavanja. Naša snaga da radimo zajedno i da istražujemo naše ideje – pomaže nam svima da krenemo naprijed. (Magezis,2001:15-16).

Žene koje su se zalagale za prava drugih, krajem šezdesetih godina, počele su postavljati sebi pitanja kako se to drugi ponašaju prema njima. Našu viziju pravde za druge – mi smo okrenule prema nama samima. Šokirale smo se kad smo shvatile da nas ne uzimaju ozbiljno i da misle da se sav naš posao završava time da znamo napraviti čaj. Zato smo se počele sastajati u grupama za osvještavanje, gdje smo razgovarale o zajedničkim problemima koji su nas opterećivali kao žene. Razgovori su vodili u akcije. Žene SAD – a i Kanade su 1968. godine demonstrirale na izboru za Mis Ameike. One su koristile ulične predstave da bi pokazale kako su žene ugnjetavane (odnosno, kako su bile sputavane u nepravednoj podjeli moći), ili su kroz razne igre pokazale idealiziranu sliku muškarca koji bi im trebao poslužiti kao uzor kako žene trebaju izgledati. Kasnije su žene Velike Britanije protestirale na izboru ljepote za Mis svijeta.

Također je bilo nemira kad su žene tražile svoja prava na radnom mjestu. Tako je 1968. godine došlo do štrajka žena u tvornici Fordovih motora u Dagenhamu, blizu Londona, a završilo se obećanjem jednakih plaća po zakonu. Sljedeće godine došlo je do velikih demonstracija žena na Trafalgar Squareu u Londonu, sa zahtjevom za jednake plaće. Kako se broj ženskih grupa povećavao, tako su demonstracije i štrajkovi bivali sve češći. U mnogim zemljama žene su se počele sastati u raznim tvornicama, sindikalnim i drugim organizacijama i na univerzitetima. Pokret za oslobađanje žena počeo se širiti. Studentice su u svojim protestima tražile svoja prava, građanska prava, zahtjeve za etničkim studijima i protestirale su protiv Vijetnamskog rata, tražile da se drže kursevi o ženama.

Jedan od plodova Pokreta za oslobađanje žena bilo je uvođenje ženskih studija. Ali kao svaka novoposađena biljka, tako su se i ženske studije razvile u nešto više. Izrastajući (jer su još uvijek prilično mlade) na tlu višeg obrazovanja za odrasle, s jedne strane one su značile stvaranje akademskog jezika i teorije, kao i slijed izvjesnih pravila, dok su, s druge, ženske studije mijenjale obrazovanje i pokušale očuvati ženska iskustva kao dio onoga što učimo. (Magezis,2001:16,17).

3.5. Pravo na razvod braka

Pravo na razvod braka ne postoji ni u jednom savremenom zakonu, već kao mogućnost da neka osoba to učini. U međunarodnim konvencijama se govori o pravu na sklapanje braka, dok pravo na razvod braka ne postoji, iako je jedno od bitniji pitanja o pravima žena. (Zaharijević,2008).

Primjer razvoda očigledno pokazuje da se ne može biti demokrat i socijalist a da se odmah ne zahtjeva potpuna sloboda razvoda, jer nepostojanje te slobode jeste najgore tlačenje ugnjetenog pola žene, iako nije nimalo teško dokučiti da priznanje slobode odlaska od muževa nije poziv svim ženama da odlaze. (Đorđević,1975:150).

Razvod braka je jedan od najstarijih pravnih instituta, nastao kao propratna pojava braka. U rimskom pravu, u najstarijem periodu, postojalo je pravilo slobodnog razvoda braka, no, ono je važno samo za muškarce. To je značilo da nisu bili potrebni posebni zakonski razlozi za razvod, ali je, u to vreme, brak mogao biti razveden samo voljom muža, ali voljom oca nekog od supružnika (pater familias). (Zaharijević,2008:94). Kasnije je pod uticajem kršćanstva brak postao svetinja koji nije moguće prekinuti. Počinju davati razlozi zašto bi razvod braka trebao biti zabranjen.

Hršćansko učenje je u braku vidio svetu tajnu, iz čega je nastala dogma o apsolutnoj monogamiji i nenarušivosti braka. Rimokatolička crkva je stala dosljedna ovom učenju, tako da kanonsko pravo rimokatoličke crkve i danas dopušta samo rastavu od stola i postelje, koja može biti privremena ili doživotna, koja supružnicima omogućava da na osnovu odluke crkvenog suda, žive odvojeno, ali im ne dozvoljava da zaključe novi brak. Učenje pravoslavne crkve o razvodu je bilo nešto liberalnije, pa se smatralo da brak kao ljudska ustanova može prestati, iako je brak po ideji neraskidiv. Protestansko učenje je u potpunosti odbacilo katolički pogled o neraskidivosti braka, uz obrazloženje da Hristos nikada nije ograničio razvod samo na preljubu, niti ga je potpuno zabranio. Većina drugih hrišćanskih vjerskih zajednica je uglavnom prihvatila ovo protestansko, liberalno „viđenje“ razvoda braka. (Zaharijević,2008:94 – 95).

Francuska revolucija je doprinjela tome da razvod braka bude dozvoljen u ostalim zemljama zapadne Evrope.

Jedna od najznačajnijih tekovina Francuske revolucije predstavlja i Zakon o razvodu braka iz 1792. godine. Ovaj zakon je, uprkos kanonskom pravu, dozvolio razvod braka u tri slučaja:

- a) Razvod po obostranom sporazumu bračnih drugova;
- b) Razvod po zahtevu jednog bračnog druga zbog nesaglasnosti naravi; i
- c) Razvod iz niza posebnih i apsolutnih brakorazvodnih uzoraka (osuda na kaznu zbog nečasnog dela, teške uvrede, napuštanje, duševne bolesti, itd.).

Iako je ovaj zakon kasnije ukinut, dok je razvod braka još dugi niz godina bio zabranjen u mnogim zemljama, ideja o pravu na razvod braka ostaće do danas. (Zaharijević,2008:95).

Evropska zemlja koja je posljednja priznala pravo na razvod braka bila je Irska. Na referendumu koji je održan 1995. godine građani su se većinom glasova izjasnili za razvod iz tog razloga je irska 1996 godine u svom zakonu prihvatila razvod braka.

Gledano iz „neevropske perspektive“ razvod braka predstavlja još uvijek teško ostvarivo ili neostvarivo pravo za mnoge žene širom svijeta, posebno u državama u kojima su na snazi šerijatski zakoni. (Zaharijević,2008:95).

I danas u savremenom društvu ograničenja za razvod braka još uvijek postoje. To može biti zbog društvenih predrasuda iz svoje okoline, kao i osuda porodice.

Iz tog razloga i dalje postoje one žene koje se boje da traže razvod braka, pa su u stanju trpiti brojna psihička i fizička zlostavljanja samo da od svoji najbližih ne bi osjetili odbacivanje, što na kraju može dovesti i do smrtnog ishoda gdje većina žena oduzmu sebi život i gdje se na smrt gleda kao na bijeg iz teške i neprijatne situacije.

3.6. Abortus kao jedna od ključnih stavki ženskog pitanja

Pojam abortusa ili pobačaja definira se kao spontani ili izazvani prekid trudnoće izacivanje ploda prije navršenog 28 sedmice trudnoće. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac,2015:9)

„Vještački“ abortus izazvan, odnosno abortus koji nastaje kao posljedica hiruškog postupka. Vještački abortus se od prastarih vremena koristi kao primitivna metoda kontrole rađanja. (Zaharijević,2008:100) Asteci, Kinezi, stari Grci i Latini upražanjavali su abortus kao sredstvo za kontrolu rađanja. (Zaharijević,2008)

Pod uticajem feminističkog pokreta sedamdesetih godina XX stoljeća abortus se je počeo legalizovati pod određenim uslovima.

„Nećemo da budemo mašine za rađanje!, Nećemo da rađamo za naciju, državu i crkvu!, Mi rađamo ako hoćemo, s kim hoćemo i kada hoćemo!, Rađanje ili nerađanje jeste osnovno pravo svake žene i to pravo se ne tiče ni države ni crkve ni nacije ni političkih partija – to se tiče samo žene,,

Ovakvi stavovi su tokom narednih godina izazvali oštru debatu između zagovornika i protivnika prava na abortus, koji drže da je fetus ljudsko biće koje ima pravo na život. Feminizam se u posljednje vrijeme javlja i kao oblik reakcije na sve veći porast neokonzervativizma i vjerskog fundamentalizma, kojima je cilj da povrate moć tradicionalnih institucija, a time i tradicionalni položaj žene u društvu.(Zaharijević,2008:101).

Jedan od glavni protivnika abortusa bila je katolička crkva, koja je izvršila veliki uticaj na zabranu abortusa u savremenoj poljskoj. U SAD abortus ima velki uticaj na politička zbivanja, a on ponekad prelazi i u nasilje.

Tema izazvanog abortusa je tema koja se kroz povijest doživljava kao sasvim uobičajna stavka svakodnevnog života ili pak najgora kontroverza koja direktno pogađa ljudski život. Kao takav, abortus može biti legalan ili ilegalan te se proučava kroz razne aspekte (povijesni, sociološki, kulturološki, pravni, psihološki, moralno – etički, itd). (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac,2015:9).

Nelegalni abortusi koji prema podacima svjetske zdravstvene organizacije u svijetu godišnje oduzmu preko 78000 ženskih života, predstavljaju reakciju na zvaničnu zabranu abortusa. (Zaharijević,2008:102).

Nelegalni abortusi je najviše razvijen u nerazvijenim zemljama gdje se žene često od straha da postanu majke izlažu svoj život osobama koje nisu stručno osposobljeni i tako u čestim slučajevima njihov život završava tragično, ili trpe posljedice koje će im trajno ili djelimično narušiti zdravlje. Svake godine se oko 75 miliona žena suočava s problemom neželjene trudnoće, a abortus često za njih predstavlja nadu i najbolji izbor u tom trenutku. (Zaharijević,2008).

Trenutni zakoni koji se odnose na abortus su različiti. Religijske, moralne i kulturne osjetljivosti nastavljaju uticati na zakonodavstvo. Pravo na život, pravo na slobodu, pravo na privatnost, pravo na sigurnost osobe i pravo na reproduktivno zdravlje su osnovna ljudska prava koja su često opravdanje za (ne)postojanje zakona koji reguliraju abortus. Tako se zakoni klasificiraju prema zemljama u kojima abortus nije dozvoljen, zemljama u kojima se abortus, općim pravnim principima, dozvoljava da bi se spasio život žene ili iz određenih drugih razloga, kao i prema zemljama u kojima je abortus dozvoljen na zahtjev. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac,2015:20) .

Autorice dodaju i to da je pobačaj često zabranjivan ili ograničavan na različite načine nije zaustavila praksu izvođenja istog u mnogim dijelovima svijeta, tako da Svjetska zdravstvena organizacija bilježi sličnu učestalost u zemljama u kojima je abortus legalan i u kojima nije (zbog nepristupačnosti modernih kontraceptivnih sredstava). Ipak, prema Svjetskoj zdravstvenoj organizaciji, broj abortusa se smanjuje uslijed povećanog pristupa kontracepciji. I sprkos mnogim varijacijama u ograničenjima, abortus je legalan u većini evropskih zemalja, i to na zahtjev tokom prvog tromjesečja trudnoće. Nakon tog perioda, pobačaj je dozvoljen pod određenim uvjetima, kao što je rizik za život i zdravlje žene, oštećenje fetusa ili specifične situacije koje se odnose na okolnosti začeća ili godine starosti žene. Važno je napomenuti da dostupnost abortusu u Evropi ne ovisi toliko od prava, koliko od prevladavajućih društvenih stavova koji čine različite interpretacije prava.

U BiH kao i u zemljama u okruženju abortus je dozvoljen, ali i dalje se žene suočavaju sa ograničenjem svoje slobode da one same odluče da li žele da postanu majke, ili da svoju trudnoću prekinu. Tako se žene u bosanskohercegovačkom društvu i dalje bore protiv uticaja patrijarhala koji zagovara da je muškarac taj koji odlučuje o tijelu žene.

Tijelo žene, njene emocije, ličnost i život su samo njeno vlasništvo i niko ne smije da odlučuje u njihovo ime osim njih samih. Nametnuta trudnoća ili primoravanje na ilegalni abortus nedvosmislen je pokazatelj mizoginije, patrijarhalno-nacionalističke ideologije i teokratizacije društva. Majke treba da budu samo one žene koje to žele i samostalno odluče da budu majke. Zabrana abortusa nikada ne može da riješi problem nataliteta, niti da „zaštiti život“, već samo može da naškodi ženama i ugrozi njihova stečena prava. (Zaharijević,2008:115). Dalje Zaharijević piše da ona kao aktivistkinja Žena u crnom, preuzima frazu „pravo na život“ od onih koji se zalažu protiv abortusa, pošto pravo žene na život znači pravo na slobodan izbor.

3.7. Pitanje braka i porodice

U posljednjih nekoliko decenija, pitanja braka i porodice „rezervisana“ su za oblasti sociologije, psihopatologije i politike. Sociologija se obično bavi strukturom porodice i demografskim promjenama, socijalna psihologija analizom vrijednosnih sistema, a najviše prostora za analizu pružaju patološke pojave u braku i porodici. (Zaharijević,2008:118). Feminističke teoretičarke su doprinjele tome da brak i porodicu posmatramo danas drugačije. one su pokrenule promjene po pitanju nasilja u braku i porodici i zbog toga im pripadaju zasluge za pokretanje ovi tema. Ova tema je pokrenuta šezdesetih godina XX stoljeća i dalje je jedna od aktuelnih tema današnjice.

U teorijama i feminističkoj praksi, problem braka i porodice obrađivao se i direktno i indirektno – kroz teme tradicionalnih društava, systemske opresije, muške dominacije, seksualnosti i seksualnih sloboda, kao i ženskog identiteta. Polazne osnove svih kritika su slične, i pre svega se tiču različitih uloga i značaja koji se pripisuju muškarcima i ženama u braku, dok se načini na koje se ova pitanja potom razrađuju razlikuju u mjeri u kojoj se i feminizmi međusobno mogu razlikovati. (Zaharijević,2008:119). Dalje autorica navodi da je značaj tradicionalnog koncepta porodice u većini razvijenih zemalja, pa i u Srbiji, počeo je da jenjava i da su te promjene veoma spore, ali su ipak primjetne, i da se broj djece po porodici iz decenije u deceniju smanjuje, i da se poslovi u domaćinstvu djele više nego ranije, iako je neravnoteža u ulogama i vrednovanju bračnih saputnika i dalje opstaje. Nažalost, opstaje i nasilje.

Činjenica da žene imaju sposobnost da rađaju dovela je do povezivanja žena s prirodom i prirodnim ciklusima. Ta fiziološka specifičnost žena korišćena je kroz cijelu historiju čovječanstva da bi se objasnile i opravdale različite pozicije polova. Jedna od osnovnih prepostavki patrijarhata bila je da muškarac raspolaže ženskim tijelom i svim njegovim proizvodima, dok je funkcija žene da sprovede ono za šta je biološki determinisana i da svoje proizvode svojevrijem podari muškarcu.

Feminističke teoretičarke analizirale su brak i iz perspektive njegove nametnute i prividne univerzalnosti, čime se insistira na samo jednom ispravnom modelu koji, samim tim, nužno mora biti heteroseksualan. Francuske teoretičarke su posebno razmatrale brak kao instituciju koja ograničava i guši žensku osobenost i „kosmički“ libido žena (rečima Elen Siksú [Helene Cixous]), insistirajući na tome da se njihov potencijal ne može ostvariti kada se uklapaju u muške obrasce razvoja, djelovanja i života uopšte.

S obzirom na to da je polnost i seksualna želja kroz cijelu historiju dolazila „u paketu“ s brakom, mjerila seksualnog razvitka djevojčice u ženu, kao i mjerila seksualnog užitka, diktirali su muškarci. Žena je dužna da održava i čuva želju muškarca, i na taj se način bračna i seksualna ekonomija ostvaruje stoljećima. Baveći se istraživanjem uzroka nasilja u porodici, feminističke teoretičarke i praktičarke posmatrale su brak kao okvir u kojem se sprovodi najveće nasilje nad ženama, ugrađeno u same njegove temelje. (Zaharijević,2008:125-130).

Nedostatak političke volje i zakonske regulative, prava balkanskih žena i dalje zapostavlja u odnosu na muške partnere u bračnoj zajednici. Tako su na našim prostorima i dalje prisutne prakse poput ugovorenog braka, privatizacije nasilja u braku, viktimizacije žrtve bračnog nasilja, stigmatizacije razvoda, te viđenje braka bez djece isključivim neuspjehom žene. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac,2015:20).

Žene su i danas u savremenom društvu te koje su često žrtve nasilja i na koje se gleda kao na mašinu za proizvodnju djece, a one žene koje iz zdravstvenih razloga ne mogu ostati trudne bivaju odbačene od strane muža i njegove porodice.

4. ZANIMANJE I ZAPOSLENOST ŽENA POČETKOM XX STOLJEĆA

Položaj žena na tržištu rada u odnosu na muškarce bio je lošiji. Žene su bile te koje su radile za vrlo niska primanja, a i dalje se je smatralo da trebaju da ostanu u kući i brinu se za svoje domaćinstvo i odgoj svoje djece.

Ženska radna snaga u Srbiji obrazovala se iz najsiromašnijih slojeva stanovništva, iz gradskih predgrađa ili obližnjih sela, gradske sirotinje, Romkinja starica i djece. Ali, ni položaj onih žena koje rade zanatstvu nije bio mnogo bolji. Da bi nešto zaradile, žene su bile prinuđene da rade i po 18 sati dnevno. Da u posao uključuju i ostale članove i članice porodice, naročito djecu. Radilo se u stanovima – zapravo skućenim nehigijenskim prostorima. U fabrikama je prosječno radno vreme trajalo 9 do 13 časova, a nekada i više.

Prema jednoj anketi, na primjer, Leskovačkim tekstilnim fabrikama, u kojima je bio zaposlen veliki broj djece, od 41 zaposlene djevojčice od osam do četrnest godina starosti njih osam u dobi od jedaneste do trineste godine bolovalo je od tuberkuloze, pet od škorfuloze, dvadeset njih bilo je bolešljivo, a osam slabunjavo. Njih trinaest radilo je u smjenama. Samo sedam njih pohađalo je jedan ili dva razreda osnovne škole, dok ostale uopšte nisu išle u školu.

Sluge u sluškinje, kao i plaćenik i plaćenice, gotovo su u robskom položaju – propadaju i fizički i umno i moralno. Žene su još u djetinjstvu izložene seksualnom nasilju gazda i njihovih sinova, što ih vodi u prostituciju. Bilo ih je na hiljade po gradovima i varošicama i selima. Oni su bili podvrgnuti samo policijskim propisima i često su protjerivani kao skitnice.

Učiteljice školovane u Srbiji davala je jedino Viša ženska škola, od šezdesetih godina pa sve do pred kraj XIX stoljeća, kada je dio njenih učenica izdvojen u Žensku učiteljsku školu. Sve one su bile mlade djevojke, u početku sa jedva navršениh petnest, a kasnije sa sedamnест – osamnест godina. Po završetku školovanja većinom su postavljene u gradske i varoške škole, a manje u seoske.

Po Zakonu o narodnim školama (1898) postavljene su u ženske osnovne škole. Samo izuzetno su postavljene i muške škole – tamo gde nije bilo učitelja, ali su u tim školama mogle predavati samo u prva dva razreda. Učiteljice su mogle biti samo devojke ili one žene koje su udate za učitelje. One koje su prije donošenja tog zakona imale muževe drugog zanimanja, mogle su i dalje ostati u službi. Ali, ako bi iz bilo kojeg razloga prestale da budu učiteljice, nisu mogle ponovo biti primljene u tu službu.

Ovaj zakonom uvedeni „celibat“ za učiteljice i kasnije je, sve do 1941. godine, bio stalna prijetnja ženama koje su izabrale učiteljski poziv. A po zakonu, već su u startu imale za 15 – 20% platu nižu od učitelja. (Božinović,1996:79-80).

U ovom radu jasno možemo vidjeti da su žene te koje su bile u nepovoljnom položaju na tržištu rada u XX stoljeću. Nejednakost žene bio je jedan od glavnih problema o nepovoljnom položaju žene, kao i psihičkom i fizičkom nasilju sa kojima su se one suočavale. Sve češće su žene te koje su bile izloženej seksualnom uznemiravanju, prekovremenom radu, kao i nemogućnost jednakog napredovanja.

Ostvarivanje jednakosti žena i muškaraca jedan je od glavnih uslova za bolje funkcionisanje društva, a da bi se to ostvarilo potrebno je da žene jednako imaju pravo na obrazovanje, na željeno radno mjesto, jednaku razinu plaće kao i muškarci. Ostvarivanje ravnopravnosti žena na tržištu rada ključan je za uspješnost jednog društva.

4.1. Položaj bosanskohercegovački žena 1918. godine

Zemlje koje su 1918. godine ušle u sastav Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca prije su bile države koje su imale različitu kulturu i različite običaje. Sve te razlike su bile vidljive u položaju žena. Položaj u braku, školovanju, zapošljavanju, bili su elementi koji su davali sliku o položaju žena u XIX i početkom XX stoljeća. Bosna i Hercegovina je bila jedna od tih zemalja.

Srednjovekovna bosanska država pokorena je 1463. godine i pripojena Turskoj Carevini. Na osnovu odluka Berlinskog kongresa, 1878. Austrija je prisajednila svom carstvu. Austro – Ugarska u okupiranoj zemlji nije mjenjala nasljeđene turske feudalne odnose, više nego što je bilo nužno za uspostavljanje i razvoj kapitalizma, čiji je nosilac u Bosni i Hercegovini bio strani kapital. Nepoljuprivredno stanovništvo čini svega 13,4%, što ukazuje da se Bosna i Hercegovina veoma sporo i ekonomski kulturno razvijala. (Božinović,1996:91). Božinović piše da sve do 1878. godine u Bosni i Hercegovini bilo malo škola, koje su bile osnovane na konfesionalnoj osnovi. Staka Skenderova je prva koja je osnovala osnovnu žensku školu u Bosni i Hercegovini 1857 – 1858. godine u Sarajevu i pohađale su je učenice svi vjeroispovjesti. Učenice koje su bile siromašne stanovale su u internetu i u njemu su imale besplatan stan, hranu i odjeću. 1866. godine otvorena je još jedna osnovna škola sa internetom i nju su osnovale Adelina Irbi i Mjuir Mekenzi. Franjevci su 1871. godine iz Zagreba doveli milosrdne sestre koje su formirale osnovne ženske škole po ženskim samostanima. Postojale su i muslimanske škole (mektebi) gdje su učenice čitale Kur'an i druge vjerske knjige.

