

Predodžbe o ženskim identitetima u filmovima Jasmile Žbanić i Aide Begić¹

Rad razmatra ženske likove u četiri filma režiserki Jasmile Žbanić i Aide Begić pod aspektom stvaranja identiteta u složenim procesima društvenih promjena prošla dva desetljeća u Bosni i Hercegovini. Filmovi prikazuju žene uglavnom u teškim socijalnim uvjetima, ali i pod znakom promjenjene kulturne paradigme. Ti filmovi diskutiraju o različitim modelima rodni odnosa na temelju rodni uloga u bivšoj Jugoslaviji, ali i današnjice u globaliziranom svijetu kroz žensku psihologiju. Rad ih istražuje u povijesnom i vjerskom kontekstu, pod generacijskim i socijalnim aspektima, te u rodnom odnosu. Dok su neki likovi zarobljeni prošlošću –teško traumatizirane žene ili djevojke u pubertetu–većina gleda u budućnost, traži nove uloge i kritički ispituje nove modele ženskog identiteta. Analizirani filmovi ne podržavaju model samoviktimizacije, problematiziraju sadašnje stanje i zauzimaju se za jake i autentične žene.

Ključne riječi: rodne uloge, ženski identitet, postjugoslavenski film, ženski režiseri

Drastične društvene promjene nakon raspada Jugoslavije –ratovi, migracije, nove države, promjene političkog sistema, tranzicijska društva –obuhvatile su sve socijalne slojeve novonastalih država pod ekonomskim, ideološkim, socijalnim, kulturnim i drugim aspektima te su dovele do posljedica u predožbama o vrijednosnim sistemima i životnim orijentacijama ljudi. Položaj žena, njihove imaginacije o vlastitim identitetima kao i predodžbe o njima zaslužuju posebnu pažnju jer su se duboko promijenili. Ulogu žena u socijalističko doba svesti na višestruko opterećivanje urbanih žena i u postjugoslavensko vrijeme na europski orijentirani tip poslovnih, globaliziranih žena pored izrazito seksualiziranih nacionalističko-mačističkih predodžbi u kojima su žene kategorizirane u seksualne objekte i tradicionalne domaćice bitno pojednostavljuje sliku o rodni odnosima. Nedvojbeno je došlo, međutim, do reafirmacije tradicionalnih i preživjelih modela ženskog identiteta, ali i do prisutstva takvih modela koji su karakteristični za mlađe žene u globaliziranom zapadnom urbanom svijetu.

U sljedećem će biti izloženo kako su te samoimaginacije i projekcije predstavljene u filmu i kako tu problematiku prikazuju režiserke. Igrani film kao jedan od najpopularnijih medija nudi se zbog dvojake funkcije: kratko rečeno, on, s jedne strane, pod estetskim načelima dobiva poticaj iz stvarnosti za filmske radnje, konflikte i teme, s druge pak strane i performativno djeluje, tj. utječe na publiku i formiranje njezinih predožbi.

Filmovi i kontekstualizacija

U središtu razmatranja će biti četiri vrlo uspješna filma dviju bosanskih rediteljica, Jasmile Žbanić i Aide Begić, koja su osvojila prestižne međunarodne nagrade; odigravaju se u Bosni poslije rata i značajni su za Bosnu, ali i širu regiju. U filmu *GRBAVICA* iz 2006. godine, koji je između ostalog te godine bio nagrađen Zlatnim medvjedom na Berlinaleu i iduće godine nominiran za Oskara, Žbanić prikazuje tabuiziranu temu silovanja u ratu i život samohrane majke s kćeri u pubertetu koja u potrazi za svojim identitetom otkriva šokantnu istinu o svojem porijeklu. Višestruko nagrađivan film *SNIEG* Aide Begić iz 2008. tematizira traumatizirane žene jednog sela u istočnoj Bosni u kojem su gotovo svi muškarci ubijeni u ratu. U centru pažnje su ideja preživljavanja i životne vizije preživjelih žena, protagonistica filma. Žbanić u filmu *NA PUTU* (2010) prikazuje sve veće razlike u svjetonazorima kao posljedicu vjerskog fanatizma, na primjeru jednog mladog para u Sarajevu. Najnoviji film Aide Begić iz 2012. godine, *DJECA*, kao glavne likove ima stariju sestru i mlađeg brata, oboje ratnu siročad, i tematizira borbu za opstanak te za pošten, ali i human život u tranzicijskom društvu u kojem socijalne razlike sve više rastu. Zajednička crta svih tih filmova jest da su to ostvarenja mladih, međunarodno priznatih režiserki koje se ne boje tabuiziranih tema. One se koncentriraju na glavne ženske likove jer ih zanima promjena ženskog položaja i ženske psihologije pod današnjim uvjetima. Te su junakinje često jake osobe, iz različitih razloga nisu ni u kakvoj vezi s muškarcem (osim u filmu *NA PUTU*), uglavnom nisu okrenute prema prošlosti, nego žive u sadašnjosti ili planiraju budućnost. Ne radi se o ratnim filmovima, ali u problemima sadašnjosti suptilno, iako vrlo suštinski, osjećaju se rat i njegove posljedice. Ne prikazuje se gotovo niti jedna ratna scena, rat se čak skoro i ne spominje. Ti filmovi uglavnom nisu izraz samoviktimizacije² i bave se aktualnim društvenim problemima, prikazujući ih u ličnom, sasvim privatnom životu žena. Koncipirani su kao politički filmovi – to su njihove režiserke u raznim prilikama i naglašavale³ – ali nisu ideologizirani u smislu promoviranja jedne teze. Glavne osobine filmova iz postjugoslavenske regije devedesetih i početnih godina 21. stoljeća kao što su egzotika i balkanizacija⁴ (v. Daković 2001, Pavičić 2011) ne određuju poetiku ovih filmova, nego ih možemo pribrojiti novom filmu normalizacije (Pavičić 2011 za *GRBAVICU*)⁵.