Po okupaciji Bosne i Hercegovine, austrougarska vlast postepeno je otvarala „narodne osnovne škole“. Školske 1912/13. godine radila je ukupno 331 državna škola – 116 pravoslavnih, 28 katoličkih i dvije evangelističke, i njih je pohađalo 26,75 % djece dorasle za školu. Učiteljice koje su bile potrebne za nastavu u ženskim osnovnim školama obrazovale su se u posebnom odeljenju mis Irbinog zavoda, od 1884. godine u privatnoj učiteljskoj školi pri zavodu SV. Josipa, a od 1911. godine, i kasnije, državnoj ženskoj učiteljskoj školi u Sarajevu. Više ženske škole osnovane su u Sarajevu (jedna srpska i jedna muslimanska) i Mostaru (1893), Banjaluci (1898) i Derventi (1917). Takođe, otvoreno je i devet katoličkih zavoda za djevojke. (Božinović,1996:92). Božinović piše da je u ovim školama bilo malo ženske djece koje su se školovale.

Pred kraj XIX stoljeća zaposlenost žena u Bosni i Hercegovini se povećala. Žene su radile u fabrikama duhana i u tvornicama za izradu ćilima. Imale su vrlo niska primanja, a radile su i po osamnest sati dnevno. Da bi svoj položaj poboljšale, žene koje su radile u tvornici za izradu ćilima 1905. godine su u Sarajevu organizovale štrajk. Zahtjevale su svoja ekonomska i politička prava, a 1914. godine su prvi put proslavile osmi mart. (Božinović,1996).

Danas u XXI stoljeću u Bosni i Hercegovini žene imaju mogućnost da se obrazuju i zapošljavaju, da budu društveno aktivne, ali još uvijek su te koje rade poslove koji su slablje plaćeni i često nemaju mogućnost da dobiju unaprjeđenje na bolju radnu poziciju.

Za zaključenje i razvod braka važili su crkveni propisi po kojima je žena potpuno potčinjena mužu. Katolička crkva ne dozvoljava razvod braka, već samo „rastavu od stola i postelje“. U pravoslavnoj crkvi samo pod određenim uslovima brak se mogao razvesti, ali takođe veoma teško. Po šerijatskom pravu, koji je važio za musliman(k)e, sva vlast u braku pripadala je mužu, i supruga je bila dužna da mu se u svemu pokorava; za neposlušnost muž je imao pravo da kazni ženu čak i tjelesnom kaznom.

Muškarac je mogao imati četiri žene odjednom, a brak se mogao razvesti jednostavno – otpustom, odnosno otkazom bračne zajednice. Muslimanka se smjela udati samo za muslimana, dok se muškarac mogao vjenčati sa ženom druge vjere. Žene su živjele u posebnim odajama, strogo čuvanim čak i od pogleda komšija. Ako bi se sa komšijevog prozora mogle videti prostorije u kojima se zadržavaju muslimanke, on je bio dužan da taj prozor zazida ili zakuje daskom. A ako je sa voćke mogao videti muslimanke bio je dužan da unapred javi kada će se na voćku penjati kako bi se one mogle sakriti. (Božinović,1996:92).

Može se primjetiti da su monoteističke religije te koje daju prednost muškarcu da odlučuje o položaju žene, ne samo po pitanju braka i razvoda braka, već i sve odluke. Sa jedne strane danas se govori o jednakosti žena sa muškarcima i njenoj ulozi kao žene, dok sa druge strane vidimo ograničenja sa kojima se žene suočavaju u religijama i koliko im se malo pridaje na važnosti.

Ženska društva su se osnovala na nacionalnoj osnovi i imala su izrazito nacionalnu, a često i vjersku orijentaciju. Srпкиnje su organizovale društva pod imenom „zadruga“. Prvo takvo društvo osnovano je u Sarajevu 1887. godine – *Krajsarsko društvo pravoslavnih Srпкиnja*. A u februaru 1901. godine u Banjaluci je osnovana *Dobrotvorna zadruga pravoslavnih Srпкиnja Banjalučanki*, koja je radila na štitenju nacionalnih ideja i negovanju otpora tuđinskoj vlasti. Zadruga je takođe brinula o siromašnim ženama, davala je opremu siromašnim devojkama prilikom udaje, školovala je i pomagala je siromašnu žensku decu i organizovala razne kulturne priredbe.

5. PREDHISTORIJA FILMA



Slika. Br. 1 Prikaz životinja uklesanih u kamen

Predhistorija filma počinje u doba kada je čovjek iz želje za imitiranjem za igrom izradio crteže i kamene reljefe u kojim ima tragova sa ciljem da se putem umnoženih crteža napravi pokretna slika.

Kao danas na filmskoj traci ili na crtežima crtanog filma, naši daleki preci su prikazivali faze pokreta želeći tako određenu radnju, odnosno vremensko trajanje događaja. U želji za što vjernijim prikazivanjem, čovjek je tragao za sličnošću sa predmetima i likovima.

Slike u Altamiri i Sahari nedvosmisleno pokazuju da je pećinski čovjek koristio pokret kao jedan od važnijih elemenata svog izražajnog jezika prikazujući životinje sa više pari nogu kao simbol pokreta. Drugo svjedočanstvo nalazimo u grobnici Beri Hasan gdje su prikazana dva hrvača u deset slika koje reprodukovane u nizu odaju prikaz borbe.

U V stoljeću nove ere pojavljuju se u Kini takozvane "kineske sjenke". Nastale su u doba procvata budizma i imale su vjerski i mističan karakter. Pozorište sjenki se prenijelo i u Tursku gdje je nastao i čuveni lik Karađoz. Sve ove navedene faze svrstavamo u prednaučni period koji se završava otkrićem Leonarda da Vinčija pronalaskom kamere opskure. Pomoću te kamere, moguće je dobiti vjernu sliku predmeta. Sliku dobivenu optičkim putem, precrtavao je i na taj način se približio sličnosti predmeta i likova iz života.



Slika. Br. 2 Nizefor Nijeps – Izumitelj fotografije

Izumitelj fotografije Nizefor Nijeps 1826. je zabilježio prvu fotografiju pod nazivom "Postavljeni sto" čije izlaganje je trajalo 14 sati. 1838. Parižanin Dager usavršava eksponiranje na samo desetinu sekunde, iste godine se pojavljuje fotografija na kojoj je prikazan i prvi ljudski lik.

Osim ove dvojice pionira, u otkrivanju i usavršavanju fotografije sudjelovao je niz znanih i neznanih istraživača koji su na taj način posredno sudjelovali u otkrivanju filma. Želja je bila da se pokaže pokret koji u stvarnosti postoji a koji je na žalost nevidljiv na fotografiji. Stvoren je tako niz fotografija koje predstavljaju niz pokreta. Bilo je to jedno od ključnih otkrića za oživljavanje fotografije. (Kuk,2005/2007:1 – 4).

5.1. Historija nastanka filma

Ljubiteljima sedme umjetnosti već je uveliko poznato da se prva javna projekcija pokretnih slika održala 28. decembra 1895. u Parizu, na pariskom Bulevaru De Kapisin u podrumu Grand Kafea u prisustvu samo 35 znatiželjnika koji su platili cijenu od 1 franka. Ovaj datum se zvanično smatra rođendanom filma kao i početkom filmske industrije.



Slika. Br. 3 Lujis Limijer i njegov brat Ougust Limijer

Francuska se smatra koljevkom a "ocem filma", fotograf, proizvođač fotoaparata i konstruktor kinematografa Lujis Limijer (1864-1948). Uz pomoć svog brata Ougusta Limijera (1862-1954), zakoračio u jedan oblik prenošenja stvarnosti koju nazivamo fakciom pa se stoga kaže da su njihovi snimci preteća dokumentarnom filmu. (Kuk,2005/2007:5).

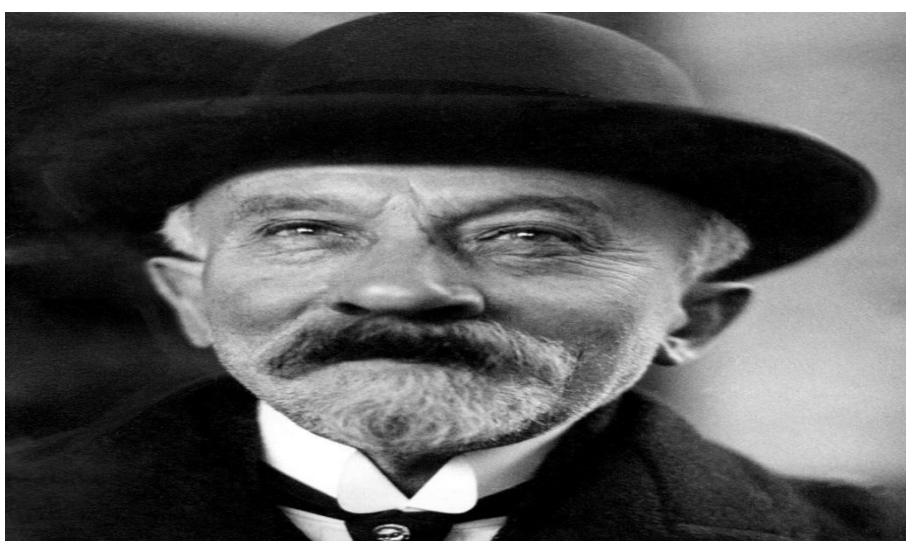
Njihovi filmovi su u početku trajali samo nekoliko sekundi i prikazivali su prizore iz obiteljskog života. Lujis Limijer je izjavio: „moje djelo je uvijek bilo orijentisano prema naučnim istraživanjima. Nikada se nisam identifikovao sa onim što se zove produkcija“.

Francuska se tehnologija nametnula. Putujući vlasnici kina prikazivali su u svojim šatorima „pokretne slike,, , a gledatelji imali prilike vidjeti obične ljude prizorima iz svakidašnjeg života – ako baš hoćemo , kino je započelo s nekom vrstom *big brathera*. (Reiter,Schleider,2011:81).



Slika. Br. 4 Kinematograf (Kino)

Danas u 21. stoljeću vlasnici kina stalno ih usavršavaju kako bi svojim posjetiteljima pružili što bolji užitak tokom gledanja projekcije nekog filma. Iako su nam danas filmovi dostupni i na lagan način i besplatno možemo doći do njih, ipak gledanje filma ne može nigdje biti uzbudljivo i lijepo kao u kinu, koji nudi poseban i lijep doživljaj za sve ljubitelje sedme umjetnosti.



Slika. Br. 5 Georges Žorž Žan Melijes - Francuski filmski umjetnik

Za odlučujući korak prema slobodnoj filmskoj umjetnosti zaslužan je Georges Melijes koji je odlučio prikazati “pokretne slike” u kazališnoj zgradi. Postaje poznat u ranoj fazi filma zbog mnogih tehničkih i narativnih elemenata filmske umjetnosti.

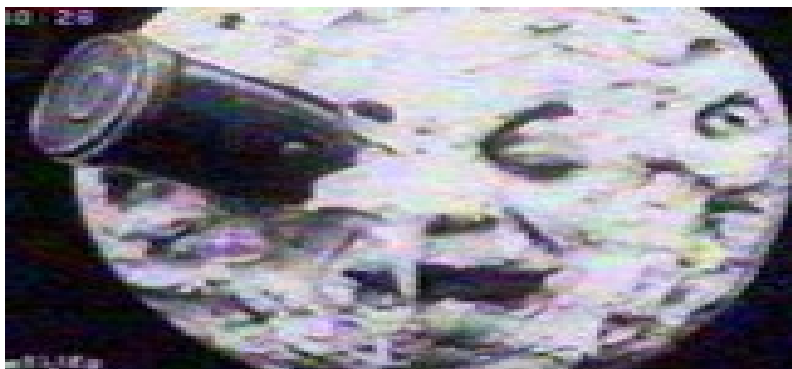
To je imalo za posljedicu da je svojim gostima morao u određenim razmacima nuditi nove programe jer bi ljudi inače radije ostajali kod svojih kuća. To je bio povod i poticaj za stalnu proizvodnju novih filmova s novim filmskim pričama. (Reiter,Schleider,2011:81).

Bio jedan od trideset pet prisutnih znatiželjnika na prvoj javnoj projekciji Lujisa Limijera. Taj tridesetpetogodišnji parižanin je u to vreme već deset godina rukovodio iluzionističkim pozorištem 'Robet Hudini' u kom su nastupali mađioničari. Bio imućan čovek. Otac mu je posedovao veliku fabriku obuće a žena mu je u miraz donela 25 000 zlatnih franaka. Samo pozorište je također donosilo svom vlasniku veliku sumu novca. Melijes je po zanimanju bio mađioničar i proizvođač automata. Bavio se iluzionizmom, igrao se i inscenirao u svom malom pozorištu.

U tom pozorištu, bio je glavni izvodjač i sam je crtao dekore i kostime. Po prirodi veoma znatiželjan, ponudio je braći Limijer da otkupi cijeli patent. Anegdota kaže da je otac Limijera, Antonije Limijer odgovarao Melijesa od te namjere, obrazlažući mu da bi to bio veoma loš potez za njega pošto će inetresovanje za kinematografiju biti veoma kratkotrajno. Melijes u svojoj namjeri nije odustajao. Želio je po svaku cijenu da daje projekcije u svom teatru. Pošto je bio dobar crtač i mehaničar, konstruisao je sam svoj model kamere. Prvi studio je sagradio 1897.

Bio je to zastakljen hangar koji je potom neprestalno preuređivao. Sobzirom da se nije koristila veštačka rasveta, zastakljen hangar je imao i nekoliko svojih prednosti jer je koristio dnevno i sunčevo svetlo. U prvih osamdeset filmova koje je snimio nema ništa originalno. Njegovi scenariji su natali inspiracijom literature Žil Verna, jednog od najpopularnijih pisaca tog vremena. Filmovi pod nazivom 'Partija karata', 'Prizori sa decom' ili 'Kupači na moru' podsećaju na Limijerove filmove. Melijesova se originalnost tek počela očitovati kada se dao na snimanje trik filmova. Trik se sasvim sličajno otkrio kada mu se filmska traka zaglavila u kameri. Prvi film na kom je primenjena ovakva tehnika je 'Nestajanje jedne dame'.

Izuzetnom je brzinom napredovao, počeo je upotrebljavati duplu ekspoziciju, masku pa njegovim dosjetkama nije bilo kraja. On je insceniro polazeći dakle od tih bajkovitih i da kažemo naučno fantastičkih sadržaja, samoironičan i svjestan da je to igrarija vesela u koju niko ne može da povjeruje do kraja ali može da se zabavi. U svojim filmovima nije koristio ni jedno filmsko sredstvo- pokrete kamere i sl.nije poznavao gramatiku a pogotovo jezik filma ali je zaslužan za dvije stvari koje se konstatuju historičari filma, a to su na prvom mjestu organizovanje aktera na sceni pred kamerom, odnosno njihovo kretanje no mnogo je važnije njegovo patentiranje svih trikova od kojih se mnogi koriste i dan danas. Najpoznatiji su stop kadar, zatim snimanje kadar po kadar što predstavlja preteće animaciji koje je kasnije i sam ručno jedan po jedan bojio, duplu ekspoziciju. S druge strane on nikada nije ništa preduzimao u pogledu veće aktivnosti kamere već je sve trikove izvodio unutar kadra.



Slika. Br. 6. Film: Putovanje na mjesec

Veliku popularnost stiču filmovi 'Putovanje na mjesec', 'Glava od kaučuka', 'Čovjek sa četiri glave', 'Putovanje kroz nemoguće', 'Brahman i leptir' kao i filmovi 'U đavoljem kotlu' i 'Putovanje kroz nemoguće' u kom je ručno bojio svaki kadar.

Usljedile su velike godine nijemoga filma. Kada danas gledamo djela iz tog vremena, divimo se izražajnoj snazi glumaca i načinu na koji su njihova lica usredotočena bitno. Doduše, tu i tamo pojavi se nekakav teskat, ali jedini je zvuk popratna glazba klavirista ili orkestra (i drndanje kino projektora). Umjetnički oblik zvan film nije započeo beskrajnim razgovorom kojim se nastoji sve objasniti, nego snagom slika, koje je dovoljno samo vidjeti kako bi se shvatila njihova jasna poruka.

Godine 1927. kino zahvata prva velika kriza. Naime, bio je izumljen zvučni film. Možda će neko pitati kako je to moglo dovesti do krize. Nije li to bio tehnički napredak, dakle objektivno poboljšanje medija? Nedvojbeno, Međutim, zvučni film okrenuo je naopako umjetnički jezik filma koji se razvijao tri desetljeća. Glumci su odjednom morali znati govoriti razumljivo (što mnogima nije lako palo) i morali su se riješiti pretjerane gestikulacije te prestati širom otvarati oči koje su uz izgovoreni dijalog dijelovale još samo smiješno. (Reiter,Schleider,2011:81 – 82).

Početak nastanka zvučnog filma može se smatrati krizom filma, kao i gubitkom filma kao umjetnosti.

Sljedeću krizu kino je moralo prevladati u pedesetim godinama dvadesetog stoljeća. U međuvremenu je Hollywood središtem svjetske filmske proizvodnje. Istodobno se u SAD – u televizija razvila do razmjera masovnog medija. To se s jedne strane smatralo praktičnim jer je televizija mogla prikazati i filmove snimljene za kino, pogotovo kad je televizija počela proizvoditi vlastite, televizijske filmove.

Kino danas mora živjeti s tom konkurencijom. Njegov recept za uspjeh u tom natjecanju glasi: kino mora biti ljepše, uzbudljivije i zanimljivije od televizije. Izumljen je format širokog platna, a produkcija je postala sve veća, zahtjevnija i spektakularnija. (Reiter,Schleider,2011:81 – 82).

6. SEDMA UMJETNOST / FILM

Umjetnost je vještina estetskog izražavanja, uobličavanja misli i osjećanja pomoću govora ili pisane riječi, instrumenta ili ljudskog glasa, pokreta itd. Umetničko djelo se shvata kao slobodna tvorevina ljudskog duha koje ima veliku ulogu u društvu i čovjekovom odnosu prema ljudima i svjetu. Umjetnost nije samo lična već i društvena pojava. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac, 2015:230).

Film, kao umjetnost jeste umjetnost visokih estetskih dometa. Dostigao je epitet umjetnosti zahvaljujući njegovoj naslonjenosti na literaturu i njegovoj vezi sa pozorištem. Kada se je on rodio, druge umjetnosti su preživljavale svoju krizu, posebno pozorišna umjetnost za koju se je smatralo da je upravo filmska umjetnost bila uzorak njene krize. Film je kolektivno stvaralaštvo koje uključuje čitav niz društvenih profesija od pisaca, režisera, scenarista, glumaca, producenata, do estetičara, psihologa, tehničara. Nadmašila je sve što je dotadašnja industrija kulture bila postigla. Film je dobio epitet umjetnosti iz razloga što je vješto koristio dostignuća drame i pozorišta i prenoseći ih na platno. Oblikovao je vlastitu publiku, najbježnije i najmanipularnije tijelo koje je ikada stvorio medij. . (Repovac, 2013:426).

Na film možemo gledati kao na sredstvo komuniciranja, tj on nam izražava i prenosi poruku u u komunikološkom smislu. Možemo ga posmatrati kao umjetnost pokretnih slika koja je u stalnoj interakciji sa masovnom publikom, on je sredstvo masovnog komuniciranja.

"Umjetnost pokretnih slika" u početku nije birala publiku, već se obraćala svima; od armije gladnih i nezaposlenih, do onih koji svoju dokolicu nisu znali ispuniti ničim drugim. Bogato društvo je na novu pojavu gledalo sa prezirom, ni ne sluteći da će ona vrlo brzo biti jedna od važnih poluga u oplodnji kapitala. Naime, izumitelji i akteri nove umjetnosti, uz tehničko usavršavanje filma, sve više asimiliraju iskustva pozorišta, drame i literature, dajući ovom pronalasku toliko važnu estetsku dimenziju. . (Repovac, 2013:427).

Ako je bio industrija, ako je bio fabrika snova, ako je bio protagonist masovne kulture, film je bio i umjetnost i to umjetnost visokih estetskih dometa. On je imao umjetnike sposobne da oko sebe i svoga djela sagrade mit i da mu daju aromu neprolazne vrijednosti. Dvije su stvari omogućile filmu da, uz kvalifikativ moćne socijalne mašine, dostigne epitet umjetnosti. Sa jedne strane, to je njegova naslonjenost na literaturu, a s druge, njegova tijesna veza sa pozorištem.

Ne može kategorički tvrditi da nije bilo vanrednih umjetničkih dometa neovisno o dviju spomenuti relacija, onih čiji se estetski uklon temeljio na rediteljskom scenografskom umijeću i na vlastitoj, autentičnoj priči rađenoj samo za film, ali je, bez sumnje, mnogo štošta što je film činilo umjetnošću proizašlo iz crpljenja već stečenih estetskih iskustava teatra i književnosti. Činjenica je da su se, s afirmacijom filma, vrsni majstori teatarske scene isprobali u tom novom mediju.

Može se reći da su oni sve manje vitalnu i privlačnu pozorišnu scenu zamjenili jednom novom, preko koje su dodatno afirmirali već čuvene dramske tekstove i njihove pisce. Tako je sir Laurence Oliver, poznati direktor Engleskog teatra, reditelj i glumac (rođen u Dorkingu 1907. godine), svoje ogromno rediteljsko i glumačko (teatarsko) iskustvo, posebno u postavljanju na scenu Shakespeareovih drama i u interpretiranju njegovih likova, prenio na filmsko platno i time dao do znanja da novi medij ima velike estetske mogućnosti. (Repovac, 2013:433 – 424).

Film je kinetička slika ili slika u pokretu. On je u početku predstavljao sredstvo koje bi moglo omogućiti znanstveno istraživanje života i prirodnih pojava. Dogodilo se nešto što se nije očekivalo a to je da se film okrenuo masovnoj zabavi a nešto kasnije i umetnosti. . (Kuk,2005/2007:4).

Možemo reći da je film kao umjetnost od svog nastanka pa do danas bio dostupn svima, koji je prisutn u našim životima od ranog djetstva, pa do duboke starosti. On nas zabavlja i potiče na razmišljanje. Danas teško možemo zamisliti život bez filma, a isto tako on nam prenosi svoju moć dok ga gledamo. Tokom gledanja nekog filma mi prepoznajemo svoje želje, strahove, pa i svoj identitet, a istovremenom čitamo sa ekrana poruku koju nam reditelj šalje.

6.1. Film kao medij

Sa pojavom medijske kulture, slike, zvuci, i predstave počinju da učestvuju u stvaranju sadržaja svakodnevnog života, dominiraju našim slobodnim vremenom, oblikuju politička gledišta i društveno ponašanje, i nude građu na osnovu koje ljudi oblikuju čak i sopstveni identitet. Radio, televizija, film i drugi proizvodi industrije kulture obezbeđuju modele na osnovu kojih određujemo šta znači biti muškarac ili žena, uspešan ili neuspešan, moćan ili slab.

Na osnovu sadržaja koje nam pruža medijska kultura mnogi ljudi formiraju svoja shvatanja o klasi, etničkoj pripadnosti ili rasi, nacionalnosti, seksualnosti, o nama ili njima.

Medijska kultura pruža osnovu za stvaranje identiteta, u skladu sa kojem se pojedinci danas uklapaju u savremena tehno – kapitalistička društva. Ona proizvodi nove oblike globalne kulture. Medijska kultura sastoji se od radio sistema, nosača zvuka(ploča, kasete, CD – a) i sredstava njihovog emitovanja (kao što su radio – aparati, kastefoni, i tako dalje); filmova i načina njeihove distribucije (prikazivanja u bioskopima, iznajmljivanja video – kasete, televizijskih emitovanja); štampanih medija, od novina do časopisa; i televizijskog sistema, koji se nalazi u središtu medijske kulture. Zasniva se na predstavama, često koristi sliku i zvuk. Različiti mediji – radio, film, televizija, muzika i štampani mediji.

Medijska kultura je industrijska kultura, koja se zasniva na modelu masovne proizvodnje, i namjenjena je masovnom auditorijumu, u skladu sa različitim tipovima (žanrova), kao i uobičajnim formulama, kodovima i pravilima. U tom smislu, ona predstavlja oblik komercijalne kulture, a njeni proizvodi su robni artikli, koji treba da privuku privatni profit stvoren u ogromnim korporacijama, zainteresovanim za akumulaciju kapitala.

Medijska kultura je istovremenom i kultura visoke tehnologije koja primjenjuje najsavremenija tehnološka dostignuća. (Daglas;2004:7).

Film kao medij predstavlja moćan medij koji nam svakodnevno prenosi vrijednosti i uvjerenja savremenog društva. On se posmatra kao važan medij koji ima za cilj da što više privuče publiku.

Film, koji je postao vjerovatno najznačajnija umjetnost 20. i 21. stoljeća, od svoga začetka u potpunosti je sekularna umjetnost razdoblja moderne čije je postojanje nužno uvjetovano znanstvenim i tehnološkim razvojem, eksperimentiranjima i inovacijama. Čak i da je postojala jasna ideja o filmu i funkcioniranju filmskog sastava nekoliko stoljeća prije znanstvene revolucije, reći poput Andrea Bazina da film ne duguje gotovo ništa znanstvenom duhu. Osim što je film određen tehnologijom i znanstvenim razvojem, već se u svojoj kronofotografiji ili serijskoj fotografiji otkriva znanstveno – istraživački potencijal budućeg umjetničkog medija. (Prica,2014: 10).

Film je od samog početka svoje povijesti poput fotografije postao predmet rasprava oko toga je li riječ samo o novom tehničkom čudu bez ikakve umjetničke vrijednosti ili je riječ o neovisnom umjetničkom mediju. Film se činio tek kao srodnik fotografije te kao takav prvenstveno kao korisno sredstvo za bilježenje stvarnosti ili, najboljem slučaju snimanje ili imitaciju kazališnih predstava koje su time postajale dostupne daleko široj publici. Iako može biti zanimljiva i ugodna djelatnost, kao što je Hegel dobro primijetio u slučaju umjetnosti, kada bi cilj filmske umjetnosti doista bio tek puka imitacija ili reprodukcija prirode, čini se da bi tako djelo bilo suviše inferirano stvaranju prirode pa čak i u konačnici i tehničkim proizvodima.

U nastojanju da otkloni sumnje skeptika prema ostvarivanju autonomnosti filma kao umjetnosti, jedan od prvih filmskih teoretičara Hugo Münsterberg povukao je usporedbu mogućnosti filmskog medija, nazivajući ja „igrokazom svijeta“ s kazališnim medijem. Tako je filmski medij za razliku od kazališnog, prikladniji za prikazivanje radnje i izvedbe postavljene u stvarno, prirodno okruženje, mijenjanje scene i pozadine velkom brzinom, ubrzavanje kretanja, montiranje kadrova, „moć da nemoguće učini mogućim“ korištenjem specijalnih efekata, krupne planove i druge tehničke mogućnosti, čime se distancirao od kazališta i postao nova umjetnička forma.

U nastojanju da opovrgne tezu da film ne može biti umjetnost jer je samo puka mehanička reprodukcija subjektu izvanvanjske stvarnosti, Rudolf Arnheim je ukazao na niz „čimbenika razlike“, tj. svojstva medija po kojima se filmska slika razlikuje od mentalne slike svijeta stvorene običnom ljudskom percepcijom. Razlika između filma kao umjetnosti i filma kao mehaničkog zapisa nalazila bi se upravo u načinu na koji je nešto snimljeno ili, drugim riječima, internacionalnoj eksplataciji mogućnosti filmskog medija, poput primjerice različitih neobičnih kutova snimanja koji izobličuju predmet sa svrhom pridavanja određenog značenja ili na ukazivanja na neka njegova zanimljiva svojstva. (Prica,2014:13).

Osim toga, proces snimanja filmske slike nije u potpunosti mehanički i automatski.

Nastojanje klasičnih teoretičara da film uzdignu s razine puke mehaničke reprodukcije na ontološku razinu umjetnosti naglašavanjem „medijskih posebnosti“ kao što su primjerice montaža i svojstva fotografske slike, utjecalo je prema Noëlu Carrollu na pojavljivanje onoga što naziva „medijskim esencijalizmom“ u definiranju filma, prisutan u određenoj mjeri i danas. Medijski esencijalizam Carroll definira kao stajalište da se umjetnosti međusobno razlikuju jer imaju zasebni i jedinstven medij specifične svrhe, što pri stvaranju umjetničkog djela povlači za sobom normativne zahtjeve. Carroll uvjerljivo argumentira da umjetničke forme nemaju uvijek jedan, poseban fizički medij specifične svrhe, kojim bi se razlikovale od drugih umjetnosti. Zbog toga je medijski esencijalizam kao općenita teorija umjetnosti pogrešan već u početnoj premisi. Također je pogrešno tvrditi da medij određuje svrhu i stil izvedbe, jer je ponekad medij određen upravo stilom.

I dok je Carroll u općenitoj kritici medijskog esencijalizma i medijskih posebnosti pružio uvjerljive argumente, čini se da je preko teorijskih stajališta klasičnih filmskih teoretičara ponekad prelazio prebrzo, predstavljajući ih pojednostavljeno i nepotpuno. Osim toga, predstavivši njihova stajališta o prirodi filma takvima da ih je lako pobiti, napravio je neformalnu logičku pogrešku „slamnati čovjek“, što će se ispostaviti najočitiije na primjeru Münsterberga i Arnheima. U članku „Defining the Moving Image“ Carroll u osnovi tvrdi da klasični teoretičari nisu uspjeli pružiti valjan odgovor na pitanje što je film s obzirom na pogrešnost medijskog esencijalizma kao „doktrine da svaka umjetnička forma ima svoj karakterističan medij, medij koji je razlikuje od drugih formi“ i koji sadrži pretpostavku da medij „diktira“ stil, sadržaj i svrhu. Njegova kritika uzdizanja filma na umjetnički status putem identificiranja specifičnog medija i medijskih posebnosti ili, ako hoćete, stilskih sredstava, „osnovnih elemenata filma“, potpuno je opravdana.

Međutim, čini se da je ponekad neopravdano odbacio pokušaje određenja filma klasičnih teoretičara kao nevaljala jer nije ukazao da je nužna povratna veza između određenja filma kao umjetnosti i određenja filma kao filma. Drugim riječima, čini se uvjerljivim njegov argument protiv uspješnosti definiranja filma kao umjetnosti putem medijskog esencijalizma i medijskih posebnosti, ali ne i zaključak da su svi klasični teoretičari neuspješno definirali film općenito. Takav zaključak bi bio opravdan jedino u slučaju da su svi teoretičari definirali film općenito, neovisno o tome je li ili nije umjetnost, identificirajući poseban medij, njegova svojstva i svrhu. (Prica,2014:14).

6.2. Elementi oblikovanja filma

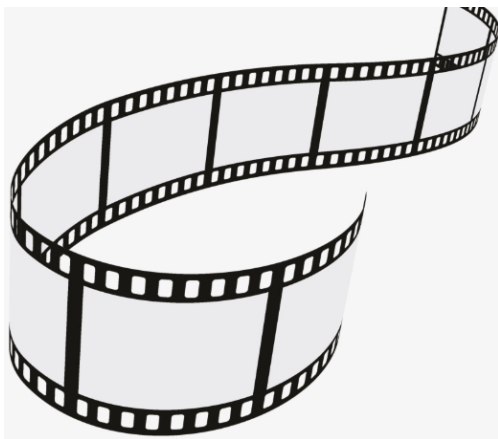
6.2.1. Kadar



Slika. br. 7 Filmski kadar

Osnovna jedinica filmskog izraza je kadar. Kadrovima se snimaju scene, a niz scena daje manje cjeline, koje se povezuju u zaokruženu temu. Također se komponira slika koja je ograničena okvirom. Razlika između slike i kadra jest u riješenju pokreta. U kadru se figure stalno kreću. Svaki kadar ima svoj vizualni sadržaj koji se mora komponirati. Kadar je uokviren četverokutnom površinom kojom objektiv kamere obuhvaća realni sadržaj. Taj sadržaj čini strukturu slike stvorene snimanjem. Da se važan detalj istakao treba dobro i na odgovarajući način postaviti kamere. Dobro snimljeni kadrovi stvoriti će scene, a scene će stvoriti sekvence koje će se ukomponirati u cjelinu. Kompozicija kadrova određuje kompoziciju cijelog filma.¹

6.2.2. Montaža



Slika. Br. 8 Filmska montaža

¹ (Preuzeto: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=5464> 28. 07. 2020.)

Montaža je sastavljanje, sklapanje, namještanje, povezivanje kadrova u veće izlagačke cjeline; ponekad se govori i o montaži kao o povezivanju različitih elemenata unutar kadra (tzv. montaža u kadru), osobito kad se radi o kadru sekvenci. Prema različitim shvaćanjima povezivanja, razlikuju se 4 osnovna značenja pojma montaže:

- a) Kako su kadrovi, zapravo, zapisi → *prizora* na film. i ton. vrpce, njihovo povezivanje podrazumijeva određen tehnol. proces razdvajanja onih dijelova zapisa koji predstavljaju kadar, njihovu obradu i ponovno spajanje u cjelinu. Kad se pomišlja na ovaj tehnol. proces, govori se o *tehnologiji montaže* ili o *montaži u tehničkom smislu*;
- b) Pod montažom se pomišlja i na uspostavljanje → *montažnog prijelaza* na granici između 2 kadra; to se značenje ponekad obuhvaća i nazivom *tehnička montaža* ili *montaža u užem smislu*;
- c) Kako se kadrovi spajaju s nekom izlagačkom namjerom — radi izgradnje nekih izlagačkih cjelina — često se pod montažom podrazumijeva povezivanje kadrova u manje sklopove s pomoću istog tipa montažnih prijelaza. Takve se manje cjeline nazivaju → *sekvencama*, *sintagmama* (→ CH. METZ) ili *montažnim sklopovima*, pa se takvu montažu može nazvati *sintagmatskom montažom*. U montažu na ovoj razini ulazi i rješavanje montažnih prijelaza među sklopovima, tzv. *sekvencijalni prijelazi*;
- d) Budući da je krajnji cilj povezivanja kadrova i njihovih sklopova uobličavanje izlagačke cjeline filma, pod montažom se podrazumijeva i rješavanje cjelokupne *montažne kompozicije filma*. — Sva su ova različita značenja međusobno povezana, a ističu po neki važan aspekt jedinstvenoga montažnog posla povezivanja kadrova.

Montaža je složen posao, najčešće se mora isplanirati. Montažna kompozicija cijelog filma planira se dijelom već u → *scenariju*; montažni sklopovi i pojedinačni montažni prijelazi planiraju se dijelom u → *knjizi snimanja*. Međutim, konačno uobličavanje montažnih prijelaza, montažnih sklopova i montažne kompozicije film. djela odigrava se u tehnološkom procesu montaže.

6.2.2.1. Tehnologija montaže

Tri su temeljna tipa tehnologije montažne obradbe:

1. Konačna montažna obradba filma može se obaviti pri samom snimanju, »u kameri«, te se takva tehnologija naziva *montaža u kameri*. Konačni montažni prijelaz može se postići tako da se na planiranom mjestu praćenja prizora prekine snimanje, a nastavi ga se s novoga planiranog položaja. Protežne → *montažne spona* ostvaruju se nešto složenijim postupkom. Montaža u kameri, osobito izradba montažnih spona, bila je česta u nij. filmu, a danas se ponekad upotrebljava u eksp., amat. i dokum. filmu.

2. Manuelno vođeno rezanje vrpce, njihovo lijepljenje i laboratorijska obradba u temelju su najpoznatije i najproširenije montažne tehnologije — *klasične tehnologije montaže*. Ona se sastoji od nekoliko faza. U prvoj asistent montažera uz pomoć knjige snimanja, izvještaja sekretara režije i izvještaja snimatelja zvuka razvrstava slikovnu i ton. vrpce po kadrovima. Slijedi formiranje sinkronih rola slike i tona, tzv. *uštartavanje* (→ START). Kad je sav snimljeni materijal složen po redu u sinkrone role, redatelj i montažer naprave izbor → *repeticija* koje će ući u konačnu verziju filma. Asistent montažera zatim rastavlja te role i neizabrane repeticije odlaže u posebne kutije. Na izabrane repeticije najprije se pišu tzv. *brojkice* — identični brojevi prije početka montaže upisani (strojno ili ručno, bijelim tušem, flomasterom ili srebrnom masnom olovkom) duž slikovne ili ton. vrpce, koji služe da bi sinkronitet slike i odgovarajućeg tona mogao biti određen u bilo kojem trenutku montaže i da bi se svaki pojedini dio vrpce (i slikovne i tonske) mogao identificirati u bilo kojem času. Nakon toga pristupa se montiranju. Montažer u dogovoru s redateljem odlučuje o redoslijedu i trajanju pojedinih kadrova, te o načinu prijelaza iz jednoga u drugi. Svi odrezani dijelovi kadrova, tzv. *restovi*, odlažu se u posebne kutije i čuvaju za slučaj naknadnih korektura. Ako film nije sniman tonski, nakon izradbe tzv. *grube montaže* (*šnita*), tj. osnovnog redoslijeda kadrova i njihovih približnih duljina, pristupa se naknadnoj sinkronizaciji. Po završetku tzv. *fine montaže*, sâm montažer (ili montažer zvuka /što ovisi o tipu produkcije/) obavlja montažu šumova i muzike. Kad je montaža filma završena, uz svaku rolu slike postoji i nekoliko sinkronih rola zvuka (dijaloga, šumova, muzike) pa je potrebno izvršiti *predmiješanje* (→ MIJEŠANJE ZVUKA), a zatim i konačnu → *sinkronizaciju*. Nakon toga *radnu kopiju* (→ KOPIJA, FILMSKA) preuzima montažer negativa koji prema njoj montira negativ. Oznake prema kojima reže, montažer na film ucrtava masnom olovkom (*dermatografom*). Film i perfo-vrpca režu se s pomoću *prese*, a lijepe selotejpom.
3. Uvođenje elektronike, kompjutorskog vođenja, elektronskih i laserskih zapisa kao posrednika u procesu obradbe film. vrpce obilježuje *modernu tehnologiju montaže* (→ TELEVIZIJA; VIDEO).²

² (Preuzeto: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=3561> 03.08.2020.)

6.2.3. Filmska traka



Slika. Br. 9 Filmska traka

Filmska traka je višeslojni materijal za snimanje i reprodukciju filmova. Sastoji se od podloge i fotografskog sloja. Može biti različitih formata. S strane je probušena da bi se precizno kretala kroz kameru. Isprva je bila nitrocelulozna, pa je bila zapaljiva. od 1950. godine podloga je bila od triacetilceluloze, potom je poliesterska. Ona je više od 120. godina bila glavni inventar u svim prostorijama iz kojih se vrši filmska projekcija – ali njena vladavina će uskoro potpuno biti završena. Šta se dogodilo? Digitalno je in, analogno je out, , a glavni krivac je film Jamesa Camerona „Aavatar“.³

³ (Preuzeto: <https://www.minimagazin.info/2011/12/09/35-mm-filmska-traka-izlazi-iz-upotrebe-do-kraja-2015/>
03.08.2020.

6.2.4. Kamera



Slika. Br. 10 Videokamera

Uređaj koji pretvara sliku, odnosno svjetlosnu informaciju, elektronski signal naziva se videokamera. Obično je opremljena snimačem koji taj signal zapisuje i pohranjuje. Predstavlja višestoljetni razvoj i inovacije. Sastavljena je od objektiva čiji je zadatak sakupiti svjetlost i usmjeriti je na senzor koji zatim provodi svjetlosnu informaciju u električnu vrijednost. Elektronski sklopovi koji čitaju električne vrijednosti na senzoru, osjetljivom na svjetlost, te električne vrijednosti zatim oblikuju signal prikladan za analogni ili digitalni zapis. Slijedi jedinica za zapisivanje signala. U zadnje vrijeme kamere sa digitalnim zapisom posve su zamijenile one sanalognim. Tržište nudi razne modele u vrlo širokom rasponu cijena i kvalitete. ⁴

⁴ (Preuzeto: <http://www.filmska-sola.si/hr/snemanje/kamera/> 28.07.2020.)

6.2.5. Muzika



Slika. Br. 11 Muzika u filmu

Od nastanka filma muzika je bila njegov sastavni dio. Tokom ere njemih filmova muzika je zauzimala važno mjesto u prenošenju filmske ekspresije. Evolucija muzike koja je pratila njeme filmove podrazumeva u početku izvođenje klavirskih improvizacija poznatih melodija kompozitora klasične muzike (Mocart, Betoven, Bah, Čajkovski...) i jednog izvođača, a zatim kako je zainteresovanost publike rasla a građani veći bioskopi, broj instrumentalista angažovanih da svira uz projekciju se postepeno povećavao dok nije dostigao veličinu orkestra. Takođe, prvobitno muzika koja je pratila pokretnu sliku nije bila ni u kakvoj vezi sa njom, pa određena raspoloženja i karakteri u filmu nisu mogli biti vjerodostojno ispraćeni (vesela muzika kada ne bi trebalo i obrnuto itd.) najvjerojatnije zbog toga što dirigentu nije bilo omogućeno da vidi film pre projekcije. Međutim, ovaj problem brzo je bio saniran od strane kompanija filmskih distributera koji su počeli da štampaju uputstva za muzičku pratnju u kojima su postojale indikacije za raspoloženja. Od pojave zvučnog filma 1927. godine (prvi zvučni film *Džez pevač*) filmska muzika brže evoluirala. Uža saradnja reditelja, kompozitora i scenarista, koji zajedno predstavljaju esenciju filma, tokom tridesetih, četrdesetih, pedesetih godina dvadesetog stoljeća dovodi do poboljšanja audio-vizuelne koherentnosti. Da li je i koliko muzika potrebna na filmu? Naravno da je potrebna. Ona je jedan od glavnih elemenata koji gledaocu može da prenese emocionalnu, narativnu i metatekstualnu informaciju, direktno ili indirektno. Svakako, trebalo bi imati na umu da filmska muzika nije samo određena kompozicija koja se nalazi u filmu, već da ima više aspekata filmske muzike. Nijedan film, pa čak ni mjuzikl, ne podrazumeva postojanje i trajanje muzike sve vreme njegovog trajanja. Bilo bi zamorno. Dakle, ključni aspekti filmske muzike zapravo leže u izbalansiranom odnosu zvuka, muzike i tišine. Muzika koja se koristi u filmovima može biti već postojeća, popularna ili klasična, može biti originalna i pisana za baš taj jedan određeni film. Pitanje je koliko muzika iz nekog filma može sama za sebe biti umjetničko djelo i može li se održati bez filma? Pa, svakako ima dobre i loše muzike na filmu i van njega. Da bi filmska muzika bila dobra mora sadržati određene estetske principe.⁵

⁵ Preuzeto: <http://www.casopiskus.rs/filmska-muzika/> 28.7.2020.)

7. OSNOVNI FILMSKI RADOVI

7.1. Dokumentarni film

Dokumentarni film se razlikuje po tome što se on bavi stvarnim događajima, gdje za razliku od igranih filmova u dokumentarnim filmovima ne nastupaju plaćenih glumci.

„Može se, dakle, reći da je dokumentarni film široko prihvaćen naziv za skupinu filmova koji prikazuju prizore iz zbilje, koji se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet. Za razliku od tvrdnji iz igranog filma, tvrdnjama iz dokumentarnog filma kontekst je zbiljski, odnosno stvarni svijet; prema njemu se mjeri istinitost svih tvrdnji. „Zbilju i stvarni svijet“ u filmološkoj raspravi treba, dakako, shvati kao izvan filmsku stvarnost, kao splet fenomena što ih gledatelj doživljava neovisno o filmskim podržajima. (Prica, 2014:42)

Postoje različite vrste dokumentarnih filmova koji mogu biti pokušaji stvaranja čiste dokumentaže do dokudrame. Ponekad u dramama postoje i prizori u kojima glume glumci.

Prema Currieju je, dakle, idealni tip dokumentarnog filma onaj čije filmske slike reprezentiraju samo ono čega su vizualni tragovi, podržavajući tako filmsku priču. U stvarnosti dokumentarni filmovi odstupaju od idealnog tipa jer nerijetko sadrže „nečiste“, tj. nedokumentarne ili „krivotvorene“ dijelove. Ti dijelovi mogu biti dijelovi igranih filmova koji se nalaze u funkciji citata, animirani i odglumljeni dijelovi rekonstruiranih događaja ili jednostavno dijelovi istovremeno sastavljeni od dokumentarnih i nedokumentarnih materijala.

Ogledni primjer jednog takvog „nečistog“ dokumentarnog filma kojemu rod zapravo nije jednostavno odrediti jer je na granici igranog i dokumentarnog, koncertni je film slavnog engleskog rock benda Led Zeppelin *Pjesma ostaje ista* (*The Song Remains the Same*, 1976). Snimljen za široko platno filmskom tehnikom, film je sastavljen od kombinacije snimaka s tri koncerta u Madison Square Gardenu u New Yorku, intervjua i snimaka iza pozornice te prožet fikcionalnim dijelovima poznatih kao „fantastične sekvence“ u kojima je svaki član benda, uključujući producenta Petera Granta i menadžera turneje Richarda Colea, dobio priliku snimiti vlastite kadrove izmaštane priče koja otkriva nešto od njihove osobnosti.¹⁵⁰ Osim toga, zbog nezadovoljstva prvom verzijom filma redatelja Joea Massota, na prijedlog novoangažiranog redatelja Petera Cliftona događaj je ponovno scenski rekonstruiran, priređen i snimljen u filmskom studiju Shepperton Studios. Dijelovi te nove, priređene snimke u konačnoj su verziji montažnim postupcima kombinirani s izvornim snimkama koncerta. (Prica,2014:42).