Aspekti ženskog identiteta

Nasljeđe prošlosti: traumatizirane žene

Svi razmatrani filmovi usredotočuju se na sadašnjost i bave se temama kako žene shvaćaju svoj položaj u aktualnim socijalnim i društvenim okvirima. Bez obzira na ovu tematsku aktualnost, prošlost je suptilno prisutna u korijenu konflikata, što se u toku radnje sve očitije naglašava. Naši filmovi pokazuju tendenciju koja može, ali ne mora potvrditi težnju da aktualni problemi igraju sve veću ulogu čim su filmovi novijeg datuma. Međutim, u svima je rat veličina koja se nazire u aluzijama, on je postao mentalna kategorija što se očituje u psihološkom konceptu nekih protagonistica, tj. u njihovoj traumatiziranosti.⁶ Činjenicu o Esminom sistematskom silovanju (*GRBAVICA*) i da je kćer rodila u logoru saznajemo samo verbalno od nje: u terapijskoj grupi i pri svađi s kćeri Sarom, koja u nju uperi pištolj, Esma joj viče u lice da je „četničko kopile“. Film potpuno izbjegava vizualizaciju rata i silovanja, a umjesto toga nagovještava Esmine osjećaje i asocijacije ne u sjećanjima, nego vrlo uvjerljivo u malim, ali značajnim detaljima. Kamera kratko predočuje njezinu perspektivu, a gledatelj je treba samo transponirati: njoj je pozlilo kada iznenada ugleda muška dlakava prsa sa zlatnim lančićem neposredno pred sobom, a i razuzdano trčkanje s kćeri naglo se pretvara u nešto mučno kada je Sara zajaši. Žbanić na taj način zamjenjuje drečavu efektnost metonimijskim, škrto korištenim znakovima koji predočuju Esmine doživljaje i naglašavaju njezino psihološko stanje. Ni ona ni druge žene terapijskog centra niti žene u filmu *SNIEG* – možda s izuzetkom Jasmine u većem dijelu radnje – još uvijek se bore s psihičkim i socijalnim posljedicama, ali ne žele se osjećati žrtvom; one traže stručnu pomoć i posao, ne samilost. Jedne se trude zaboraviti prošlost i neke, osobito mlade žene u centru, bune se protiv viktimizacije, a druge se izuzetno angažirano prihvaćaju novih izazova i zadaća, kao npr. Alma, mlada udovica i protagonistica filma *SNIEG*, koja želi pokrenuti posao i postići uspjeh u tome. Pod aspektom traume *SNIEG* nudi cijeli raspon različitih oblika: od šest žena nekoliko je teško traumatizirano, ali to se vrlo različito izražava. Jasmina, koja je izgubila muža i djecu, dva mala dječaka, stalno je time okupirana u mislima; nije u stanju obaviti ni najjednostavnije zadaće niti brinuti se za usvojenu siročad. Međutim, ideja o prodaji zemljišta i imanja u njoj pokreće novu vitalnost, ona se posveti povjerenim joj djevojkama. Odsutnost duhom također je obilježje stare Nane. Za razliku od Jasmine, njezina se traumatiziranost ne odražava u mrtvoj mimici i pasivnosti, nego baš obratno. Ona djeluje „normalno“, odgovara na pitanja, ali je introvertirana na drugačiji način. Filmska metafora njezine traume je tkanje: ona razreže sve što je od tkanine i cijeli dan tka nove ćilime o čemu svjedoči cijela hrpa ćilima iza nje. Film koristi tu sliku i u zadnjem fantastičnom