7.2. Igrani film

S druge strane u radu ćemo govoriti i o igranom filmu. Igrani filmovi kao fiktionalna djela u pravilu nisu primorani voditi računa o načelu objektivnosti, iako mogu sadržavati stvarne dokumentarne dijelove kao u biografskoj drami *Američki san* (*American Splendor*, 2003) o piscu stripova Harveyju Pekar u kojima se on sam pojavljuje i komentira. Mogući izuzetak su povijesni igrani filmovi, filmovi utemeljeni na nekom stvarnom događaju i znanstveno-fantastični filmovi čija je jedna od žanrovskih svojstvenosti težnja prema poštivanju prirodnih zakona i znanstvena utemeljenost. Tako je poznati astrofizičar Neil deGrasse Tyson, nakon prvotne neformalne kritike na društvenoj mreži Twitter filma *Gravitacija* (*Gravity*, 2013) u kojemu je uočio neke činjenične pogreške, rekao da je kompliment filmu ako zasluži kritiku sa znanstvenog stajališta. Općenito gledano, igrani filmovi mogu biti inspirirani događajima iz stvarnosti, ponekad i u velikoj mjeri, ali ne moraju se nužno čvrsto pridržavati stvarnog događaja. (Prica,2014:46). Igrani film možemo ukratko definisati kao film u kojem se koristi ljudska gluma. On za razliku od dokumentarnih filmove ne pokušava zabilježiti stvarne događaje.

7.3. Eksperimentalni film

Eksperimentalni film je naziv za svaki film koji obilježava neke inovacije na području filmskog izražavanja.

Tipični eksperimentalni film bi se mogao odrediti kao nefiktionalni film nekoherentnog filmskog svijeta minimalne ili nepostojeće priče. Zbog raznovrsnosti eksperimentalnog filma povezane s inherentnom buntovnom slobodom stvaralaštva i antikonformizmom teško je izdvojiti neko zajedničko svojstvo. (Prica,2014:47).

Nešto su drugačiji tip eksperimentalnog filma apstraktni filmovi jer su najčešće fokusirani oko formalnih svojstava slike poput boja, oblika, pokreta i ritmičkih izmjena. Takve filmove koji nisu nužno lišeni prepoznatljivih objekata stvarao je, primjerice, Stan Brakhage, poznat po tehnici slikanja izravno na vrpce i grebanja njezine površine. Time je stvarao izražajne filmove zadivljujuće ljepote i poetičnosti, često minimalnog ali prisutnog značenja.

David Bordwell i Kristin Thompson tvrde da su apstraktni filmovi često poput glazbe organizirani na osnovi „teme i varijacija“ a u slučaju pažljivo organiziranih filmova kao *Print Generation* (1972) J. J. Murphyja posjeduju temeljno načelo izmjenjivanja filmskih slika. Također, tvrde da iako se nerijetko s nerazumijevanjem poimaju larpurlartistički, apstraktni eksperimentalni filmovi mogu posjedovati osvježujuću funkciju kada nam, primjerice, predočavaju formalna svojstva i uzorke objekata iz stvarnog života: „U govoru o apstraktnim filmovima mogli bismo ispraviti frazu ['umjetnost radi umjetnosti'] u 'umjetnost radi života' – jer takvi filmovi unapređuju naše živote isto toliko koliko i filmovi drugih formalnih tipova“. (Price,2014:48).

8. NASTANAK I RAZVOJ FILMA NA PROSTORU BALKANA

Film je nakon svog nastanka vrlo brzo prodro na tlo balkana. Svaka od šest zemalja u naše domaće filmove je donijela i ostavila neki svoj pečat.

Pokretne fotografije su isprva prikazivali putujući prikazivači koji su dolazili iz inostranstva. Zatim su se javili i naši ljudi koji su prikazivali filmove putujući od mjesta do mjesta, da bi nešto kasnije mnogi otvarali stalne bioskope, odnosno kinematografe. Pod uticajem prikazivanja stranih filmova novi medij je zainteresovao i neke domaće ljude koji su relativno brzo nabavili filmske kamere i počeli da snimaju i da prikazuju domaće filmove. Bilo je izvesnih nesrazmjera između pojedinih djelova jugoslovenskih zemalja, izazvanih historijskim nasljeđem, političkim prilikama i stepenom ekonomskog razvoja.

Na tlu Srbije u Beogradu, nepunih šest mjeseci poslije Pariške premijere, 6. juna 1896. godine, u kafani „Zlatan Krst“ na Terazijama predstavnik preduzeća Braća Limijer Andre Kar (André Carre, 1869-1939) prikazao je program najstarijih filmova pronalazaća kinematografa. Bila je to prva projekcija pokretnih fotografija na tlu jugoslovenskih zemalja i na Balkanu. Usljedila su mnoga gostovanja inostranih putujućih kinematografa ne samo u Beogradu već i u drugim gradovima Srbije. Javili su se i prvi domaći ljudi koji su kao putujući prikazivači održavali filmske predstave. Krajem 1908. godine beogradski ugostitelj Svetozar Botorić (1857-1916) otvorio je u svome hotelu „Pariz“ prvi stalni bioskop u Srbiji – Kinematografsko pozorište u hotelu Pariz. Usljedilo je otvaranje mnogih stalnih bioskopa u Beogradu i drugim gradovima, tako da je uoči izbijanja Prvog svjetskog rata (1914) u Srbiji bilo oko trideset bioskopa.

Prve filmske kadrove u Srbiji je snimio takođe Andre Kar prilikom svog ponovnog boravka u Beogradu marta 1897. godine, ali ti materijali nisu dosad pronađeni. Usljedila su mnoga snimanja stranaca, a najstariji sačuvani film je Krunisanje Kralja Petra I Karađorđevića koji je 1904. godine snimio Englez Frenk Moteršo (Frank S. Mottershaw, 1882-1930). Od 1911. godine u Beogradu su aktivni najstariji domaći filmski producenti Svetozar Botorić, braća Savić i Đoka Bogdanović (1860-1914). Oni su snimili veliki broj dokumentarnih filmova (žurnala) i tri igrana filma – Karađorđe, Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi (1911) i Jadna majka (1912). Uz strance je zanat izučio i prvi srpski filmski snimatelj Slavko Jovanović (1887-1962). Prvi svetski rat je prekinuo aktivnosti domaćih pionira filma u Srbiji, ali je u izbeglištvu na Krfu 1916. godine osnovana Filmska sekcija Srpske vojske u okviru koje je svoju delatnost otpočeo Mihailo Mihailović (zvani Mika Afrika, 1893-1942), kasnije značajan pionir filma u Kraljevini SHS/Jugoslaviji. (Kosanović,2011:17)

Prva filmska projekcija u Zagrebu održana je 8. oktobra 1896. godine u dvorani kulturnog i sportskog društva Kolo. Program filmova preduzeća Braća Limijer prikazivao je Samuel Hofman (Hoffman) iz Beča. Usljedila su gostovanja velikog broja putujućih kinematografa u drugim većim mestima Hrvatske, tako da je film veoma brzo postao omiljena zabava gradskog stanovništva. Godine 1906. otvoreni su prvi stalni kinematografi u Hrvatskoj – Union u Zagrebu i Internacional u Puli.

Sljedećih godina su skoro svi veći gradovi u Hrvatskoj imali stalne kinematografe, a neki i više njih (Zagreb, Rijeka, Pula, Osijek). Film je za svega nekoliko godina postao najprivlačnija zabava gradskog stanovništva.

Godine 1897. stranci su snimili i prve filmske kadrove na tlu Hrvatske. Putujući prikazivači iz Trsta Anton Permè i Josip Stančić snimili su *Buru na moru* kod Opatije i *Ruski ples* u Zagrebu (ovi filmovi nisu pronađeni), a snimatelj preduzeća Braća Limijer Aleksandar Promio (Alexandre) snimio je 1898. u Puli i Šibeniku *Manevre austrougarske mornarice* i to su najstariji sačuvani filmski kadrovi snimljeni u Hrvatskoj. Vlasnici nekoliko putujućih kinematografa su, počev od 1899. godine, snimili mnoge lokalne filmove u Rijeci, Puli, Zagrebu, Zadru, Osijeku, ali ti filmovi nisu dosad pronađeni. Josip Karaman, knjižar i vlasnik prvog stalnog kinematografa otvorenog 1907. u Splitu, nabavio je 1910. godine filmsku kameru i snimio je veći broj dokumentarnih filmova koji su delimično sačuvani.

Pionir hrvatskog filma Josip Halla, koji je filmom počeo da se bavi u Berlinu, po povratku u Hrvatsku (1909) kraće je vreme prikazivao filmove, da bi se od 1911. godine posvetio snimanju, čime se kao profesionalac bavio do kraja karijere. Pulski fotograf Rudolf Marinković je 1913. osnovao preduzeće *Adrija film* i do izbijanja Prvog svetskog rata snimio je veći broj dokumentarnih reportaža. (Kosanović,2011:118).

Prvu filmsku projekciju u Sloveniji održao je 24. oktobra 1896. godine u Mariboru Holanđanin Šarl Krase (Charles Crassé) koji je u pivnici Götz prikazivao filmove preduzeća Braća Limijer. Zatim je isti program živćih fotografija prikazao u Celju i u Ljubljani. Poslije toga su u slovenačkim gradovima gostovali mnogi putujući prikazivači, isprva održavajući projekcije po zakupljenim prostorima, a tokom prve decenije XX veka i u sopstvenim velikim šatrama.

Godine 1906. se javlja prvi Slovenac koji se bavio prikazivanjem filmova – ljubljanski fotograf Davorin Rovšek, koji je naredne 1907. otvorio i svoj stalni kinematograf. Prvi stalni kinematograf u Sloveniji otvoren je u Ljubljani 26. maja 1907. godine i nazvan je Edison. Trgovac iz Pule Anton Degengi (Deghenghi) je prilikom projektovanja zgrade, koju je sagradio u Ljubljani, predvideo i prostor za projekcionu salu i to je bila prva namenski sagrađena kinematografska dvorana na tlu jugoslovenskih zemalja. Od 1907. godine su počeli da se otvaraju stalni kinematografi i u drugim gradovima Slovenije (Gorici, Ptuju, Jesenicama, Mariboru itd).

Prvo filmsko snimanje u Sloveniji zabilježeno je maja 1899. godine. Putujući prikazivač njemac Johan Blezer (Jochann Bläser) snimio je *Panoramu Ljubljane* (*Razgled po Ljubljani*), koju je prikazivao u svome Bioskopu – šatri koje je podigao na Lattermannovom šetalištu u Ljubljani. Tršćanski pionir filma Salvatore Spina je po narudžbini snimio 1909. godine film *Svečana proslava slovenačkog radničkog pevačkog društva Slavec* (*Slavnostni dnevi slovenskega delavskega pevskega društva Slavec*) i veći deo ovoga filma je sačuvan. U Sloveniji su snimali dokumentarne reportaže i mnogi stranci, od kojih je posebno aktivan bio grof Aleksandar Saša Kolovrat (Alexander Sascha Kolowrat), vlasnik bečkog preduzeća *Sascha Film*.

Prvi slovenac koji je snimao filmskom kamerom bio je dr Karol Grossmann, advokat i fotoamater iz Ljutomera. On je 1905. godine nabavio kameru neuobičajenog formata 17,5mm i snimio tri filma koji su sačuvani: Izlazak sa mise u Ljutomeru (Odhod od maše v Ljutomeru), Sajam u Ljutomeru (Sejem v Ljutomeru) i U vrtu (Na domaćem vrtu).

Za vrijeme Prvog svjetskog rata, kada pozorišta nisu radila, a drugih vidova zabave skoro da i nije bilo, u Sloveniji, kao i u drugim zemljama sa obe strane frontova, zabeležen je porast broja gradskih kinematografa, kao i organizovanje rada frontovskih (vojnih) kinematografa. Tokom teških borbi na frontu od Soče do Pijave ratni snimatelji obje zaraćene strane (Austroougarske i Italije i njihovih saveznika) snimili su veliki broj reportaža i dokumentarnih filmova koji su dobrim dijelom sačuvani. (Kosanović,2011:19).

Prva filmska projekcija na tlu Bosne i Hercegovine održana je u Sarajevu 27. jula 1897. godine. U drvenoj baraci na Cirkuskom trgu Anđelo Kurijel (Angelo Curiel) iz Trsta prikazivao je desetak filmova proizvodnje Braće Limijer. Usljedilo je gostovanje mnogih inostranih putujućih bioskopa, koji su uglavnom dolazili iz Austrije. Filmovi su prikazivani u skoro svim većim bosanskohercegovačkim gradovima – Sarajevu, Mostaru, Trebinju, Bihaću, Bijeljini itd. Decembra 1907. u adaptiranom prostoru u centru Sarajeva je proradio prvi stalni Edision Amerikan Bioskop koji je otvorio dotadašnji putujući prikazivač Džon Roland Milhaus (John Roland Mülhaus). Ubrzo zatim počeli su da se otvaraju stalni bioskopi u Mostaru, Tuzli i drugim gradovima. (Kosanović,2011: 20).

Preciznih podataka o prvim filmskim projekcijama u Crnoj Gori nema, iako je vjerovatno da je neki putujući bioskop već krajem XIX stoljeća dospio do Cetinja ili Kotora, koji je tada bio u okviru Austrougarskog carstva. Najstariji siguran podatak je da je u Beču 1902. putujući bioskop Urania prikazivao film U crnim brdima, na knjaževskom dvoru crnogorskom (In den Schwarzen Bergen, am Fürstenhoffe von Montenegro), što znači da je vlasnik Uranije Mađar Ferdinand Šomodi (Somogyi) boravio i snimao na Cetinju. Putujući bioskopi su krajem prve decenije XX veka najčešće dolazili u Kotor, ali su zalazili i do Cetinja i Nikšića. Cetinjski trgovac Petko Pajević je 1908. godine otvorio prvi stalni bioskop u Crnoj Gori, u jednoj manjoj sali kafane Lovćen, a u Kotoru je 1913. godine Marko Karaman otvorio stalni bioskop.

O prvim filmskim projekcijama u Makedoniji nema sigurnih podataka. S obzirom na to da je Makedonija do 1912. godine bila deo Otomanskog carstva, film je na te prostore najsporije prodirao. Najstariji (usmeni) podatak pominje gostovanje Italijana Pjetra Činezija (Pietro Cinesi), koji je 1906. godine u hotelu Šark u Bitolju prikazivao filmove. Poslije njega su povremeno u Makedoniji gostovali strani putujući bioskopi. Prvi domaći putujući prikazivač bio je Milan Golubovski, koji je od 1907. do 1909. godine u Skoplju i po drugim mjestima Makedonije i Albanije prikazivao filmove. Poslije Prvog balkanskog rata 1912. godine i priključivanja makedonskih teritorija Srbiji, počelo je i otvaranje stalnih bioskopa u Makedoniji. U Skoplju je 1912. godine otvoren bioskop Vardar, a braća Taško i Kostadin Čomu, vlasnici bitoljske kafane Širok sokak, u kojoj su od 1909. godine povremeno prikazivani filmovi, zakupili su zgradu pozorišta i u njoj otvorili stalni bioskop. (Kosanović,2011: 22).

Možemo zaključiti da je film na tlu Jugoslavije vrlo brzo došao. Uz strane vlasnike putujući kina koji su za sobom donosili i ostavljali nam u nasljeđe razne dokaze o razvoju filma, tako se javljaju i ljudi sa naših prostora kojima u cilju nije bilo samo da prikažu neki strani film, već i da nam pruže domaće filmove koji su dokaz velikog nastanka i širenja razvoja domaći filma na tlu Jugoslavije.

8.1. Razdoblje jugoslovenskog filma nakon Drugog svjetskog rata

U razdoblju neposredno nakon rata, Komunistička partija Jugoslavije (KPJ) nacionalizirala je, centralizirala i u skladu s tim orkestrirala čitavu filmsku industriju. Prve poslijeratne godine ostavile su traga na polju kulturalne proizvodnje tako što su vlasti zahtijevale da umjetnici stvarnost prikazuju programatski i idealistički. Ipak, nedugo zatim se kontrola režima smanjila, pogotovo nakon raskida s Infrombiroom 1948. i uvođenjem politike samoupravljanja. Uvedena su radnička vijeća kao odlučujuća tijela u filmskoj produkciji, distribuciji i prikazivanju. Sve veća proizvodnja filmova dovela je do rasta popularnosti jugoslovenske kinematografije.

1960 – ih godina, koje mnogi smatraju zlatnim dobom jugoslovenske kinematografije, proizvedeno je mnogo kvalitetnih filmova i došlo je do pojave novoga vala. Njega su preferirali autori kao što su, između ostalih, Boštijan Hladnik, Želimir Žilnik i Živojin Pavlović, koji su „htjeli jugoslovensku kinematografiju osloboditi birokratskog dogmatizma te promovirati slobodu izražavanja i eksperimentiranja. Inspirirani raznim novim valovima u europskoj kinematografiji, filmaši su se odlučili za otkrivanje tamnije strane socijalističke države, njene korumpiranosti i licmjera. Entuzijazam 1960 – ih godina, koji je prožimao političku, gospodarsku i društvenu situaciju u tom razdoblju bivše Jugoslavije, ipak počeo je nestajati na prelazu desetljeća. 1960 – e su dovele do takozvanih olovnih godina. Posljedice 1970 – ih godina odrazile su se i na kulturnu proizvodnju, filmski novi val (ili novi film) prozvan je crnim valom, a broj snimljenih filmova nije bio značajan.

Negativan trend u proizvodnji filmova i posjećivanju kina koji je započeo 1960 – ih nastavio se i u 1970 – ima, dosegnuvši najnižu točku 1976. kada je proizvedeno samo 16 filmova. Ipak, u tom razdoblju došlo do pojačane proizvodnje partizanskih epskih filmova koji su gotovo odmah dobili kulturni status. (Pogačar, 2013:63).

Važna prijelomna tačka u povijesti jugoslovenskoga filmskog univerzuma bio je procvat televizije. Od ranih 1960 – ih godina odlazak u kino, popularan hobi među Jugoslovenima, suočio se sa zamjenom u obliku kutije koja emitira plavu svjetlost i ulazi u privatnost domova. U skladu s tim, slike sa srebrnog ekrana ušle su u privatni život i počele uticati na kolektivnu sferu – i time pridonositi pojavi onoga što Svetlana Boym naziva poljem zajedničkog kulturnog iskustva. Televizija je postala svakidašnje iskustvo.

Dominantna je uloga televizije u svakodnevnom životu od filmova napravila najobičajnije svakidašnje iskustvo. Budući da film više nije bio ritual odlaska u kino, već postao dio rutine u kojoj gledatelj nasumično viri prema slikama i tu i tamo obraća pažnju na priču dok obavlja svakodnevne zadatke. Televizija je tako svakodnevnom životu darovala poseban ritam stalnog prisustva akcije, događanja i zabave. (Pogačar, 2013:65).



Slika. Br. 12 Prikaz televizije starijeg tipa

9. KRATKA HISTORIJA BOSANSKOHERCEGOVAČKOG FILMA



Slika. Br. 13 Režiser/Direktor Mirza Idrizović

Film u Bosnu i Hercegovinu došao je već 27. jula 1897. godine, kada je u Sarajevu održana prva filmska projekcija. Kina su postala popularna početkom prošlog stoljeća, a zabilježeni su i naponi da se snime filmovi. Jedan od najznačajnijih zabilježenih materijala bili su snimci koje je Antun Volić zabilježio u svom filmu *SARAJEVSKI ATENTAT NA FRANJU FERDINANDA* iz 1914. godine filmu koji je obišao svijet.

Organizirana kinematografija institucionalizirana je tek nakon Drugog svjetskog rata. Prema tome, od prve projekcije do danas prošlo je 120. godina (uvijek s tri rata) i u tom periodu snimljeno je preko stotinu igranih filmova, kao i stotine dokumentarnih kratkih filmova. 1947. godine formirana je Komisija za kinematografiju Bosne i Hercegovine, koja je okupljala prve bh. filmske autore. Snimanje prvog filmskog žurnala, koji je sadržavao šest epizoda, započelo je 3. maja 1947., a do 1949. je nastalo ukupno 19 žurnala. Iste godine je formirana i filmska kuća *Bosna film* koja će u narednih nekoliko decenija postati jedna od ključnih kuća u BiH. Godina 1947. bila je u znaku prvog dokumentarca, *ŠAMAC – SARAJEVO*, o izgradnji prve velike željezničke pruge. 1950. godine bilo je dovoljno filmskih radnika da se formira Udruženje filmskih radnika Bosne i Hercegovine, koje pod istim imenom postoji i danas. Sve to se dešavalo u vrijeme kada je Jugoslavija u svojoj produkciji već imala 10 filmova, od kojih ni jedan nije bio iz Bosne i Hercegovine.

Prvi igrani film *MAJOR BAUK* u režiji Nikole Popovića, snimljen je 1951. Mada je dokumentarni film cvjetao, igrani film je, generalno, bio na čekanju. Dokumentarac Žike Ristića *SPLAVARI NA DRINI* postao je remek – djelo bosanskohercegovačke male kinematografije, dok je dokumentarac *NA SUTJESCI* Pjera Majhrovskog uspješno predstavljen na Filmskom festivalu u Cannesu 1951. Pedesete su, manje – više, u znaku kratkog i dokumentarnog filma, ali su skoro sve bh. igrane filmove (14 filmova) režirali reditelji iz drugih filmskih centara. Među njima su bila samo tri bosanskohercegovačka autora. Istiću se dva igrana filma *HANKA* (1955.) u režiji Slavka Vorkapića, i *CRNI BISERI* (1958.) Tome Janića. *CRNI BISERI* bili su kino – hit svog vremena, a taj je film bio korak naprijed u tematskom smislu.

Većina filmova tog vremena bila je inspirirana Drugim svjetskim ratom, dok se Janić, dokumentarističkim stilom, bavi pričom o maloljetnim prestupcima.

Dok je 1960. bila najsiromašnija godina filmske produkcije, šezdesete su se, kao cjelina, razvile u totalnu kinematografsku. U toj deceniji nastalo je na stotine kratkih i dokumentarnih filmova, ali i 35 igranih! Produkciju igranog filma karakteriziraju tri osnovna smjera: filmovi u *mainstream* klišeju o slavnoj prošlosti u Drugom svjetskom ratu, veliki filmovi spektakli kakvi su *KOZARA* (1962.) i *BITKA NA NERETVI* (1969.), oba u režiji Veljka Bulajića i, što je najznačajnije, pojava mladih i talentovanih filmskih autora sa jakim autorskim rukopisom i specifičnim filmskim stilom. Ova decenija dala je autore kao što su: Hajrudin Šiba Krvavac, Gojko Šipovac, Bato Čengić, Mirza Idrizović, Vlatko Filipović.

Prvi veliki projekat bh. filma bio je spektakl *KOZARA*, koji je postao jedan od najkarakterističnijih predstavnika ratnih filmova koji su slijedili. 1962. godine nastao je prvi bh. omnibus. *KAPI VODE*, *RATNICI*, dok je *sarajevska škola dokumentarnog filma* u to vrijeme već postala kulturni filmski pokret, ustanovljen filmovima kao što su *ČOVJEK BEZ LICA* Bate Čengića i *OSMEH 61* Dušana Makavejva. Dokumentaristi Gojko Šipovac i Hajrudin Krvavac debitiraju 1964. još jednim omnibusom (*VRTLOG*) i time otvaraju nešto novo za bh. filmske autore, jer je Sarajevo do tada još uvijek bio otvaranje prema rediteljima iz Beograda i Zagreba.