kadru koji podsjeća na uzrok traume. Svi ulaze u pećinu gdje će naići na ostatke svojih bližnjih, preko jednog nestvarnog mosta, stvorenog od Naninih ćilima. Sjedeći za tkalačkim stanom, ona ostvaruje simbolično značenje tkalje (v. Chevalier/Gheerbant 1983: 704-705): predaje se sudbini, od staroga, nađenog stvara nešto novo, što je istodobno i materijalno i mentalno, povezuje konkretne povijesne užase s pamćenjem. U slici imaginarnog mosta film izražava mogućnost liječenja od traume. Safija, Almina svekrva koja je izgubila muža i sina, fizički se razboljela, t.j. njezina se trauma ispoljava bolešću. Za razliku od Jasmine i Nane nije se zatvorila u sebe, nego kao glavni lik u hijerarhiji naređuje drugima, posebno Almi koja je posluhuje. Safijina se patnja pokazuje u želji za konzerviranjem, ali i u agresiji. Traumatiziranost se, dakle, ispoljava u vrlo različitim oblicima. Begić u svojim likovima ne prikazuje sam rat, nego kakve je mentalne posljedice ostavio.⁷

Vjera

Žbanić i Begić se u svojim filmovima razlikuju odnosom prema religiji, jer dok prva zagovara sekularni stav, već u vizualnom jeziku druge režiserke islam je očito prisutan (u načinu odijevanja i ritualima). To se može protumačiti kao prikaz većeg islamskog utjecaja u poslijeratnoj Bosni, kao pojava naglašavanja religija općenito u novim postjugoslavenskim nacionalnim državama. Međutim, *SNIJEG* i *DJECA* pod tim aspektima dosta su različiti. Prvijenac *SNIJEG* čak je programatski trebao prikazati žene jednog sela u istočnoj Bosni krajem devedesetih godina u njihovoj borbi za opstanak, u jednoj ruralnoj i tradicionalnoj muslimanskoj sredini koja je gotovo ostala bez muškaraca.⁸ Vjera se skoro ne tematizira, ali prakticirana religija određuje dnevni ritam i svjetonazor likova jer služi kao utjeha i simbol kolektivnog identiteta. Alma, koja se kao i Safija pokriva, rano ujutro žuri na molitvu u srušenu džamiju s pogledom na prelijepu prirodu (što simbolizira prirodnost vjere). Druge žene se u oblačenju slobodnije ponašaju, samo se Sabrina sama potpuno isključuje i jest isključena; ona odbija vjeru i svaki vidljiv simbol pripadnosti islamu, a također odbija ekonomski i socijalno priključiti se maloj kooperativi. Film *DJECA* koristi vizualnu simboliku marame kao vanjskog atributa s izvjesnim konfliktnim potencijalom. Rahima je, naime, pokrivena i pažljivo se posvećuje vezivanju marame, ali je film –za razliku od prvijenca Aide Begić –ne pokazuje u vjerskom ritualu. Ta vanjska simboličnost bitna je za razumijevanje njezina devet godina mlađeg brata koji se stidi upravo njezina načina vjerski obilježenog oblačenja, zbog čega ga školski drugovi ismijavaju.

Dok filmovi Aide Begić prikazuju značaj islama u procesu stvaranja muslimanskog identiteta manje-više usput, Žbanić u filmu *NA PUTU* upravo postavlja pitanje kako se čovjek

mijenja pod utjecajem fundamentalističke vjere i kakve to posljedice ima na bliske osobe. Luna i Amar u toku radnje pokazuju dijametralan, suprotan razvoj, pokrenut likom Amara, dok Luna i dalje zauzima svoj prijašnji stav sekulariziranog islama. Film se usredotočuje na emocionalne promjene u njihovoj vezi i ne sudi o pravim ili pogrešnim stavovima, iako se i vođenjem kamere uglavnom priključuje Luninoj kritičkoj perspektivi. Amar, bivši pripadnik bosanske vojske, obavlja ugledan posao (kontrolor letova), ali zbog depresije pije te ga zbog alkoholizma suspendiraju. Umjesto potrebne terapije on se, nakon slučajnog susreta sa starim poznanikom Bahrijom, „zaposli“ kao stručnjak za kompjutore u vehabijskom kampu na Jablaničkom jezeru. Amar se naglo promijeni što film vizualizira kroz Lunino opažanje: on ne shvaća tamošnju izolaciju kao prisilnu, nego kao mir i počinje se klanjati. Prihvativši vehabijski pogled na rodne odnose, on potpuno mijenja svoje ponašanje prema Luni: osuđuje seksualne odnose prije braka kao grijeh zbog čega je – po njegovom novostečenom fatalističkom uvjerenju – njihova želja za djetetom do tog trenutka ostala neostvorena. Luna se u to uvjeri prilikom posjete kampu koji služi kao filmsko predočavanje vehabijskog pogleda na svijet: tamo caruju striktna podjela spolova i stroge zabrane – u stanovanju, klanjanju, pa čak i u plivanju odvojeni su velikim plahutama. Da bi mogla ući u kamp, i ona se mora pokoriti tamošnjim pravilima, npr. pokriti se, plivati u odjeći, boraviti isključivo u ženskim dijelovima kampa i uskraćeno joj je viđenje s Amaram. Položaj žene radikalno je vizualiziran: Bahrijina žena Nađa u javnosti i u prvom kontaktu s Lunom nosi feredžu i zar, žene su odvojene u džamiji i drugdje, ne smiju se muškarcima ni približiti, Bahrija se ne rukuje sa ženama itd. Pri tome se kamp pokazuje ne samo kao vjerska zajednica, već kao alternativni, zapravo davno preživjeli društveni poredak, država u državi: feredža slavi comeback nakon zabrane 1947. godine, opet se uvodi mnogoženstvo, a vehabijska zajednica širi svoj utjecaj manipulacijom, „humanitarnim“ (briga za udovice s djecom) kao i „obrazovnim“ (djeca) mjerama. Nađa je zanimljiv primjer za različite razine diskursa o identitetu: kao Bahrijina žena ona se pokorava vehabijskim patrijarhalnim zahtjevima. Međutim, prema Luni ona se više otvara, što se filmski jasno vizualizira: ona skida jašmak s lica i priča kako je ostala s djecom bez muža i skrbi. Pod tim aspektom veza s Bahrijom poprima vid ekonomskog rješenja za njezin besperspektivan položaj. Nesvjesno svojim ponašanjem ona otkriva i bivši identitet: dok je u prvom kadru potpuno pokrivena suvozačica – film to koristi kao realiziranu metaforu za njezin ženski identitet – u kasnijim kadrovima ona vozi auto i pokazuje svoje lice – uz psovke pretječe muškog vozača. Tu i u bukvalnom i u prenesenom smislu na vidjelo izlazi njezino prijašnje „lice“ emancipirane žene koja se nije bojala muškaraca i preuzela muški način ponašanja, ali se prilagodila

vladajućem kulturnopolitičkom diskursu, modelu trpljenog, a zapravo favoriziranog modela kolektivnog „nacionalnog“ identiteta pomoću vjere.

Uz vehabizam film prikazuje i tradicionalnu varijantu liberalnog bosanskog islama. Tu opciju životnih vrijednosti zagovara Lunina baka koja sa svojim slavi bajram, ali bez strogih propisa u odnosu na odijevanje, konzumiranje alkohola i slično. Ona ljuto odbija Amarove pouke o „pravom islamu“ i o „genocidu kao kazni za skretanje s pravog puta“. U liku bake film dekonstruira mit o razlozima procvata islama u Bosni i odbija ratne patnje kao bitan faktor u stvaranju kolektivnog identiteta žrtve. Iako je izgubila kćer i tuguje, ona pokazuje sasvim sekulariziranu poziciju. To određuje i stav Lune, koja – uz tugu zbog mrtve majke i izgubljenog zavičaja – nikako ne želi prihvatiti fundamentalističke i patrijarhalne stavove vehabizma i koja smatra vjeru duboko osobnim elementom, sumnjajući u iskrenost plakativnih i vanjskih ispovijedi za stvaranje kolektivnog identiteta.

Starosna dob i orijentacije naraštaja

Nacrti identiteta unutar jedne nacije mogu se bitno razlikovati i prema generacijskim skupinama i njihovim orijentacijama. Rat je odlučujući događaj koji prema tom sociološkom pristupu⁹ određuje svjetonazor bosanskoga društva i kulturu pamćenja posljednjih dvadeset godina, iako nijedan film se ne može ubrojiti u žanr ratnog filma. Međutim, mentalno prerađivanje rata kroz ženske perspektive osjeća se u pozadini ili čak i u srži filmskih radnji.