1966. godine Bato Čengić režira igrani film *MALI VOJNICI*, koji se bavi ratom, ali iz drugačije, kritičke perspektive.



Slika. Br. 14 Mali vojnici/Little soldiers, Bato Čengić

Glavni lik je jedan mali Nijemac, plavokosi dječak koji živi u sirotištu zajedno sa djecom čije su roditelje uglavnom ubili Njemci.

1968. debitiraju još dva autora: Gojko Šipovac filmom *OPATICA I KOMESAR*, i Mirza Idrizović filmom *RAM ZA SLIKU MOJE DRAGE*. Idrizovićev film sa slobodnom narativnom kompozicijom i fragmentiranom dramaturgijom uvodi novi pristup. Orson Welles puni vijesti svjetskih medija glumeći 1969. godine u filmu *BITKA NA NERETVI*, a ista godina obilježena je i spektaklom izvornog bh. reditelja Hajrudina Šibe Krvavca *MOST*. Priznati dokumentarista Vlatko Filipović režirao svoj prvi igrani film *MOJA STRANA SVIJETA*.

Sedamdesete su godine u kojima evropska i svjetska kinematografija bila pod dominacijom *političkog filma*. Filmovi koji se ističu u tom periodu su: *ULOGA MOJE PORODICE U SVJETSKOJ REVOLUCIJI* Bate Čengića i *NOKAUT* Bore Draškovića (oba su 1971), *SLIKE IZ ŽIVOTA UDARNIKA* (1972.) Bate Čengića i *ŽENA S KRAJOLIKOM* (1975.) Ivica Matića. Bato Čengić uznemirio je javnost i uzdrmao Komunističku partiju svojim filmom koji otvoreno kritizira politički sistem i skreće pažnju na male, obične ljude. Ovakav pristup filmu smjestio je Čengića na crnu listu. Komunističke partije, a njegovi filmovi su cenzurisani i sklonjeni u depoe. Ivica Matić je uz nov, svjež pristup filmu, koji je bio potpuno neovisan o političkom društvenom kontekstu, snimio svoj jedini film *ŽENA S KRAJOLIKOM*. Ostali značajni filmovi su spektakli u žanru takozvanog *partizanskog vesterna*: *VALTER BRANI SARAJEVO* (1972.) i *PARTIZANSKA ESKADRILA* (1979.) Hajrudina Šibe Krvavca, te spektakl *SUTJESKA* (1973.) Stipe Delića. 1973. godine osnovana je još jedna producentska kuća, Sutjeska film, koja će preuzeti ulogu Bosna filma.

Sljedeća decenija predstavlja novu eru bh. filma koji u inostranstvu uglavnom asocira na imena kao što je Emir Kusturica. Ova decenija je, u smislu kvaliteta filma, definitivno najznačajnije i najslavnije vrijeme bh. kinematografije.

Filmovima *SJEČAŠ LI SE DOLLY BELL* (1982.), *OTAC NA SLUŽBENOM PUTU* (1985.) i *DOM ZA VJEŠANJE* (1988.) Emira Kusturice, *MIRIS DUNJA* (1983.) Mirze Idrizovića i *KUDUZ* (1989.) Ademira Kenovića, film bivše Jugoslavije i Bosne i Hercegovine ulazi na stranice historije svjetskog filma. Kusturićini filmovi postali su naslovi poznati svugdje, kako publici, tako i u filmskoj industriji.⁶

Ovu deceniju obilježit će i prvi film koji je režirala žena – *PRKOSNA DELTA* (1980.) *Vesne Ljubić*. Početak devedesetih nosi dah promjene. Zemlja se finansijski i politički raspadala, a isto se dešavalo i sa filmskom industrijom. Benjamin Filipović uspješno je debitirao filmom *PRAZNIK U SARAJEVU*, a Bato Čengić je, nakon dugogodišnje pauze napravio *GLUVI BARUT*.

⁶ (Preuzeto: <http://bhfilm.ba/dok/BH.FILM-2007--2008.6> 09. 08. 2020.)

Kao i mnoge kinematografije na Balkanu, bh. kinematografija je 90 – ih pretrpjela mnoge promjene. Ali za razliku od drugih država, najveća promjena od svih označena je stravičnim ratom. Čudno je što je u produkcijskom smislu ovaj period bio veoma plodan. Filmski veterani, koji su odlučili ostati u Sarajevu i dijeliti sudbinu svoje domovine, pravili su važne dokumentarne filmove zajedno sa mladim autorima. Stotine dokumentaraca snimljeno je o životu i smrti u opkoljenom gradu tokom četiri godine rata. Ovi filmovi obišli su svijet i bili su jedina prava slika onoga što se zaista dešavalo u Sarajevu i Bosni i Hercegovini. *MGM (ČOVJEK – BOG – MOSTRUM)* bio je jedan od najuspješnijih od spomenutih dokumentaraca osvajajući nagradu FELIX na Evropskoj filmskoj akademiji. Drugi važni filmovi bili su *PALIO SAM NOGE*, Srđana Vuletića; *DJECA KAO I SVAKA DRUGA*, Pjera Žalice i *SA – LIFE* Sarajevske grupe autora (*SAGA*).

Kraj rata je vrijeme kad se dešava prava, velika kriza bh. kinematografije. *SAVRŠENI KRUG* Ademira Kenovića snimljen je 1996. i dugo je bio jedini značajan igrani film nastao u razorenoj Bosni i Hercegovini. Oni koji su još uvijek pokušavali stvoriti i održavati kinematografiju živom, čak i u ta teška vremena, bili su mali filmski autori. Stariji se nisu mogli snaći u haotičnim okolnostima u kojima se film pravio od ničega. Uglavnom kratke i dokumentarne filmove radili su: Pjer Žalica, Srđan Vuletić, Haris Pašović, Dino Mustafić, Jasmila Žbanić, Elmir Jukić, Ines Tanović, Aida Begić, Adis Bakrač.

Neki od kratkih dokumentarnih filmova koji su obilježili ovaj period su: *KRAJ DOBA NEPRIJATNOSRI* Pjera Žalice, *TROSKOK* Srđana Vuletića, *PRVO SMRTNO ISKUSTVO* Aide Begić, *ČOVJEK KOJI JE KUĆU ZAMJENIO ZA TUNEL* Elmira Jukića, *CRVENE GUMENE ČIZME* Jasmile Žbanić, itd. Produkcija igranog filma bila je pod velikim kolapsom sve do filma *NIČIJA ZEMLJA* Denisa Tanovića (2001.).⁷

⁷ Preuzeto: <http://bhfilm.ba/dok/BH.FILM-2007--2008.8.09.08.2020.>)

9.1. Bosanskohercegovački film danas

U državi u kojoj se na svakom koraku nalaze problemi, neriješena pitanja, strašna prošlost, teška sadašnjost i neizvjesna budućnost, teško je govoriti o uspjesima. Ali ako u Bosni i Hercegovini i o čemu možemo govoriti s ponosom, onda je to tema definitivno – film.⁸

Nakon sticanja nezavisnosti Bosne i Hercegovine i završetka rata koji je trajao četiri godine, bosanskohercegovački film počinje da privlači veliku pažnju svijeta, a ujedno i bilježi velike uspjehe, a svoju inspiraciju dobiva iz posljedica koje su se dešavale tokom rata. On je pažnju privukao pričama o teškim okolnostima koje su građani prošli tokom rata, a koji i nakon završetka rata dalje žive u teškim životnim uvjetima.

Uspjeh bh filma kao što su Oscar za film **Ničija zemlja** Denisa Tanovića koji je snimljen 2001. godine. Radnja filma dešava se na prostoru Bosne i Hercegovine 1993. godine u vrijeme najtežih borbi, a glavni protagonisti su dva vojnika koji pripadaju dvijema zaraćenim stranama, i nalaze se na ničijoj zemlji, dok je treci vojnik uhvaćen u zamku mine.

Nagrada Evropske filmske akademije 2003. za Ahmeda Imamovića (*10 MINUTA*), Srebreni leopard iz Locarna 2003. za Pjera Žalicu (*GORI VATRA*), Tigar iz Rotterdama 2004. za Srđana Vuletića (*LJETO U ZLATNOJ DOLINI*), te Zlatni medvjed iz Berlina 2006. za film *GRBAVICA* Jasmile Žbanić i mnoge druge nagrade, jasno su pokazali da je ova država bogata i obećavajuća filmska snaga sa jakim pričama i talentiranim filmadžijama. Sigurno je da je bh. kinematografija postala najvažnija kinematografija u jugoistočnoj Evropi značajna kinematografija na svjetskoj mapi filma.⁹Iako je bh. kinematografija prebrodila mnoge teške krize, iako ni danas poslije dugo godina nakon završetka rata situacija i dalje nije sjajna, Bosna i Hercegovina ipak može da se ponosi velikim uspjesima bosanskohercegovačkog filma.

9.2. Kratka historija udruženja filmskih radnika BiH

Udruženje filmskih radnika Bosne i Hercegovine profesionalna organizacija samostalnih filmskih radnika, autora i umjetnika, koji profesionalno, u vidu zanimanja, obavljaju poslove djelatnosti. Osnovana je 1950. godine pod nazivom Savez filmskih radnika BiH. Tada je ova organizacija brojala oko 20 članova, među kojima su najistaknutiji bili njegovi osnivači: Žika Ristić, Mišo Finci, Pjer Majhrovski, Eduard Bogdanović, Kaća Rundo, Slobodan Jovčić, Tomo Janić i Đokica Jolić. Prvi predsjednik udruženja bila je Sida Marijanović, a sekretar Pjer Majhrovski.

Godine 1951. filmski radnici prelaze na slobodno zvanje. To se manifestiralo tako da je većina filmskih radnika napustila film i potražila zaposlenje na drugim stranama.

⁸ (Preuzeto: <http://bhfilm.ba/dok/BH.FILM-2007--2008.12> 09. 08. 2020)

⁹ (Preuzeto: <http://bhfilm.ba/dok/BH.FILM-2007--2008.12> 09.08. 2020.)

Godine 1953. dolazi do prve velike krize u proizvodnji dokumentarnog filma u BiH. Na inicijativu Udruženja filmskih radnika Bih, dolazi do formiranja posebnog preduzeća za snimanje dokumentarnih filmova – Studio filma. Do druge veće krize dolazi 1960. godine, ponovo zbog proizvodnje dokumentarnog filma. Na inicijativu Udruženja filmskih radnika, osniva se Preduzeće za proizvodnju kratkometražni filmova – Sutjeska film. Od 1960. do 1972. Udruženje je radilo ovisno o raspoloživim novčanim sredstvima, te aktivno učestovalo u kulturnom životu grada, boreći se za afirmaciju filma među širom publikom. Mnogi članovi Udruženja su se, pored svog profesionalnog rada, bavili i filmskom kritikom i publicistikom. Godine 1967. na inicijativu Udruženja, osnovano je novo preduzeće Studio film, koje se trebalo prevashodno baviti igranim filmom.

Udruženjem su rukovodili: Toma Janić, Vlado Branković, Slobodan Jovičić, Milan Kosavac, Edo Bogdanović, Suad Mrkonjić, Midhat Mutapčić, Žika Ristić, Dragan Resner, Nenad Dizdarević, Miljenko Uherka, Nedžad Begović, Benjamin Filipović, te Milenko Pistojević, koji je današnji predsjednik Upravnog odbora Udruženja filmskih radnika BiH. Danas Udruženje također aktivno učestvuje u formiranju i usmjeravanju bh, kinematografije.¹⁰

¹⁰ (Preuzeto: <http://bhfilm.ba/dok/BH.FILM-2007--2008.22.09.08.2020.>)

10. ŽENE U FILMU

Žene su od početka nastanka filmske umjetnosti pokušavale pokazati svoje znanje i ideje i dati veći doprinos filmu i njegovom razvoju. Na žalost ženama se uskraćivao njihov položaj i manje su bile prisutne, a bilo je i slučajeva potpunog isključivanja žene iz filmske industrije. Postavlja se pitanje, zašto se ženama uskraćivalo da sudjeluju, a isto tako i kada su bile prisutne zašto se njihov rad nije bio uvažavan i jednako verifikovan kao muški doprinos filmu.

U Sjevernoameričkoj feminističkoj filmskoj kritici i teoriji, sintagma ženska kinematografija (women's cinema) najčešće se upotrebljava kao krovni naziv za svaki oblik rada na filmu u kojem su učestovale žene – bilo da se radi o režiranju, pisanju scenarija, glumi ili kostimografiji. Ipak, kako to Juditih Mayne bilježi u svom djelu *The woman at the Keyhole*, iako se ovaj termin čini jednostavnim za definisati, vremenom je stekao dva dijametralno suprotna značenja. Mayne kao **prvo** značenje navodi filmove koje su režirale žene, režiserke poput Dorothy Arzner, Ide Lupino, Joan Silver, ali i onih koje bi feministkinje rado zaboravile, poput Leni Riefenstahl ili Line Wertmuller, na taj način sužavajući izvornu definiciju ženske kinematografije isključivo na režiranje. **Drugo** značenje koje ovaj termin ima odnosi se na holivudske filmove, uglavnom četrdesetih i pedesetih godina prošlog stoljeća, koji su *namijenjeni ženama*, odnosno koji su napravljeni na taj način da se svide, primarno, ženskoj publici, a često imaju melodramatičan ili patetičan ton, te po Molly Haskell predstavljaju *soft-core emocionalne porno filmove za zadovoljavanje masturbatornih fantazija frustriranih domaćica*. Termin koji Haskell koristi kako bi na pežorativan način opisala ovaj žanr – *the weepies*, na naše bi se jezike mogao najpribližnije prevesti kao *ljubići* ili *limunade*. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac,2015:40).

Žene su bile te koje su imale zadatak da svojim provokativnim izgledom privuku što više publike. Poenta je bila da su muškarci bili ti koji će u filmu govoriti, a žene te koje će prikazivati svoju kožu. Možda je to iz razloga zato što većinu filmova pišu, režiraju i produciraju muškarci, a situacija ni danas nije ništa na boljem nivou. Žene su i dalje u filmovima prikazane kao žrtve nasilja od strane mškaraca, još uvijek se osjeti spolna ne ravnopravnost između muškaraca i žena.

Proteklih nekoliko godina Hollywood je pokušavao postati više naklonjen ženama koje žele biti zaposlene iza i ispred kamere. Ali, Hollywood i dalje ima ozbiljn „ženski problem“. Nedavno objavljena 2018. godine USC Annenberg Inclusive Initiative, godišnja studija koja pručava zastupljenost spola, rase/etničke pripadnosti, LGBT i individualnosti u popularnim filmovima, otkrila je da se, kada je riječ o ženskim ulogama, malo promijenilo u posljednjih deset godina. U proteklim godinama, žene su imale manje govornih uloga u filmovima nego prije decenije, navodi se u studiji. Iako činjenica da su žene i dalje nedovoljno zastupljene u filmovima ne iznenađuje, ipak je razočarajuće znati koliko je spor napredak u pravcu rodne ravnopravnosti u Hollywoodu.¹¹

Možemo primjetiti da su i dalje ženski likovi u filmovima marginalizirani seksualizirani, i da položaj žene u filmskoj industriji nije promijenio iako su njihovi likovi na filmu postali više dimenzionalniji.

Kada je riječ o jugoslovenskim filmovima žene su bile prikazivane u tjelesnoj ljubavi i scenama koje su bile popraćene vulgarnim prizorima. Malo je bilo onih filmova gdje su žene imale svoj tekst koji će govoriti u filmu, a više scena gdje su igrale svojim tijelom, a manje govorom. Jugoslovenski film je bio od velike važnosti za promociju ideoloških vrijednosti Jugoslavije. Ovo razdoblje filmske industrije karakterizira i to da je žena u Partizanskim jugoslovenskim filmovima bila idealna ratnica, majka, žena koja je spremna dati život za domovinu i druge partizane.

10.1. *Historija ženskog režijskog rada na filmu*

U svojim počecima, filmska je industrija bila prilično obećavajuća za žene; Alice Guy-Blache je snimila svoj prvi narativni film *La Fee aux choux* 1896. godine, a do kraja karijere snimila ih je još 700, Lois Weber je bila jedna od najuspješnijih režiserki njemog razdoblja filma, a glumice poput Lillian Gish, Mary Pickford i drugih su bile zvijezde. Scenaristkinje su bile veoma popularne i tražene, poput Frances Marion, Anite Loos i June Mathis, koja je ujedno bila i prva žena izvršna producentica i scenaristkinja više njemih filmova u Holivudu.

Međutim, dolaskom dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, kada velike banke preuzimaju kontrolu nad holivudskim producerskim kućama, dolazi do standardizacije filma. Uvođenje zvuka je zahtijevalo nove investicije koje su dodatno povećale kontrolu banaka nad filmskom industrijom. 1929. godine, Holivud je usvojio listu tabua koja je kasnije postala poznata kao *Hays Code*. Sve osobe iz filmske industrije koje nisu djelovale u skladu sa ovim kodeksom ili čiji je rad bio nekonvencionalan, suočile su se s velikim problemima i ekonomskim neuspjesima, a žene pogotovo. Režiserka Dorothy Arzner je bila jedina žena koja je uspjela opstati u ovom neprijateljskom okruženju i to na taj način što je stvarala dobre, ali formalno prilično uobičajene filmove.

¹¹ (Preuzeto: <https://www.bustle.com/p/female-representation-in-movies-has-barely-changed-in-a-decade-but-theres-a-way-we-can-fix-it-9940849> 07. 08. 2020).

S eksperimentalnom i avangardnom kinematografijom, došla je i Germaine Dulac, vodeća članica pokreta francuskog avangardnog filma nakon Prvog svjetskog rata, kao i Maya Deren, vizionarka filmova koji pripadaju klasicima eksperimentalne kinematografije.

Kasnih šezdesetih godina desetog stoljeća, za vrijeme drugog talasa feminizma, nova ženica je bila na svom vrhuncu. Oba ova pokreta snažno su se usprotivila *mainstream* filmovima, tj Holivudu i muškarcima iz evropske buržajske kinematografije. Holivud je bio optužen za promovisanje ugnjetavanja marginalizovanih skupina, tako što je širio seksističke, rasističke i imperijalističkih stereotipe.

Žene su bile dio novih, *mješovitih* kolektiva, poput *Newsreela*, ali također formiraju i vlastita filmska udruženja. Rani feministički filmovi često su se koncentrisali na lična iskustva žena. Jedan od najpoznatijih feminističkih filmova iz ovog perioda je *Wanda* Barbare Loden. Borba protiv sputavanja ženske seksualnosti bila je ključna za drugi talas feminizma te je ona istraživana na više načina: fokusiranjem na tabu seksualnost (lezbejstvo, sado-mazohizam) ili prikazivanjem heteroseksualnosti iz ženske tačke gledišta. Također, i suprotstavljanje patrijarhatu i njegovom nasilju nad ženama, postaje jedan od glavnih motiva ovih filmova, ali i filmova sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog stoljeća.

Ipak, tek 2009. godine, Kathryn Bigelow postaje prva žena ikad koja je osvojila Oskara za režiju, a nažalost, do sada ostaje i jedina. Tu nagradu joj je donio film *The Hurt Locker*, a za isti film je iste godine osvojila i nagradu Udruženja režisera Amerike. Iako uspješna i priznata režiserka, te iako je 2013. godine njen film *Zero Dark Thirty* naišao na veoma dobar prijem kod publike širom svijeta, a samo u SAD-u je zaradio 95 miliona dolara, na taj način je kandidirajući za BAFTA nagradu, Zlatni globus i nagradu Udruženja režisera Amerike, Bigelow nije ušla u uži izbor za 85. dodjelu filmske nagrade Oskar, koju dodjeljuje američka Akademija filmskih umjetnosti. Ovaj potez Akadmije je naišao na veliko neodobravanje kritičara/ki i javnosti jer se radilo o očitoj diskriminaciji na osnovu spola.

Neke od poznatih suvremenih režiserki van engleskog govornog područja su: Lone Scherfig, Lucrecia Martel, Agnes Jaoui i Claire Denis. I u našoj zemlji djeluje nekoliko uspješnih filmskih, ali i pozorišnih režiserki (Selma Spahić, Tanja Miletić Oručević). Diplomski film Aide Begić *Prvo smrtno iskustvo* prikazan je na više od dvadeset međunarodnih filmskih festivala. Ovaj film je učestvovao na 54. filmskom festivalu u Kanu – *Zvanična selekcija Cinefondation*, a kasnije je dobio još pet nagrada. Film *Snijeg* je bio njen dugometražni prvijenac koji se prikazivao na 61. Kanskom filmskom festivalu u programu *Sedmica međunarodne kritike* i osvojio je nagradu programa. Film je 2008. godine bio bosanskohercegovački kandidat na 81. dodjeli Oskara u kategoriji za najbolji strani film, ali nije ušao u užu konkurenciju. Film režiserke Jasmile Žbanić *Grbavica* je na Berlinskom Filmskom Festivalu 2006. godine dobio glavnu nagradu Zlatni medvjed kao najbolji film. Pored glavne nagrade, film *Grbavica* osvojio je još dvije nagrade na Berlinaleu 2006. -

Nagradu ekumenskog žirija i Nagradu za mir. Godine (2015) prikazano i prvo dugometražno ostvarenje režiserke i predsjednice Udruženja filmskih radnika BiH Ines Tanović - *Naša svakodnevna priča*. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac,2015:41,42,43)

10.2. *Feministička filmska teorija*

Feministička filmska teorija je teorijski korpus filmske kritike koji je nadahnut feminističkim političkim stavovima i teorijom. Pod time se podrazumijevaju mnogi različiti načini na koji su feministkinje pristupile analizi filma kao umjetnosti, odnosno društveno-kulturnom fenomenu. To, između ostalog, uključuje rasprave o načinu na koji ženski likovi sudjeluju u pojedinim filmskim zapletima, žanrovima, odnosno stereotipima kao odrazu društvenog položaja i pogleda na žene.

Feministička filmska teorija se razvila pod uticajem drugog talasa feminizma i ženskih studija šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća. U svojim počecima, u SAD-u, kritika se uglavnom temeljila na sociološkoj teoriji i bila je usmjerena na analiziranje uloge ženskih likova u pojedinim filmovima, te stereotipa. Nasuprot ovome, filmski teoretičari/ke u Engleskoj filmove su analizirali na osnovu kritičke teorije i psihoanalize, semiotike i marksizma. Ubrzo su se eseji iz oblasti feminističke filmske kritike najčešće počeli baviti tzv. *muškim pogledom* (male gaze) koji je dominirao u klasičnom Holivudu. Laura Mulvey je u svojem eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* tvrdila da se kroz korištenje različitih filmskih tehnika, kao što je subjektivni kadar, tipični filmski gledaoci/gledateljke navikavaju da zbivanja posmatraju iz perspektive muškog protagoniste.

Istovremeno, žene više služe kao objekti pogleda nego kao osobe s kojima se identificira gledalac/gledateljka. Mulvey denuncira holivudsku filmsku mašineriju kao manipulatora vizualnim užitkom pri čemu je *neosporavan i neometan filmski mainstream upisao erotičnost u jezik dominantnog patrijarhalnog poretka*. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac,2015:44).