Prema ratu mogu se razlikovati tri generacijske skupine ženskih likova: žene koje su doživjele rat kao odrasle osobe, žene koje su ga doživjele kao djeca i djevojke koje su se rodile u ratu ili poslije toga. Iz prve generacijske skupine izdvaja se jedna grupa traumatiziranih žena (v. 2.1) i druga koja se bori s posljedicama ekonomske krize za svakodnevni opstanak i dostojan život (Sabina u *GRBAVICI*, Nadja u *SNJEGU*). Zbog borbe za bolje životne uvjete posljednja grupa više je povezana sa sadašnjošću, a grupe se ponekad i poklapaju. Posebno su zanimljive predstavnice druge i treće skupine. Drugoj pripadaju Luna i Šejla (*NA PUTU*), obje izbjeglice i sada uspješne mlade žene koje optimistično gledaju u budućnost. One imaju dobre poslove, imaju slobodu i uživaju u životnim radostima, suvremene su žene po izgledu i ponašanju te pokazuju pozitivan odnos prema svojoj tjelesnosti. Iako ne negiraju posebne rodne uloge, u principu niječu granice i zabrane između spolova, uzimaju sebi svoja prava. Luna ne živi u uskim predodžbama o braku i porodici jer je odluka o djetetu za nju pitanje sretne ljubavne veze, a ne formalnog braka. Ona je tipična predstavnica generacije užitka koja svijet sve više gleda medijalno, npr. posredno i filtrirano kroz kameru svojeg mobitela. Vizualno prikazivanje stvarnosti donekle joj može zamijeniti samu stvarnost, a odgovorna je, praktična i vrlo realna.

Kroz te dvije mlade žene film prikazuje životne ciljeve naraštaja tridesetogodišnjaka kao dijela globaliziranog svijeta i međunarodne generacije koja gleda u budućnost, a ne u prošlost.

Treća skupina, djevojke u pubertetu, Sara (*GRBAVICA*), Lejla i Zehra (*SNIJEG*), pokazuju nešto drugačiju sliku. Iako se čini da ih ništa više ne fascinira osim aktualnog, popularnog i modnog, one su zapravo u potrazi za svojim identitetima, tj. u kompleksnom procesu sukobljavanja s obiteljskim nasljeđem. Ta proturječna potraga za svojim korijenima u oba filma bitno određuje sižejni razvitak jer time zadiru u tabuizirane zone. Sara i Lejla traže svoje očeve – kojih iz različitih razloga nema – na različit način, ali u oba slučaja kao dio samih sebe, da bi jasnije odredile predodžbu o sebi. Otac je u tim filmovima nultna kategorija, zbog čega ga umjesto konkretnog lika zamjenjuje čista projekcija o njemu – majčina ili dječja. Kako im je otac nestao ili navodno pao, one ga žele fiksirati u idealiziranom obliku. Te su djevojke vrlo konzervativne za razliku od majki koje žele zaboraviti da bi slobodno prihvatile sadašnjost i dobile nove perspektive. Konzervativnost se izražava u zahtjevu da im majke vječno budu vjerne svojim „muževima“, ali je i to izraz njihova idealizma i romantičnosti, jer zamišljaju očeve kao likove pune ljubavi i brige. One prije svega vide manjak (oca), a ne onaj lik koji je tu i brine se o njima (majku); tek Zehra, siročić bez oba roditelja, uočava to s distance. Te su djevojke na kraju suočene sa stvarnošću i moraju prihvatiti krutu istinu. Proces potrage za vlastitim korijenima za njih je nužan proces bez kojeg se ne bi vratile u sadašnjost i oslobodile sebi put daljnjeg razvitka.

Socijalni položaj

Svi navedeni filmovi – djelomično uz svoju glavnu tematiku – bave se i socijalnim problemima te osvjetljavaju rodne odnose pod tim aspektima. U manjoj mjeri to vrijedi za film *NA PUTU* gdje je problem nezaposlenosti dotaknut, ali nije u središtu radnje. Ostali prikazuju glavne ženske likove u težim i teškim socijalnim položajima poslijeratnog tranzicijskog društva. Iako su neke žene dobro obrazovane (Esmā, Luna i njezina prijateljica), poslovi tome nužno ne odgovaraju. Luna i Šejla pripadaju građanskom sloju i imaju ugledne poslove: stjuardesa, televizijska spikerica. Esmin položaj samohrane majke ilustrira bijedne društvene uvjete, zbog čega je prinuđena prihvatiti posao konobarice u noćnom baru, mjestu koje je stalno podsjećā na njezine patnje. Rahima, o čijem obrazovanju ništa ne saznajemo, radi kao obična kuharica u otmjenom restoranu, mjestu ogromnih socijalnih razlika. Obje žene na poslu su izložene samovolji mračnih vlasnika koji su bili ili ratni profiteri (*GRBAVICA*) ili su u uskoj vezi s korumpiranim političarima (*DJECA*). Podjela socijalne i financijske vlasti neravnomjerna je i nepravedna te temelji se na kapitalističkoj eksploataciji radne snage. Iako se to tiče i muškaraca,

žene su tome izložene na više načina: one rade za mizerne plaće, a Esma doživi i seksualni napad. Žene u ovim filmovima osim *NA PUTU* samostalne odn. samohrane su i bez potpore muža ili partnera, one predstavljaju slabu i višestruko eksploatiranu stranu društva. *GRBAVICA*, međutim, pokazuje žensku solidarnost kao vid alternativnog međusobnog općenja, jer kolegice Esmine prijateljice skupljaju potreban novac za Sarinu školsku ekskurziju.

U filmu *SNIJEG* bijeda se u selu vrlo očito i na svakom koraku osjeća neposredno nakon rata: kuće su oštećene, djelomično imaju samo zakrpane krovove. Žene se opskrbljuju voćem i povrćem, a od viška planiraju pokrenuti prodaju, vratile su se u predkapitalističko društvo robne razmjene i pokušavaju ubrzati razvoj svoje male ekonomije dobro smišljenom ekspanzijom prodaje, modelom koji na kraju očigledno uspijeva. Muškarci u tome igraju vrlo različite uloge. Dok vozač Hamza Almi pomaže ostvariti njezin plan, Miro¹⁰ i Marc žele manipulirati ženama i otkupiti od njih zemljište za jeftine pare. Svi filmovi osim gore navedene Žbanićeve druge produkcije, dakle, jasno kritiziraju socijalnu nepravdu i neravnotežu između bogatih i moćnih s jedne strane, te siromašnih i nemoćnih s druge. Ženski likovi isključivo se nalaze na drugoj strani.

Odnos prema drugom spolu

Hijerarhija žena u filmu *SNIJEG* proturječna je jer uz očit nestanak muškaraca ona upravo ocrtava muški, patrijarhalni sistem koji određuje obiteljske odnose: Safija ima glavnu ulogu, ne zahvaljujući vlastitim dostignućima, nego na temelju socijalnog položaja ubijena muža; Alma joj je podređena kao snaha, a protivi se svekrvi, ali ostaje u okvirima (muslimanske) tradicije.

Najslobodnije ponašanje pokazuje Nadja, jer sa svojom odjećom promijeni i vanjski imidž: izgledom signalizira da traži novu vezu i da ostavlja mrtvog muža iza sebe. Suprotni model zastupa Sabrina koja se kao jedina otvoreno suprotstavlja vjersko opredijeljenim običajima i koja u svojem prkosnom očaju želi napustiti taj svijet i tu zemlju. Njezina nada je bila potpuno idealizirana ljubavna veza; model ženske perspektive isključivo preko ljubavi i muškog partnera time se oštro kritizira. Njezino rješenje da ostane u selu upućuje na to da se žene moraju pouzdati u same sebe, a ne u druge.

Ovi filmovi osvjetljavaju konkurentne modele ženskog identiteta i vrlo bitan aspekt retrogradne emancipacije u postjugoslavenskoj Bosni. U filmovima predratnog vremena ruralna suvremena žena nije igrala bitnu ulogu, a ideološki se favorizirao model urbane zaposlene žene. U izgradnji identiteta vjera kao koncept zaostalosti rodni uloga nije sudjelovala iz ideoloških razloga.