Pored mnogobrojnih, svjetski priznatih, feminističkih filmskih kritičarki i teoretičarki, poput Marjorie Rosen i Molly Haskell, zanimljivo bi bilo spomenuti i rad Maje Bogojević, filmske kritičarke i univerzitetske profesorice iz Crne Gore, koja je objavila knjigu pod naslovom *Filmski pogled, rod i nacija u jugoslovenskom filmu*, u kojoj se bavi kompleksnom temom ženskosti i muškosti. Bogojević je pregledavši preko 300 filmova iz perioda od kraja Drugog svjetskog rata do raspada Jugoslavije, uključujući i one iz Bosne i Hercegovine, došla do zaključka da je većina jugoslovenskih, kao i svjetskih autora - mizogena. Upornost stereotipnog portretisanja ženskih likova, bilo da su one prikazane kao nesposobne, pasivne domaćice ili fatalne žene, dovodi do toga da su obje kategorije, podjednako kao i muškarci, žrtve patrijarhalnih okvira naših prostora.

Kako bi se na određen način borilo protiv ovih stereotipnih prikazivanja žena na filmu, te kako bi se javnost upozorila na rodnu neravnopravnost u filmovima, u posljednjem se periodu filmovi ocjenjuju i kroz tzv. *Bechdel test*, koji je ime je dobio po američkoj autorici i strip-crtačici Alison Bechdel, a koja je ideju predstavila u svome stripu *Dykes to Watch Out For*. Da bi neki film prošao ovaj test, u njemu moraju biti najmanje dva ženska lika koja u barem jednoj sceni međusobno razgovaraju o nečemu, a da to o čemu razgovaraju nije muškarac. Iako je premisa ovog testa bila pokazati veliki rodni jaz u filmovima, te promovirati borbu za ženska prava u filmskoj industriji, on nije bez mana i nikako ne može služiti kao isključiv kriterij rodne ravnopravnosti u filmu.

Na primjer, film *Gravity*, u kojem je glavna protagonistica briljantna medicinska inženjerka i specijalistkinja na svojoj prvoj svemirskoj misiji, nije prošao ovaj test, ali zato film *Plavuša sa Harvarda*, u kojem je glavna protagonistica tipična bogatašica, članica kalifornijskog sestinstva, koja se, da bi zadržala dečka, upisuje na fakultet, jeste – prosto zbog toga što glavni ženski lik i njena prijateljica u jednoj ili dvije scene razgovaraju o svojim psima.

Ovo pokazuje da Bechdel test ne mjeri umjetničku vrijednost filma, jer se ona ne može mjeriti niti jednim testom, kao ni rodnu ravnopravnost u filmu, već predstavlja tek površnu mjeru za promoviranje ženskih prava u filmskoj industriji, nudeći javnosti i aktivistkinjama kozmetička rješenja za problem diskriminacije žena – dok je, nakon skoro devet decenija održavanja Oscara, samo jedna žena dobila nagradu za najbolju režiju, i dok su glumice i dalje manje plaćene od svojih kolega. (Spahić, Hasanović, Vasić, Cvjetković, Mirović, Hasanbegović, Čavčić, Karić, Čaušević, Salkanović, Zagorac, Veličković, Tolja Mešić, Jašarević, Mustačević, Grabovac, 2015:45,46).

11. POLOŽAJ ŽENE U BOSANSKOHERCEGOVAČKOM FILMU U XXI STOLJEĆU

Malo je država u svijetu čija je historija u tolikoj mjeri obilježena tragedijom, a koje su, uprkos tome, ostale stajati na nogama i nastavile ponosno koračati svojom zemljom kao što je to Bosna i Hercegovina. Posljednja ratna agresija ostavila je najveći ožiljak na duši Bosne i Hercegovine, ali joj nije uspjela prekriti ponos, hrabrost, dobrotu i prkos kao vječite crte njene tvrde i posne zemlje. Kada bi zemlja imala svoj tjelesni oblik u koji bi stala njena cjelokupna historija, tradicija i kultura, onda bi u slučaju Bosne i Hercegovine on bio posuđen od žene kao simbola tog bremenitog, tragičnog i ponositog imena.¹²

Kada je riječ o položaju žene u bosanskohercegovačkom filmu, nažalost loša ekonomska situacija u bosanskohercegovačkom društvu nakon završetka rata najviše pogađa žensku populaciju, kao i patrijahlno društvo, koje još uvijek dominira u našoj zemlji, ne dozvoljava ženama da preuzmu vodeće uloge u bosanskohercegovačkom filmu.

Vremenom se položaj žene u filmu mijenjao, i žene počinju sve više biti zastupljene u bosanskohercegovačkom filmu. Njihovi likovi se suočavaju sa svakodnevnim problemima savremenog društva. Bosanskohercegovački film prikazuje savremenu ženu kao simbol jake žene koja se bori za nadmoć u svijetu u kojem dominiraju muškarci, te uprkos preživljenom fizičkom i psihičkom zlostavljanju, bosanskohercegovačka žena se nije odrekla svoje dobrote i želje za životom.

Bosanskohercegovačka kinematografija iza sebe ima mnoga ostvarenja koja u prvi plan stavljaju ženu kao glavnog lika i heroinu, a muškarcu je pripala sporedna uloga što je presedan u bosanskohercegovačkoj kinematografiji.

Neka od ti ostvarenja su:

1. Grbavica;
2. Snijeg;
3. Djeca...

Nasuprot ostvarenjima koja nude autentičan prikaz bosanskohercegovačke žene, u našoj postratnoj kinematografiji snimljeno je i nekoliko filmova koja apsolutno zapostavljaju ženske likove, a jedno od njih jeste i *Epizoda u životu berača željeza* (2013) režisera Danisa Tanovića. Iako je u stvarnosti glavni junak priče bila Senada s mrtvom bebom u svojoj utrobi, trpeći svakodnevno nesnošljive bolove i boreći se za svoj život sa svakim novim dahom, režiser centralnu ulogu dodjeljuje Nazifu, koji je na koncu samo obavljao dužnost supruga i oca.

¹². (Preuzeto: <https://stav.ba/zena-u-postratnom-bosanskohercegovačkom-filmu/> 24.08.2020).

Tako je Senadi pripala sporedna uloga u ekranizaciji vlastitog života i lične, ženske tragedije (gubitak djeteta), a zatim i ostaci privremene slave u povratku iz “filmske epizode” u stvarni život. Jedno od stranih ostvarenja koje do krajnosti podliježe balkanskim stereotipima jeste ratna / ljubavna drama *U zemlji krvi i meda* popularne holivudske glumice Angeline Jolie. Glavna protagonistkinja u ovom filmu, Bošnjakinja Ajla (Zana Marjanović), predstavljena je kao lik čiji ženski identitet u najvećoj mjeri zavisi od muškarca, srpskog vojnika Danijela (Goran Kostić), i istinitosti njegove ljubavi prema njoj. Jedan od najvećih propusta u filmu jeste pristup temi silovanja Bošnjakinja u proteklom ratu, kojoj se prišlo poprilično površno, a krunski dokaz tome jeste scena u kojoj Ajlu brutalno siluje srpski vojnik, a onda ona, samo nekoliko dana poslije, regularno uživa u seksualnom odnosu.

Kult Zemlje kao Majke potječe još iz vremena crteža nastajalih u pećinama kao njenoj utrobi, a prema istočnjačkoj tradiciji naslonjenoj na grčku mitologiju: “Muškarac je nebo, a žena je zemlja.”U savremenoj bh. kinematografiji žena također simbolizira zemlju čije su granice najbliže obliku srca, a čiji otkucaji i dalje odjekuju njenim planinama, poniru u duboke rijeke i s ljubavlju stvaraju nove živote.¹³

¹³ (Preuzeto: <https://stav.ba/zena-u-postratnom-bosanskohercegovackom-filmu/> 24.08.2020).

11.1. *Ovo malo duše*

Ovo malo duše je bosanskohercegovački dramski film snimljen 1986. godine u režiji Admira Kenovića.

Biografija:

Admir Kenović rođen je u Sarajevu 1950. godine. Studirao je na Univerzitetu u Sarajevu i diplomirao je 1969. godine. Studirao je film, englesku književnost i umjetnost na Denison univerzitetu u Ohaju. 1989. godine postavljen je za profesora na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Kenović je radio na mnogim dokumentarnim filmovima, igranim filmovima i prosvjetnim filmovima za domaće TV stranice. Trenutno u okviru produkcijske kuće REFRESH radi kao producent igranih, kratkih i dokumentarnih filmova. Šef je odsjeka za Produkciju i menadžment u kulturi na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu.¹⁴



Slika. Br. 15 Scena iz filma: *Ovo malo duše*

Film **Ovo malo duše** je priča o dječaku Nihadu koji odrasta u jednom Bosanskom selu nedaleko od Tuzle, neposredno nakon završetka drugog svjetskog rata. Radnja se odvija u porodici udovca sa troje djece.

Uvodna scena filma počinje kada stariji stanovnik sela Jusuf pripovjeda o Adamu i Evi.

„Još prije onog rata, Čeh, veterinar, meni je pripovijedao o toj njihovoj vjeri u tim starim knjigama piše da je bog namislio dati čovjeku da živi hiljadu godina.

Mašala: Hiljadu godina! To bi bio život. I šta je bilo?

To je bilo kad je Bog prvog čovjeka stvorio. Adema. Adem se zvao, dobro se sjećam. Sve mu pružio, vas rahatluk. I pojest, i popit i ženu mu stvorio. Samo u nikakve jabuke da ne diraju. Eto biva vako, to su Božije jabuke. To da ne dira, a drugo je sve njegovo.

I šta je bilo?

¹⁴ (Preuzeto: <http://bhfilm.ba/bs/clanovi/nasi-clanovi/kenovic-ademir/97> 24. 08. 2020).

Ali, ta ženetina navrati Adema da trgaju jabuke. Bog to vidio, gdje neće, jel, naljutio se i kapak. Nesta rahatlučka, nesta svega. I otada se čovjek pati, živi i mre kao svako hajvanče. Sve zbog te žene.“

Ovim citatom definirano je prokletstvo ženinog nastanka i postojanja u društvu, a centralna tema ovog filmskog ostvarenja je priča o Nihadu i Senadi i njihovoj tragičnoj ljubavi. Jer njihova ljubav nema šanse na ovom svijetu i „ovo malo duše“ što im je bog dao odredio im je da krenu različitim putevima.

„A šta ti je Senada?

Senada mi je jaran.

Čuj jaran. Ne more to tako. Muško i žensko ne mogu biti jarani. Ili su familija ili nisu ništa!“
Kaže Nihadu njegova tetka.

Nihad se morao pomiriti sa svojom sudbinom o nemogućnošću ostvarenja ljubavne veze sa Senadom, da bi ispunio majčinu posljednju želju prije nego što umre. Njegov otac Ibrahim za svog četrnastogodišnjeg sina zatraži Senadinu ruku od njenog oca, uglednog bogatog trgovca, on ga je momentalno odbio riječima da su njihova djeca još mlada i da je život tek pred njima. Nihad biva primoran oženiti onu koju ne voli, i dalje čezne za Senadom, upućuje joj poglede, a ponekad i dodire.

Ova filmska drama završava razgovorom Senade i Nihada:

„A imaš li ti s kim?

Šta?

Da Pričaš?

Misliš, imam li nekoga kome možeš reći sve što ti leži na duši, a da ti ne kaže da si poludio?

Ja.

Nekoga, ko će i da mu ne kažeš ništa sve sam razumjeti?

Takvog jeli imaš?

Otkud mi bolan“.

Ovo malo duše je film posvećen životu, bolnom i prolaznom putovanju koje toliko volimo i za njim čeznemo da ga nikad ne želimo izbrisati iz svojih sjećanja, kao što Nihad nikad neće prežaliti i zaboraviti svoju Senadu koja ćemu uvijek biti ono nešto najljepše što mu je bog podario, a ubrzo i uzeo.

„Čovjek ti je teški hajvan. I ono malo duše što ima šejtan se upleo da mu bude teže.



Slika. Br. 16 Scena iz filma: **Ovo malo duše** – Admir Kenović

- **Režija:** Admir Kenović;
- **Scenarij:** Ranko Božić;
- **Produkcija:** Senad Zvizdić;
- **Muzika:** Esad Arnautović;
- **Kamera:** Mustafa Mustafić;
- **Glavne uloge:** Davor Janjić, Branka Bajić;
- **Sporedne Uloge:** Boro Stjepanović, Branko Đurić, Saša Petrović, Zaim Muzaferija.

11.2. *Grbavica*

Grbavica je film bosanskohercegovačke rediteljke Jasmile Žbanić, dobitnik je nagrade zlatnog medvjeda za 2006. godinu na filmskom festivalu Berlinaleu.

Biografija:

- **Jasmila Žbanić** je poznata bosanskohercegovačka filmska rediteljica i scenaristica. Njeni najznačajniji igrani filmovi su Grbavica, Na putu i otok ljubavi, a neki od zamjećenijih dokumentaraca Made in Sarajevo, Crvene gumene čizme i slike sa ugla.
- **Obrazovanje** – Ova filmašica svoju akademsku titulu stekla diplomirajući na odsjeku za filmsku i kazališnu režiju Akademije scenskih umjetnosti u Sarajevu.

- **Privatni život** – Rođena je 19. decembra 1974. godine u Sarajevu. U intervjuima je isticala da su na njezinu društveno angažiranu filmografiju, a posebno na najpoznatiji film Grbavica, najviše uticali traumatična iskustva i scene iz vremena kada je budući filmski glumac živio u ratom razorenom Sarajevu. Jasmila je udata za bosanskog filmskog producenta Damira Ibrahimovića, sa kojim ima ćerkicu Zoe. Par često saraduje i na poslovima u radu na novim filmskim naslovima. Jasmila danas živi sa porodicom u Berlinu.¹⁵



Slika. Br. 17 Film: Grbavica

Grbavica je još jedno filmsko ostvarenje bosanskohercegovačke kinematografije, čija se glavna radnja odvija u glavnom gradu Bosne i Hercegovine / Sarajevu nakon završetka rata. Glavi lik u filmu je samohrana majka Esma koja živi sa svojom dvanestogodišnjom kćerkom Sarom. Film nam prikazuje borbu jedne majke koja je bila žrtva silovanja i posljedice koje joj je rat ostavio. Esma sa svojom kćerkom Sarom živi u Sarajevskom naselju Grbavica. Zbog nemogućnosti da sa skromnom socijalnom pomoći koju dobija sastavi kraj sa krajem, zapošljava se kao konobarica u jednom noćnom klubu kako bi svojoj dvanestogodišnjoj kćerci obezbjedila bolji život, ali tako biva primorana da njom provodi manje vremena.

Još uvijek je prate nasilni događaji iz prošlosti, i zbog toga prisustvuje grupnim terapijama u centru za žene. Kada Sara bude željela sudjelovati u školskom izletu, stvari između majke i kćerke će se početi komplikovati, a teške tajne iz prošlosti počinju se otkrivati. Pitanje Sarinog oca tada postaje problem kada joj bude zatrebala potvrda da je njen otac poginuo kao šehid, da bi dobila popust za prestojeći školski izlet.

¹⁵ (Preuzeto: <https://www.biografija.info/jasmila-zbanic/> 25. 08. 2020).

Sara od svoje majke zahtijeva da joj kaže istinu o njenom ocu jer je od svojih školskih prijatelja saznaje da joj je plaćena puna cijena za izlet bez potvrde da je dijete šehida. Esma kćerci otkriva da njen otac nije šehid i da je ona dijete koje je začeto silovanjem u kampu za ratne zarobljenike. Suočavanje majke i kćerke sa bolnom istinom, a ujedno i Esmin prvi pravi korak da prevaziđe svoju tešku traumu. Sara jeste povrijeđena bolnom istinom o svome ocu, ali to je i bio korak da majka i kćerka krenu novim putem i da svoj odnos poboljšaju.

Zbog činjenice da je njen otac bio silovatelj i ratni zločinac zbog kojeg njena mama i danas ima teške traume, Sara odlučuje da svoju kosu obrije da bi što manje podsjećala na svog oca, i potisnula sva ružna sjećanja na njega.

Ovo veliko bosanskohercegovačko filmsko ostvarenje završava Sarinim odlaskom na školski izlet, ne mašući majci do posljednjeg trenutka. U autobusu učenici pjevaju pjesmu Kemala Montena Sarajevo ljubavi moja.¹⁶



Slika. Br. 18 Scena iz filma: Grbavica

- **Režija:** Jasmila Žbanić;
- **Scenarij:** Jasmila Žbanić, Barbara Albert;
- **Produkcija:** Tanja Ačimović;
- **Žanr:** Drama;
- **Muzika:** Enes Zlatar;
- **Premijera:** 2006. godina;
- **Trajanje:** 90. minuta;
- **Glavne uloge:** Mirjana Karanović, Luna Mijović;
- **Sporodne Uloge:** Leon Lučev, Kenan Čatić, Dejan Ačimović, Bogdan Diklić, Emir Hadžihafizbegović.

¹⁶ (Preuzeto: <https://www.youtube.com/watch?v=gWRb9zJXh4> 25. 08. 2020).

Jasno je da filmovi koje obrađujemo u svom magistarskom radu u prvom planu imaju osnaživanje žene i majčinstva kao najvažnije uloge u kojoj se žena može ostvariti. Tako nešto bi muškarci rekli, i tu nema ništa loše, da kako biti majka i bori se za svoja uvjerenja i za svoje dijete je nešto što je po meni sasvim prirodno, ali biti žena u 21. stoljeću znači biti mnogo više.

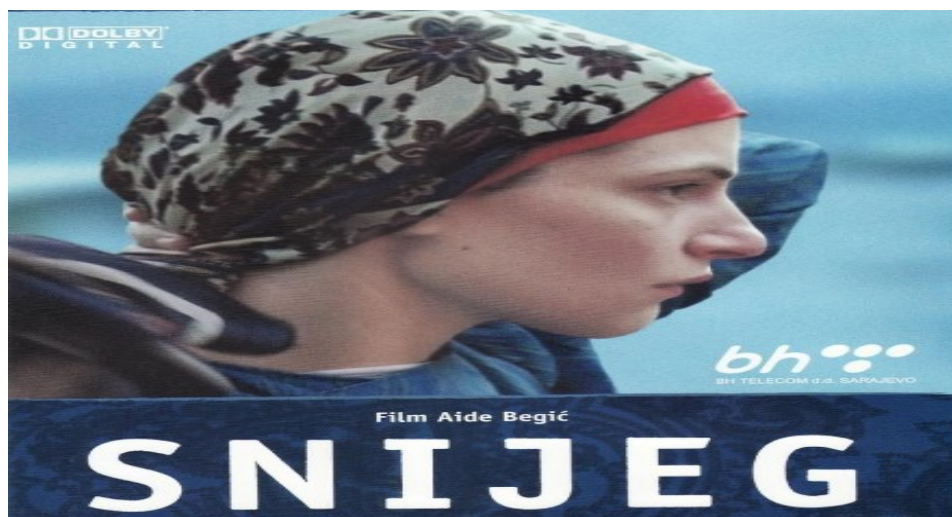
11.3. Snijeg

Snijeg je još jedan Bosanskohercegovački igrani film snimljen 2008. godine u režiji Aida Begić. Ovo je bio njen prvi dugometražni film prikazan na 61. Kanskom filmskom festivalu.

Biografija:

- **Aida Begić** poznata bosanskohercegovačka rediteljka. Njeni poznati filmovi su: Snijeg (2008); Djeca (2012); Mostovi Sarajeva (2014); Nikad me ne ostavljaj (2017).
- **Obrazovanje:** Diplomirala je filmsku je multimedijalnu režiju na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu.
- **Privatni život:** Rođena je 1976. godine u Sarajevu. Njen diplomski film *PRVO SMRTNO ISKUSTVO* prikazan je 2001 godine na Cannes film festivalu, oficijelna selekcija Cinefondation i nakon toga dobio niz nagrada širom svijeta. 2003-e godine piše scenarij i režira kratki igrani film *SJEVER JE POLUDIO*. Njen debitantski dugometražni igrani film *SNIJEG* dobitnik je Grand Prix nagrade programa Sedmica kritike Cannes film festivala, a nakon toga dobitnik niza nagrada širom svijeta. Snijeg je nominovan za Evropsku filmsku akademiju kao otkriće godine u sekciji Discovery. 2009-e Begićeva osniva nezavisnu produkcijsku kuću Film House. 2010 piše scenarij i režira kratki film *OTEL(O)*, kao dio omnibusa *ISTANBUL, NE ZABORAVI ME*. Iste godine uvrštena je među stotinu najperspektivnijih svjetskih reditelja i rediteljki u publikaciji *Take 100*, prestižnog izdavača Phaidon. Njen drugi dugometražni igrani film *DJECA*, premijerno je prikazan na Cannes film festivalu, u oficijelnoj selekciji *Un Certain Regard*, gdje je i nagrađen specijalnom nagradom žirija. Piše scenarij i režira kratki film *ALBUM*, kao dio omnibusa *MOSTOVI SARAJEVA*, koji je 2014 premijerno prikazan u oficijelnoj selekciji Cannes film festivala, program *Special Screening*. Producentica je dugometražnog dokumentarnog filma *KUĆA OD 100 MILIONA DOLARA*. Aida Begić predaje režiju na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Članica je UFR BiH i SACD Francuska.¹⁷

¹⁷ (Preuzeto: http://bhfilm.ba/bs/clanovi/nasi-clanovi/begic-aida/7_29.08.2020).



Slika. Br. 19 Film: Snijeg

Film Snijeg nam prikazuje priču o šest žena koje žive same bez muževa sa svojom djecom u jednom malom selu u Istočnoj Bosni 1997. godine nakon završetka rata. Svaki dan se bore sa dilemom da li da svojoj djeci kažu istinu da se njihovi očevi nikada više neće vratiti, ili da šute i daju im lažnu nadu. U ovom filmu posebno se ističe lik mlade djevojke po imenu Alma, koja je u ratu izgubila muža Faruka. Alma i ostale žene iz sela svoje dane preživljavaju tako što ustaju ranom zorom, obavljaju religijske dužnosti, a zatim pripremaju šljive za pripremu bestilja koji će kasnije prodati, i od toga živjeti. Jedne subote dok su Alma i Advija vozile u kolicima tegle bestilja na napušteni put gdje će ih pokušati prodati, sreću mladića Hamzu koji prevozi namještaj iz Njemačke u Bosnu. Sa njim sklapaju posao gdje će im on po povratku kupiti sve tegle bestilja koje su napravile. One nastavljaju da pripremaju bestij kako bi što više Hamzi prodale, ali Hamza ne dolazi u dogovoreno vrijeme.