Ne samo u razmotrenim filmovima, nego i u postjugoslavenskoj vizualnoj kulturi dva modela muškosti su vodeća: „the responsible family man or 'father' and the fierce, independent womanizer, or 'frajer'.“¹¹ U filmu *GRBAVICA* Esmine odnos prema muškarcima vrlo je fragilan; on s jedne strane svjedoči o doživljenoj traumi i strahu što se može naslutiti iz njezinih burnih reakcija na tjelesni dodir i na opažanje tjelesnosti – muške kao i ženske – osobito kada je seksualizirana. Esma ima problematičan stav prema svojoj tjelesnosti, želi sakriti svoje tijelo (npr. prslukom) da ne bi izazvala mušku pohotu, pogotovo ne u noćnom klubu gdje radi. S druge strane, ona se upravo oslobađa te prošlosti i dozvoljava polako zbližavanje s Peldom, izbacivačem tog noćnog kluba koji predstavlja iznenađujućeg „novog muškarca“, „a complete opposite of typical Balkan machismo“ (Pavičić 2010: 49). U filmu se mogućnost Esmine ljubavne veze nagovještava tek u nekim crtama, a epizoda s Peldom može se shvatiti kao znak svladavanja traumatične prošlosti i korak prema normalnom životu. Kako to može izgledati, pokazuje upravo Sara, njezina kći u pubertetu, koja doživljava prvu ljubav sa Samirom, školskim drugom. Usprkos šokantnoj istini o svojem porijeklu, ona to ne prenosi na odnos prema drugom spolu uopće, nego razvija neopterećen odnos. Sarina ljubav u filmu fungira kao perspektiva moguće normalizacije.

Ovoj vrsti rodnog odnosa može se pribrojiti i veza između Lune i Amara. Oni žive kao nevjenčan par zajedno u samom centru Sarajeva (perspektiva kamere simbolično zahvaća urbanizam te veze) i planiraju obitelj. Čak ni plan za umjetnu oplodnju ne izaziva problem zbog vanbračne veze. Njihov odnos teži ravnopravnosti jer oboje rade, nisu ni u kakvoj ovisnosti jedno o drugome, obaveze pokušavaju podijeliti, iako je Lunin udio veći. Iako se čini da Amar kao muškarac autoritativno donosi konačne odluke, Luna se tomu suprotstavlja i odbija mu se potčiniti. Njihova veza je suvremena, ne osjećaju društvene zabrane i prepreke. Taj se odnos naglo mijenja kada se Amar priključi vehabijama što se najjače osjeća u rodnim odnosima i brojim zabranama: žene su muškarcima potčinjene, za razliku od njih ne smiju imati više partnera, čak im je i pogled na muškarce zabranjen. Amar Luninu dotadašnju nemogućnost začeca objašnjava metafizičkim i antiracionalnim razlozima te njoj i amoralnosti njihove veze pripisuje krivnju za to. Liječnica između ostalog navodi i alkoholizam kao razlog njihove, tj. njegove neplodnosti. Ona dakle precizno imenuje problem, ali Amar ne pokazuje samokritiku jer u vehabizmu nije samo pronašao svoj mir, nego i smirujući patrijarhalni poredak svijeta.

Rodne veze unutar obitelji, tj. preuzimanje rodnih uloga među djecom, zaslužuju posebnu pažnju. Vrlo je kompleksna situacija s ozbiljnom i zamišljenom Rahimom: ona nije samo starija i punoljetna sestra svom četrnaestogodišnjem bratu Nedimu kojega je dovela iz doma, nego istodobno igra i ulogu majke te se prvi put nazire ljubavna veza jer joj se udvara

muškarac (Tarik). Iako naslov nedvosmisleno upućuje na to da su brat i sestra, u Rahimi se najmanje osjeća upravo ta konstelacija – prisutna je samo u scenama kada se šali s Nedimom ili kad ga na kraju zagrlji. Ona nosi i golem teret financijske brige za njih dvoje te odgovornosti da brat ne skrene s pravog puta u svijet kriminala.¹² Rahima preuzima tradicionalne ženske uloge domaćice i komunikaciju sa školom, sa Nedimovom socijalnom radnicom, ona se i materijalno i emocionalno brine za njega, dok on pokazuje tipično ponašanje momka u pubertetu: ne pomaže joj, igra *play station*, dovodi svoje prijatelje. Sve to preopterećuje krhku Rahimu koja to jedva izdrži; njezin unutarnji trepet, nemir i strah da mu neće uspjeti zamijeniti i majku film prenosi titravom ručnom kamerom koja hvata njezin pokret. Marama koju pažljivo veže na Rahimi djeluje kao štit prema zahtjevima izvana, bilo na poslu, u samoposluzi, u školi i drugo. Ali ona nije niti plašljiva niti pokorna jer se bori za brata i upušta se u opasan verbalni obračun s ministrom čiji je drzak sin Nedima lažno okrivio da mu je razbio *iphone*. Rahima je u odnosu na brata altruistična, ali se u matrijarhalnoj ulozi pokazuje kao jaka žena; ona nije nijemi lik kako Daković (1996: 40) tvrdi za figuru majke u filmovima *DOM ZA VEŠANJE* Emira Kusturice i *VIRŽINA* Srđana Karanovića. U ovom liku je vidljiva proturječnost uloge majke: s jedne strane podređena u patrijarhalnom sistemu, ona je zapravo tajni socijalni pokretač obitelji i upravlja u toj „privatnoj“ sferi. Iako je Rahima vodeća u odnosu na brata, ona slobodno preuzima tradicionalne uloge i podređuje se muškoj poziciji. Svoje interese gotovo da negira tako da moguća veza s Tarikom izgleda funkcionalna, a manje kao ljubavna. Da se ne bi rastrgala između tih različitih i oprečnih uloga koje se tek djelomično poklapaju s ulogom mlade djevojke, ona je u svojoj borbi koncipirana kao uzor bratu s jedne, i kao moralna instanca u opstanku protiv nepravde i socijalne neravnopravnosti s druge strane.