Slika. Br. 20 Scena iz filma: Snijeg

Dolazi do promjena u selu kada se jednog ponedjeljka pojavi čovjek po imenu Miro koji im prenosi vijest da stranci hoće da kupe njihovu zemlju, a da će one za uzvrat dobiti velike novce. Sa splotkama Mire i stranca žene u selu pristaju da prodaju svoju zemlju, jedine koje se bore protiv prodaje zemljišta jesu Alma i njena svekrva koje odbijaju ponudu da svoju zemlju prodaju strancima. Počinju se otkrivati tajne gdje se saznaje da je Miro taj koji je sudjelovao u ubijanju njihovi muževa, sa orkrivanjem istine počinju padati prve pahulje snijega. Tada moralne dileme, uključujući i obiteljske vrijednosti počinju da ispoljavaju na površinu. Snijeg film završava dolaskom Hamze jednog petka 1998. godine.

U ovom filmu vidimo da su žene te koje i nakon smrti svojih muževa, i dalje se nastavljaju boriti da bi sebi i svojim najbližima mogle podariti iole normalan život. Snijeg je film koji je barem na mene ostavlja neugodan osjećaj za ratna dešavanja, ali i za žene koje su ostale same u selu da i dalje preživljavaju. Žene se suočavaju s promjenama. Izgubile su mnogo toga, ali ono što im je ostalo je njihova sloboda i uprkos očaju koji ih je snašao.



Slika. Br. 21 Završna scena filma: Snijeg

- **Glumci:** Alma Terzić, Benjamin Đip, Dejan Spasić, Emina Mahmutagić, Emir Hadžihafizbegović, Irena Mulamuhic, Jasmin Geljo, Jasna Beri, Jelena Kordić, Mirna Zdralović, Muhamed Hadžović, Nejla Keškić, Sadžida Šetić, Vesna Mašić, Žana Marjanović.
- **Direktor:** Aida Begić



Slika. Br. 22 Film: Djeca

Film djeca je još jedan dramski film režiserke Aide Begić, snimljen 2013. godine. Ovo je priča o djevojci Rahimi i njenom bratu Nedimu o kojem se ona brine, nakon što su roditelje izgubili u ratu. Rahima je mlada djevojka koja radi duple smjene kao pomoćna kuharica u jednom restoranu, njen šef Rizo neprestajno od nje traži da radi dodatne sate. Rahimu vidimo kao snažnu i neovisnu ženu koja se svakodnevno bori za svoga brata da ga ne bi vratili u dom, i odbija pomoć od strane vlasnika prodavnice. Postavlja distancu između sebe i svoje prošlosti nakon što se odluči pokriti. Neki njezini bivši prijatelji i kolege, pa čak i brat, još uvijek se nisu pomirili sa njenom odlukom da se pokrije.

Kada njen brat Nedim u školi razbija skupocjeni telefon ministarovog sina, tada na površinu se iznose pitanja korupcije, kako moralne, tako i političke. Postaje sumnjičava da joj je brat uključen u kriminalne poslove i pod sumnjom odlučuje slijediti ga jednog jutra, gdje otkriva da joj brat krade iz prodavnice za prehranu i izbjegava odlazak u školu. Nedim za sve svoje pogreške krivi sestru i njenu odluku da se pokrije. Rahima od Ministra Mirsada Melića traži dodatno vrijeme kako bi skupila pare za telefon koji je njen brat slomio. On joj nudi nemoralnu ponudu, a ona ga odbija riječima:

„Slušaj smradu, kaži onom svom debilu, ako mi još jednom takne brata tražićeš ga kukom po miljacki“.

Upleće se u kompikovanu zavijeru koja završava njenim i bratovim nepravедnim uhićenjem zbog napada na ministra Mirsada Melića. Film počinje i završava odlomkom iz Beethovenove pastoralne simfonije, sa podsjetnikom na to da se može stvoriti vrsta stabilnosti, čak i u teškim situacijama. Rahima i Nedim završavaju film mnogo bliže jedni drugima nego što su bili na početku, jer shvaćaju da obiteljska odanost pruža zaštitu od bilo kojeg oblika korupcije.

U filmu vidimo potresne slike ratom razorenog grada Sarajeva u kojem još uvijek postoje neke stare zavade, razlike i otvorene rane posebno u pogledu klase i vjere. Glumica Marija Pikić potpuno nas uvodi u lik djevojke Rahime, koja je samostalna i borbena djevojka, i ne dozvoljava da joj ni oni veliki moćnici unište njena uvjerenja i borbu za zaštitu njenog brata.



Slika. Br. 22 Scena iz filma: Djeca

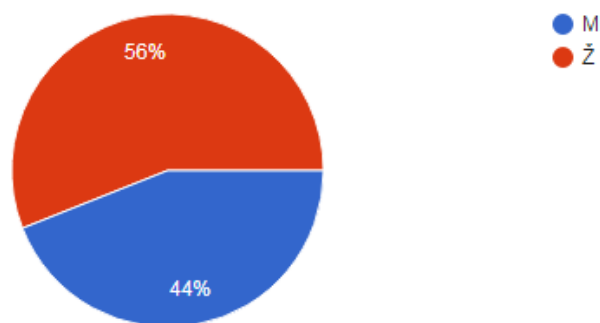
- **Scenarij i režija:** Aida Begić
- **Producentica:** Aida Begić
- **Glavne uloge:** Marija Pikić, Ismir Gagula
- **Ostale uloge:** Nikola Đuričko, Jasna Ornela Bery, Bojan Navojec, Aleksandar Seksan, Mirela Lambić, Velibor Topić, Staša Dukić, Mario Knezović, Sanela Pepeljak, Sadžida Šetić, Adnan Omerović, Semir Krivić,
- **Koproducenti:** Benny Drechsel, Karsten Stoter, Francios D'artemare, Semih Kaplanoglu
- **Izvršni producent:** Adis Đapo
- **Direktor fotografije:** Erol Zubčević, ASBH
- **Montažer:** Miralem S. Zubčević
- **Scenografija:** Sandra popovac
- **Kostimografija:** Sanja Džeba
- **Šminka i maska:** Jana Schulze
- **Dizajner zvuka:** Igor Čamo
- **Kasting direktorica:** Timka Grahić

12. ANALIZA ANKETNOG UPITNIKA

Za trenutnu i jasniju sliku, o položaju savremene žene u bosanskohercegovačkom filmu provedena je kratka anketa. Anketa je sastavljena od 21 pitanja koja se temelje na ciljevima istraživanja i hipotezama.

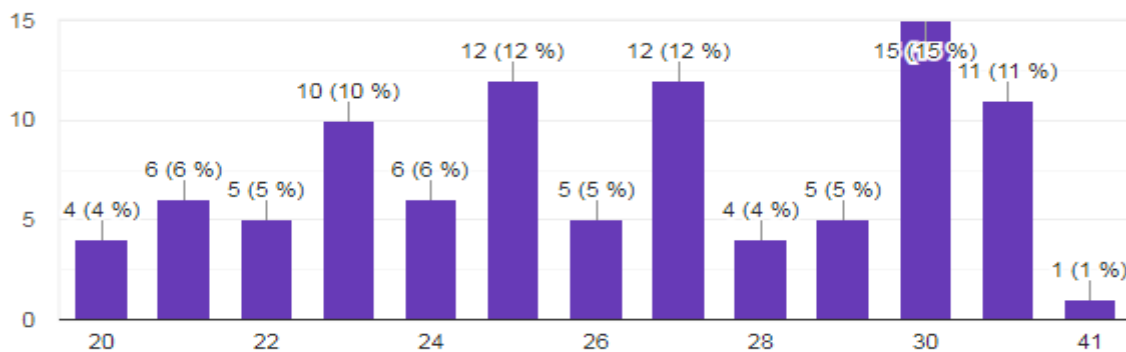
Rezultati anketnog upitnika su sljedeći:

- Na pitanje o spolu, 56% odgovarao je ženski spol, dok je 44% muški spol



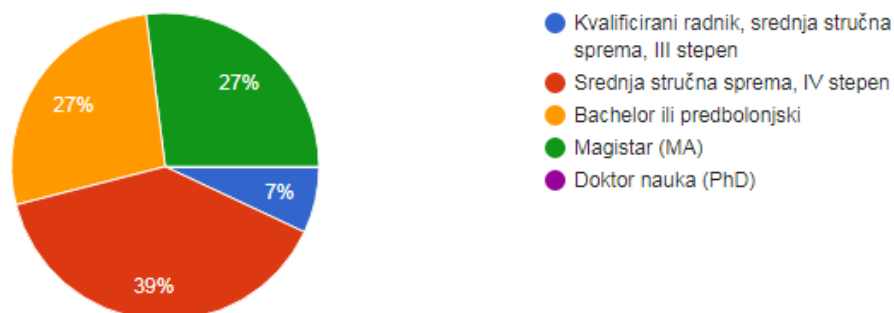
Grafikon 1. – Spol

- Kada je u pitanju starosna dob, 4% ispitanika imalo je 20. godina, 11% ispitanika imalo je od 21 do 22. godine, 10% ispitanika imalo je 23. godine, 6% ispitanika imalo je 24. godine, 12% ispitanika imalo je 25. godina, 5% ispitanika imalo je 26. godina, 12% ispitanika imalo je 27. godina, 4% ispitanika imalo je 28. godina, 5% ispitanika imalo je 29. godina, 15% ispitanika imalo je 30. godina, 11% ispitanika imalo je 33. godine, 4% ispitanika ima 41. godinu.



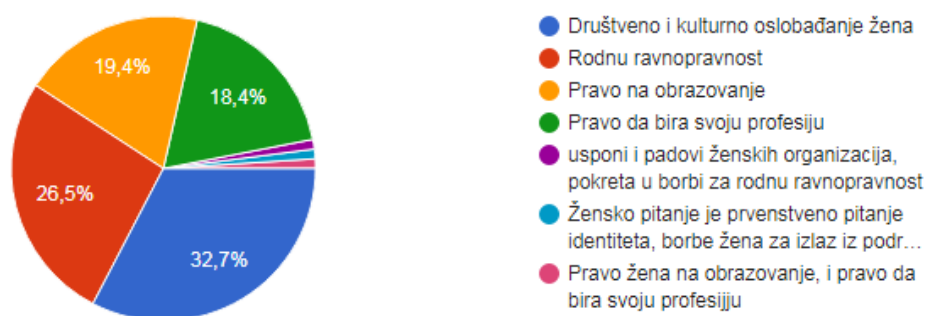
Grafikon 2. – Starosna dob

- Kada je u pitanju obrazovanje, 7% ispitanika ima završeno srednju stručnu spremu, III stepen, 39% ispitanika ima završeno srednju stručnu spremu, IV stepen, 27% ispitanika ima završen dodiplomski studij, a isto tako 27% ispitanika ima stečenu titulu magistra.



Grafikon 3. – Nivo obrazovanja

- Na pitanje šta za vas predstavlja žensko pitanje? 32,7% ispitanika odgovorilo je da je žensko pitanje društveno i kulturno oslobađanje žena, 26,5% ispitanika odgovorilo je da je žensko pitanje rodna ravnopravnost, 19,4% ispitanika odgovorilo je da je žensko pitanje pravo na obrazovanje, 18,4% ispitanika odgovorilo je da je žensko pitanje pravo da bira svoju profesiju, 1,1% odgovorilo je da je žensko pitanje usponi i padovi ženskih organizacija, pokreta u borbi za rodnu ravnopravnost, 1,1% ispitanika odgovorilo je da je žensko pitanje prvenstveno pitanje identiteta, borbe žena za izlaz iz podređenog položaja, 1,1% ispitanika odgovorilo je da je žensko pitanje pravo žena na obrazovanje, i pravo da bira svoju profesiju.



Grafikon 4. – Šta za vas predstavlja žensko pitanje

- Na pitanje kakav je položaj žena na tržištu rada? 44,9% ispitanika odgovorilo je da je položaj žena na tržištu rada u odnosu na muškarce lošiji, 37,8% ispitanika odgovorilo je da žene rade za vrlo niska primanja, 10,2% ispitanika odgovorilo je da je položaj žena na tržištu rada na visokom nivou, 2,2% ispitanika odgovorilo je da diskriminacija žena na tržištu rada je na vrlo visokom nivou, 1,1% ispitanika odgovorilo da je dobar, ali uvijek može bolje.



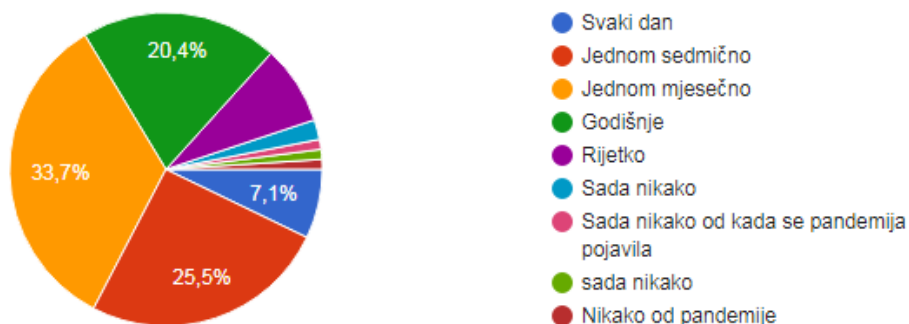
Grafikon 5. – Po vama kakav je položaj žena na tržištu rada

- Na pitanje šta za vas predstavlja film? 41,8% ispitanika odgovorilo je da je film sredstvo koje je u stalnoj interakciji sa svojom publikom, 33,7% ispitanika odgovorilo je da je film umjetnost estetskog izražavanja, 22,4% ispitanika odgovorilo je da je film umjetničko djelo kao slobodna tvorevina ljudskog duha, 1,1% ispitanika odgovorilo je da je dilm projekcija u pokretu najčešće ozvučena, 1,1% ispitanika odgovorilo je da je film umjetnost estetskog izražavanja koje je u stalnoj interakciji sa svojim gledateljima.



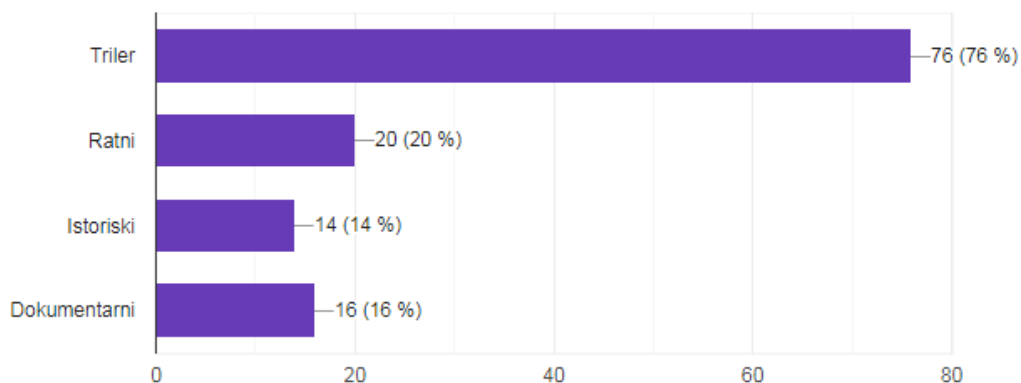
Grafikon 6. – Šta za vas predstavlja film

- Na pitanje koliko često odlazite u kino (bioskop)? 33,7% ispitanika odgovorilo je jednom mjesečno, 25,5% ispitanika odgovorilo je jednom sedmično, 20,4% ispitanika odgovorilo je godišnje, 8,2% ispitanika odgovorilo je rijetko, 7,1% ispitanika odgovorilo je svaki dan, 3,2% ispitanika odgovorilo je sada nikako, 1,1% ispitanika odgovorilo je sada nikako od kada se pandemija pojavila.



Grafikon 7. – Koliko često odlazite u kino (bioskop)

- Na pitanje koje filmove (žanrove) više preferirate da gledate? 76% ispitanika odgovorilo je da je to triler, 20% ispitanika odgovorilo je ratni, 16% ispitanika odgovorilo je dokumentarni, a 14% ispitanika izjasnilo se za historiski.



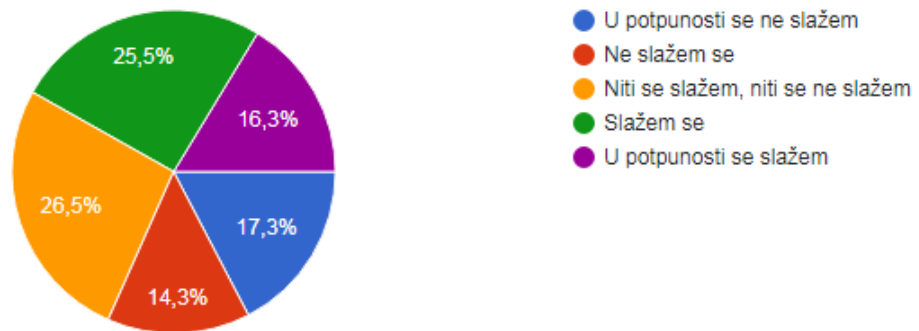
Grafikon 8. – Koje filmove žanrove više preferirate da gledate

- Na pitanje, po vašem mišljenju, da li bosanskohercegovački filmovi mogu privući publiku? Ispitanici su dali odgovor:

Ne
Ne gledam
Da
Mogu zbog zanimljivog sadržaja
Da zbog teški prica
Da, zato što u BH filmovima možemo vidjeti tradiciju i kulturu bosanskohercegovačkog društva
Da, Bosanskohercegovački filmovi se bave temama odrastanja i uklapanja u okruženje, kao i raznim vrstama diskriminacije i zloupotrebe. Jedan od razloga popularnosti BH filma je što pogled na svijet i analizira sa svih bitnih tema.
Mogu
Ne pratim
Nisu interesantni
Mogu
Mogu, zato što bosanskohercegovačka kinematografija počinje ozbiljnije razvijati, prije svega kroz umjetničku ili politički angažiranu produkciju koja dobiva brojne pohvale na međunarodnim festivalima i natjecanjima.
Da, jer imamo reditelje, rediteljke, glumce i glumice koja su postali prepoznatljivi ne samo u Bosni i Hercegovini, već i šire
Da mogu jer su ostvarili zapažene rezultate i nagrade širom svijeta
Ne mogu dati adekvatan odgovor zato što rijetko gledam BH filmove
sa sadašnjim sadržajem i ne baš

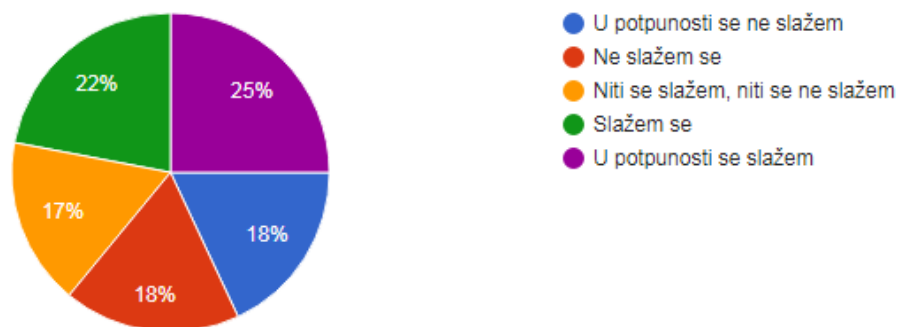
Grafikon 9. – Po vašem mišljenju da li bosanskohercegovački filmovi mogu privući publiku i zašto

- Na pitanje da li se slažete da su žene te koje su doprinjele uspjehu domaći (bosanskohercegovački) i strani filmova? 26,5% ispitanika se izjasnilo da niti se slaže, niti se ne slaže, 25,5% izjasnilo se da se slaže, 17,3 se izjasnilo da se u potpunosti ne slažu, 16,3% izjasnilo da se u potpunosti slažu, a 14,3% ispitanika izjasnilo se da se ne slažu.



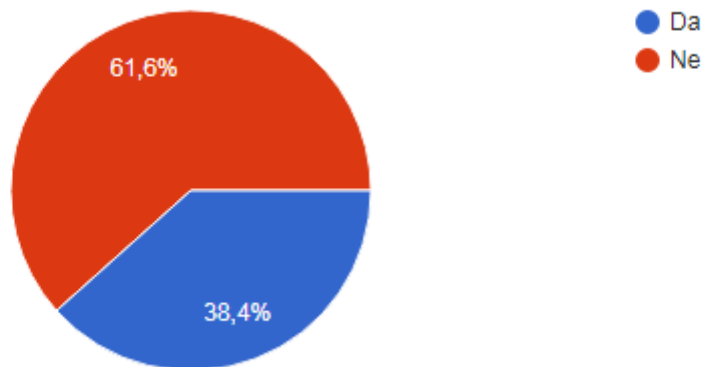
Grafikon 10. – Da li se slažete da su žene te koje su doprinjele uspjehu domaći (bosanskohercegovački) i strani filmova

- Na pitanje da li se slažete da je današnja žena, uspješna u onome čime se bavi, zapravo uspješnija od žene iz prošlosti, koja je bila stub porodice? 25% ispitanika se izjasnilo da se u potpunosti slažu, 22% ispitanika se izjasnilo sa slažem se, 18% ispitanika se izjasnilo sa ne slažem se, 18% ispitanika se izjasnilo da se u potpunosti ne slažu, a 17% ispitanika se izjasnilo sa niti se slaže, niti se ne slaže.



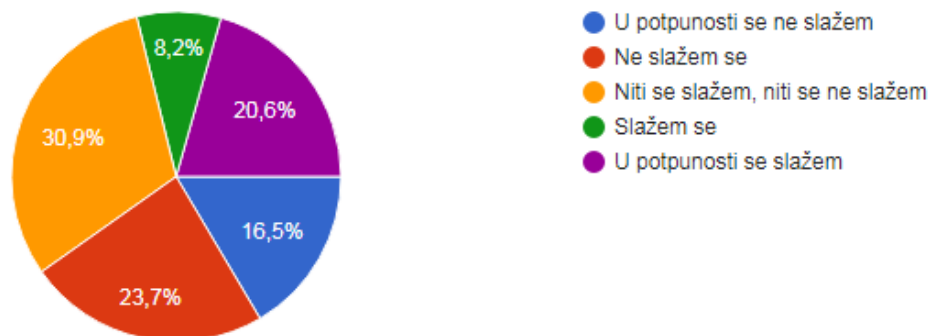
Grafikon 11. – Da li se slažete da je današnja žena, uspješnija u onome čime se bavi, zapravo uspješnija od žene iz prošlosti, koja je bila stub porodice

- Na pitanje da li je filmska industrija i danas isključivo polje u kojem dominiraju muškarci? 61,6% ispitanika je odgovorilo sa **DA**, dok je 38,4% odgovorilo sa **NE**.



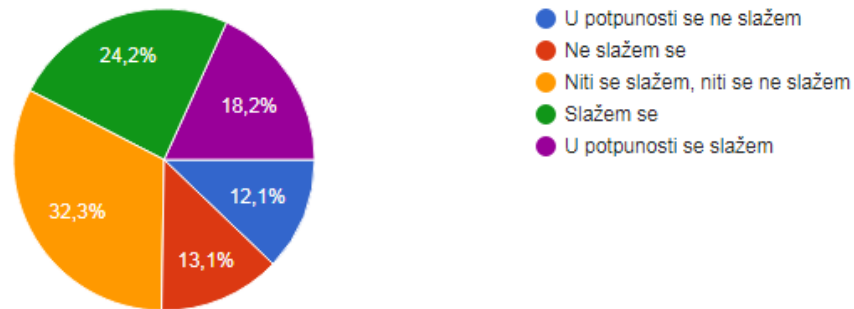
Grafikon 12. – Da li je filmska industrija i danas isključivo polje u kojem dominiraju muškarci

- Na pitanje da li se slažete da su žene te koje svojim provokativnim izgledom u filmovima privlače pažnju gledatelja? 30,9% ispitanika se izjasnilo da se niti slažu, niti ne slažu, 23,7% ispitanika se izjasnilo sa ne slažem se, 20,6% ispitanika se izjasnilo da se u potpunosti slažu, 16,5% ispitanika se izjasnilo sa u potpunosti se ne slažem, 8,2% ispitanika se izjasnilo sa slažem se.



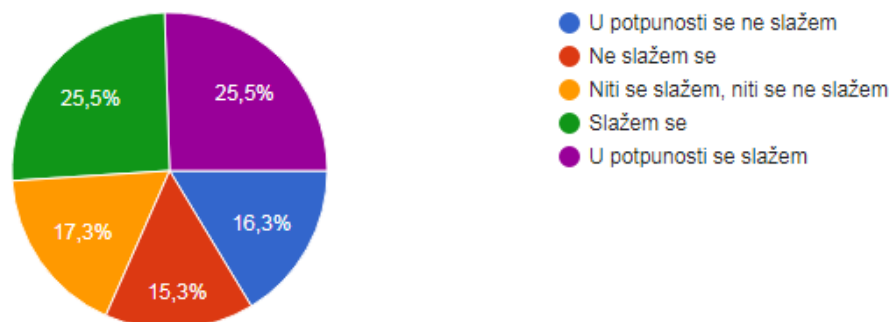
Grafikon 13. – Da li se slažete da su žene te koje svojim provokativnim izgledom u filmovima privlače pažnju gledatelja

- Na pitanje da li se slažete da su žene i danas žrtve nasilja od strane muškaraca u filmskoj industriji, samo zato što su žene? 32,3% ispitanika se izjasnilo sa niti se slažem, niti se ne slažem, 24,2% ispitanika se izjasnilo sa slažem se, 18,2% ispitanika izjasnilo se sa u potpunosti se slažem, 13,1% ispitanika se izjasnilo sa ne slažem se, 12,1% ispitanika se izjasnilo sa u potpunosti se ne slažem.



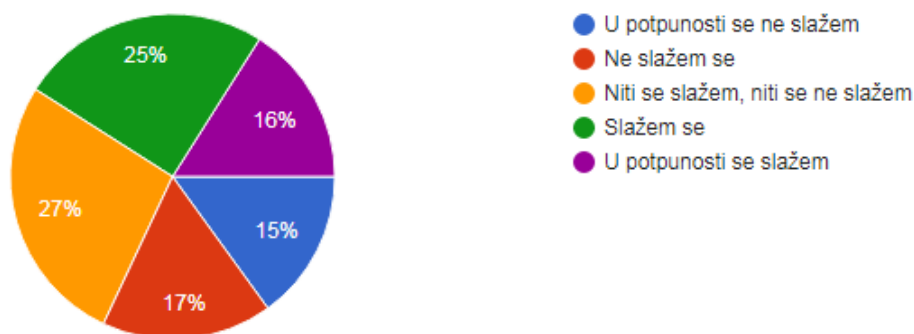
Grafikon 14. - Da li se slažete da su žene i danas žrtve nasilja od strane muškaraca u filmskoj industriji, samo zato što su žene

- Na pitanje Da li se slažete, da se žene i danas u savremenom društvu suočavaju sa predrasudama zato što su glumice ili rediteljke? 25,5% ispitanika se izjasnilo sa slažem se, 25,5% ispitanika se izjasnilo sa u potpunosti se slažem, 17,3% ispitanika se izjasnilo sa niti se slažem, niti se ne slažem, 16,3% ispitanika se izjasnilo sa u potpunosti se ne slažem, 15,3% ispitanika se izjasnilo sa ne slažem se.



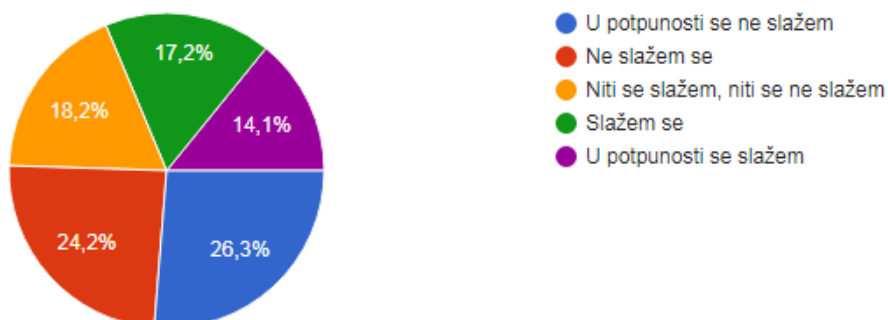
Grafikon 15. - Da li se slažete, da se žene i danas u savremenom društvu suočavaju sa predrasudama zato što su glumice ili rediteljke?

- Na pitanje da li se slažete sa tvrdnjom da su žene simbol bosanskohercegovačkog filma? 27% ispitanika se izjasnilo sa niti se slažem, niti se ne slažem, 25% ispitanika se izjasnilo sa slažem se, 17% ispitanika se izjasnilo sa ne slažem se, 16% ispitanika izjasnilo se sau potpunosti se slažem, a 15% ispitanika izjasnilo se sa u potpunosti se ne slažem.



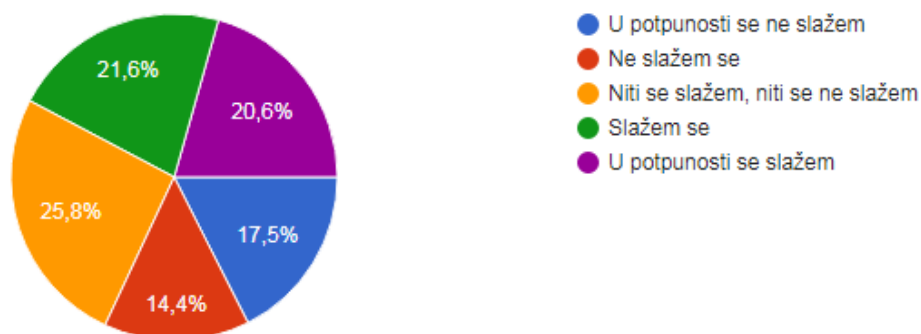
Grafikon 16. Da li se slažete sa tvrdnjom da su žene simbol bosanskohercegovačkog filma

- Na pitanje da li se slažete da su žene dovoljno zastupljene u bosanskohercegovačkom filmu? 23% ispitanika se izjasnilo sa u potpunosti se ne slažem, 24,2% ispitanika se izjasnilo sa ne slažem se, 18,2% ispitanika se izjasnilo sa niti se slažem, niti se ne slažem, 17,2% ispitanika se izjasnilo sa slažem se, a 14,1% ispitanika se izjasnilo sa u potpunosti se slažem.



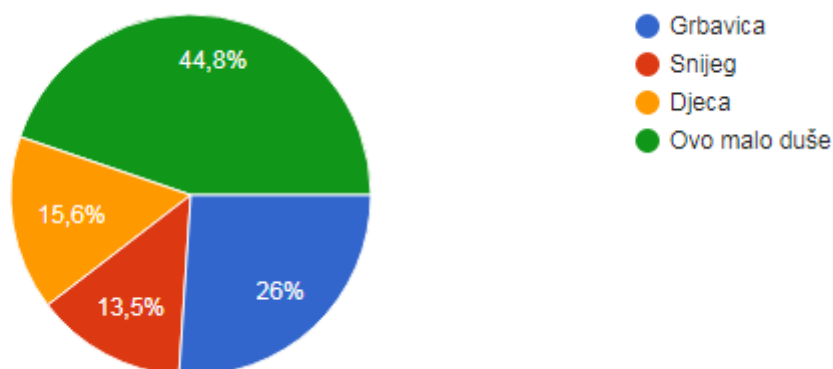
Grafikon 17. Da da li se slažete da su žene dovoljno zastupljene u bosanskohercegovačkom filmu

- Na pitanje da li se slažete da bosanskohercegovački film prikazuje savremenu ženu kao simbol jake žene koja se bori za nadmoć u svijetu u kojem dominiraju muškarci? 25,8% ispitanika se izjasnilo sa niti se slažem, niti se ne slažem, 21,6% ispitanika se izjasnilo sa slažem se, 20,6% ispitanika se izjasnilo sa u potpunosti se slažem, 17,5% ispitanika se izjasnilo sa u potpunosti se ne slažem.



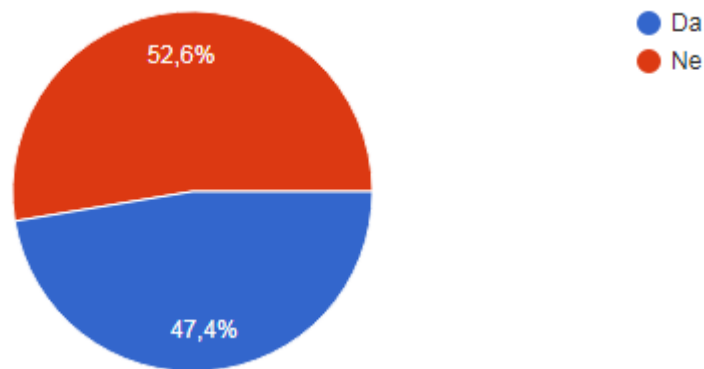
Grafikon 18. – Da li se slažete da bosanskohercegovački film prikazuje savremenu ženu kao simbol jake žene koja se bori za nadmoć u svijetu u kojem dominiraju muškarci

- Na pitanje bosanskohercegovačka kinematografija iza sebe ima mnogo ostvarenja koja u prvi plan stavljaju ženu kao glavnog lika, da li su Vam neki od navedeni filmova poznati? 44,8% ispitanika se odlučilo za film ovo malo duše, 26% ispitanika odlučilo za film grbavica, 15,6% ispitanika se odlučilo za film djeca, 13,5% ispitanika se odlučilo za filmsnijeg.



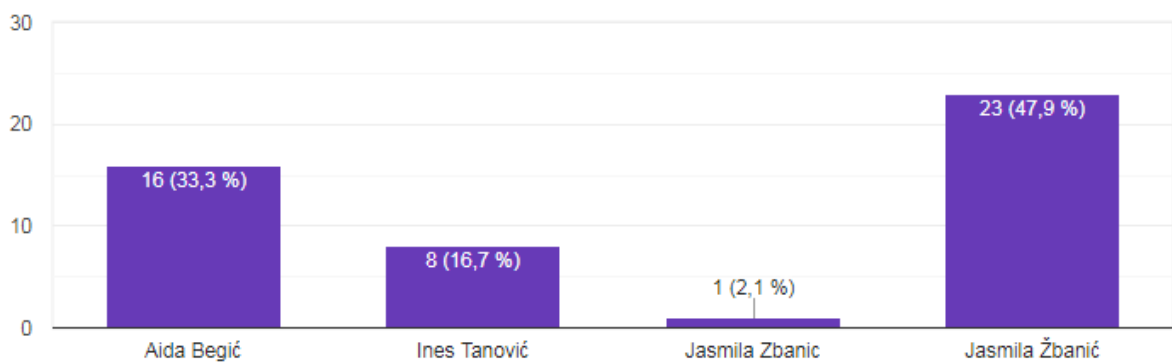
Grafikon 19. - Bosanskohercegovačka kinematografija iza sebe ima mnogo ostvarenja koja u prvi plan stavljaju ženu kao glavnog lika, da li su Vam neki od navedeni filmova poznati

- Na pitanje da li pratite rad bosanskohercegovački rediteljki? 52,6% ispitanika je odgovorilo sa **NE**, a 47,4% ispitanika je odgovorilo sa **DA**.



Grafikon 20. – Da li pratite rad bosanskohercegovački rediteljki

- Ako ste odgovorili na prehodno pitanje sa **DA**, navedite jednu Bosanskohercegovačku rediteljku čiji rad je na Vas ostavio utisak? 48,9% ispitanika je navelo Jasmilu Žbanić, 33,3% ispitanika Aidu Begić, a 16,7% Ines Tanović



Grafikon 21. – Navedite jednu Bosanskohercegovačku rediteljku čiji rad je na Vas ostavio utisak.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Tema ovog rada je bila položaj savremene žene u bosanskohercegovačkom filmu. Problem istraživanja je konstantna borba žena u svijetu u kojem dominiraju muškarci. Od žene se očekivalo da ostane u kući i da se posveti upravljanju svog domaćinstva, da obavlja sve poslove vezane za kuću, od brige za djecu do obavljanja kućanskih poslova. Predmet istraživanja položaj žene u društvu, njen izlaz iz podređenog položaja u svijetu u kojem dominira muškarac, i uloga žene u XXI stoljeću, te položaj u savremenom bosanskohercegovačkom filmu, kao i zastupljenost bh. filmova u kojima su žene glavni likovi i reditelji.

U radu smo govorili i o ženskom pitanju. Žene su u početnim fazama ljudskog društva, imale punu slobodu kao i muškarci. O pravima glasa žena, žena u mnogim zemljama ima pravo da svoje mišljenje iznese javno, ali i danas postoje one zemlje u kojima je žena i dalje isključivo vezana za kuću, koja i dalje u svom društvu ima podređen položaj. Riječi je bilo i o zaposlenosti žena početkom XX stoljeća. Žene su bile u nepovoljnom položaju na tržištu rada u XX stoljeću. Nejednakost je bio jedan od glavnih problema o neadekvatnom položaju žena na tržištu rada, kao i fizičkom i psihičkom nasilju sa kojima su se one suočavale.

U petom poglavlju koji nosi naziv prehistorija filma, upoznajemo se sa počecima prehistorije filma, kada je čovjek iz želje za imitiranjem za igrom izradio crteže i kamene reljefe u kojima je bilo tragova, sa ciljem da putem umnoženih crteža napravi pokretnu sliku. U radu smo se dotakli i prvih početaka razvoja filma, u kojem su velku ulogu imali braća Lujis i Ogust Limijer. Oni su održali prvu javnu projekciju filma kao pokretnih slika u Parizu 1895. godine. Filmovi su im na početku trajali samo po nekoliko sekundi, i prikazivali su prizore iz obiteljskog života.

Šestom poglavlju smo govorili o filmu kao sedmoj umjetnosti. Film je kolektivno stvaralaštvo koje uključuje čitav niz društvenih profesija od pisaca, režisera, scenarista, glumaca, producenata, do estetičara, psihologa, tehničara. Nadmašila je sve što je dotadašnja industrija kulture bila postigla. Film je dobio epitet umjetnosti iz razloga što je vješto koristio dostignuća drame i pozorišta i prenoseći ih na platno. Oblikovao je vlastitu publiku, najborjnije i najmanipularnije tijelo koje je ikada stvorio medij. . (Repovac, 2013:426)

Pisali smo i o razvoju filma u Jugoslaviji, nakon njegovog nastanka, kako se on brzo proširio na tlo svih šest republika koje su bile u sastavu bivše Jugoslavije, a u isti mah smo se dotakli i historije bosanskohercegovačkog filma, koji je na njeno tlo došao 27. jula 1897. godine, kada je u Sarajevu održana prva filmska projekcija. I o uspjehu bosanskohercegovačkog filma nakon završetka rata, koji svoju inspiraciju dobiva iz posljedica koje su se dešavale tokom rata. On je pažnju privukao pričama o teškim okolnostima koje su građani prošli tokom rata, a koji i nakon završetka rata dalje žive u teškim životnim uvjetima.

Deseto poglavlje rada posvetili smo položaju žena u filmu, ženama se uskraćivao položaj u filmu, i manje su bile prisutne, a bilo je i slučajeva potpunog isključivanja žene iz filmske industrije. Položaj žene u bosanskohercegovačkom filmu u XXI stoljeću je ujedno i posljednje poglavlje. Kada bi zemlja imala svoj tjelesni oblik u koji bi stala njena cjelokupna historija, tradicija i kultura, onda bi u slučaju Bosne i Hercegovine on bio posuđen od žene kao simbola tog bremenitog, tragičnog i ponositog imena.

U ovom poglavlju smo obradili i filmove koji iza sebe imaju velka priznanja, a čiji režiseri i glavni glumci su upravo žene.

Filmove koje smo obradili su:

- ❖ Ovo malo duše
- ❖ Grbavica
- ❖ Snijeg
- ❖ Djeca

Žene su te koje su savremenom bosanskohercegovačkom filmu dale uspješnost, i koje su ga obilježile. Danas u XXI stoljeću žene aktivno učestvuju i djeluju u filmskoj produkciji, i iako i danas postoje oni koji smatraju da su muškarci ti koji treba da dominiraju u svijetu filma.

BIBLIOGRAFIJA

Naučna literatura

1. Božinović, Neda (1996). Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku Beograd: "devedesetčetvrta": "Žene u crnom".
2. Chaudhuri, S. (2006) *Feminists Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London i New York: Routledge Taylor & Francis Group.
3. Daglas Kelner (2004). - *Medijska kultura Studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma 1995*, Beograd, Clio.
4. Đorđević, Jovan (1975). *Žensko pitanje: Antologija marksističkih tekstova*. Beograd, Novinsko preduzeće "Radnička štampa".
5. Kecman, Jovanka (1978). *Žene jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918 – 1941*. Narodna knjiga, insitut za savremenu istoriju, Beograd.
6. Kosonović, Dejan (2011). *Kinematografija i film u kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918 – 1941*, Beograd, Filmski centar Srbije.
7. Kuk A. Dejvid (2005). *Istorija filma 1*, Beograd, Clio.
8. Magezis, Joy (2001). *Ženske studije*. Sarajevo, Magistrat.
9. Prica, Ljubiša (2016). *Film kao medij filozofskog mišljenja*, Zagreb, Naklada Jurčić.
10. Pogačar, Martin (2013). *Jugoslavenska prošlost u filmu i glazbi jugoslavenska međufilmska referencijalnost*, Sa engleskog prevela Maja Matić
11. Reiter, Markus i Schleider, Tim (2011) *Mozaik knjiga*, Zagreb.
12. Repovac, Hidajet (2013). *Esej o književnosti i umjetnosti*. Sarajevo, Fakultet političkih nauka Sarajevo. Sarajevo.
13. Spahić, Aida. Hasanović, Amira. Vasić, Bojana. Cvjetković, Dajana. Mirović, Dalila. Hasanbegović, Delila. Čavić, Elma. Karić, Izudin. Čaušević, Jasmina. Salkanović, Maida. Zagorac, Maida. Veličković, Marina. Tolja Mešić, Melisa. Jašarević, Mersiha. Mustačević, Selma. Grabovac, Tanja (2015). *Feministička čitanja društvenih fenomena*. Sarajevo, Sarajevski otvoreni centar, www.soc.ba
14. Zahrijević, Adriana (2012). *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*. Heinrich Böll Stiftung Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu Dobračina 43, Beograd, Srbija.

Leksikoni

1. Lavić, Senadin (2014). *Sociološki leksikon*, Fakultet političkih nauka Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo.
2. Pečujlić, Miroslav Lukić, d. Radomir (1982). *Sociološki leksikon*, Savremena Administracija, Beograd.
3. Šuvaković, Miško (2005). *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb.

Filmovi:

1. Begić, Aida (2008). Snijeg.
2. Begić Aida (2012). Djeca.
3. Kenović, Admir (1986). Ovo malo duše.
4. Žbanić, Jasmila (2006). Grbavica.

Internet izvori:

1. <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=5464>
2. <https://www.minimagazin.info/2011/12/09/35-mm-filmska-traka-izlazi-iz-upotrebe-do-kraja-2015/>
3. <http://www.filmska-sola.si/hr/snemanje/kamera/>
4. <http://www.casopiskus.rs/filmska-muzika/>
5. <https://www.bustle.com/p/female-representation-in-movies-has-barely-changed-in-a-decade-but-theres-a-way-we-can-fix-it-9940849>
6. <http://balkans.aljazeera.net/vijesti/zene-kao-inspiracija-i-izvor-filmskih-prica>
7. <https://stav.ba/zena-u-postratnom-bosanskohercegovackom-filmu/>
8. <https://stav.ba/zena-u-postratnom-bosanskohercegovackom-filmu/>
9. <http://bhfilm.ba/bs/clanovi/nasi-clanovi/kenovic-admir/97>
10. <https://www.biografija.info/jasmila-zbanic/>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=gWRb9zJXh4>
12. http://bhfilm.ba/bs/clanovi/nasi-clanovi/begic-aida/7_29_08
13. <http://bhfilm.ba/dok/BH.FILM-2007--2008.pdf>
14. <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=3561>

BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE

Zovem se Alma Mašić, rođena sam u Sarajevu 09. 12. 1990. godine. Osnovnu i srednju školu završila sam u Sarajevu. Na Fakultetu političkih nauka univerziteta u Sarajevu sam diplomirala u akademskoj 2017/2018. godini na odsjeku sociologija. Nakon završenog prvog ciklusa studija na istom fakultetu upisala sam master studij, smjer sociologija.



FAKULTET
POLITIČKIH
NAUKA

Obrazac AR

UNIVERZITET U SARAJEVU – FAKULTET POLITIČKIH NAUKA
IZJAVA o autentičnosti radova

Stranica 1 od 1

Naziv odsjeka i/ili katedre: Sociologija
Predmet: Izjava o autentičnosti rada

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADOVA

Ime i prezime: Alma Mašić
Naslov rada: Položaj savremene žene u bosanskohercegovačkom filmu
Vrsta rada: Završni magistarski rad
Broj stranica: 92

Potvrđujem:

- da sam pročitao/la dokumente koji se odnose na plagijarizam, kako je to definirano Statutom Univerziteta u Sarajevu, Etičkim kodeksom Univerziteta u Sarajevu i pravilima studiranja koja se odnose na I i II ciklus studija, integrirani studijski program I i II ciklusa i III ciklus studija na Univerzitetu u Sarajevu, kao i uputama o plagijarizmu navedenim na web stranici Univerziteta u Sarajevu;
- da sam svjestan/na univerzitetskih disciplinskih pravila koja se tiču plagijarizma;
- da je rad koji predajem potpuno moj, samostalni rad, osim u dijelovima gdje je to naznačeno;
- da rad nije predat, u cjelini ili djelimično, za stjecanje zvanja na Univerzitetu u Sarajevu ili nekoj drugoj visokoškolskoj ustanovi;
- da sam jasno naznačio/la prisustvo citiranog ili parafraziranog materijala i da sam se referirao/la na sve izvore;
- da sam dosljedno naveo/la korištene i citirane izvore ili bibliografiju po nekom od preporučenih stilova citiranja, sa navođenjem potpune reference koja obuhvata potpuni bibliografski opis korištenog i citiranog izvora;
- da sam odgovarajuće naznačio/la svaku pomoć koju sam dobio/la pored pomoći mentora/ice i akademskih tutora/ica.

Mjesto, datum

Potpis