Zaključak

Ženski likovi u razmatranim filmovima nisu jednodimenzionalni i svjedoče o složenom procesu stvaranja identiteta. Iako rat igra bitnu ulogu, ove režiserke izbjegavaju njegovo prikazivanje, ali daju naslutiti njegove različite posljedice na žensku psihologiju. Međutim, kroz tu tematiku njih ne doživljavamo kao žene okrenute prošlosti; izuzeci su teško traumatizirane žene ili djevojke u pubertetu kod kojih je to privremena pojava. Filmovi diskutiraju o različitim modelima rodnih odnosa i uglavnom prikazuju žene u teškim socijalnim i društvenim uvjetima, posebno filmovi Aide Begić koja upućuje na poteškoće za muslimanke. Za razliku od nje Jasmila Žbanić pruža u *NA PUTU* slike urbanih žena koje zamišljaju multikulturalnu i nadsocijalnu sekularnu Bosnu. Obje filmske režiserke ne podržavaju model

(samo)viktimizacije, već se očigledno zauzimaju za jake i autentične žene, ali prikazuju to kao složen proces koji ne zaobilazi i reafirmativne modele rodnih odnosa.

¹ Rad je bio usmeno izložen pod istim naslovom na konferenciji *Šta je Knjiženstvo?* 16–17. 10. 2015. na Univerzitetu u Beogradu.

² *SNIJEG* s nekim likovima koji naglašavaju svoju tragediju djelomično predstavlja izuzetak, ali na kraju prevladava optimistična orijentacija.

³ Usp. riječi zahvale J. Žbanić povodom dodjele Zlatnog medvjeda u Berlinu. Usp. Ivan Jevtić 2006.

⁴ Daković 2001 pored toga utvrđuje i „thirdworldization“, „romantic pattern“, „ironic pattern“, „traditional historical pattern“. U odnosu na te teze Pavičić bitno sužava uočene fenomene.

⁵ Kako se ne bavimo pitanjem razvojnih trendova u postjugoslavenskom filmu, služit ćemo se terminom „filmovi normalizacija“ uvjetno kako bismo uputili na paradigmatiku promjenu. Ali treba spomenuti da se taj termin kao i termin „balkanizacija“ temelji na vrlo uskom izboru filmova u Pavičića i da bi drugačiji izbor, možda, dao drugačije rezultate.

⁶ U ovom se pregledu mogu samo skicirati najvažniji aspekti u stvaranju ženskih filmskih identiteta. Zbog toga se ovdje ne može produbiti tema traumatiziranosti žena koja zaslužuje posebno razmatranje (v. radove Nebojše Jovanovića i Jasmine Husanović).

⁷ Svi glavni likovi ostalih filmova obilježeni su ratom, ali nisu svi traumatizirani. Luna je izbjeglica, njezina je majka ubijena, Amarov brat je poginuo u ratu (*NA PUTU*), a djeca iz istoimenog filma su izbjeglice i siročad.

⁸ Prema neobjavljenom referatu koscenaristice Alme Tataragić na konferenciji „Facing the present: Transition in Post-Yugoslavia. The Artist’s View“ u ožujku 2013. g. u Grazu gdje je referirala o filmu *SNIJEG*.

⁹ To se temelji na sociološkim istraživanjima, v. Mannheim 1970.

¹⁰ Miro je i ključni lik za otkrivanje sudbine nestalih jer je prisustvovao njihovu strijeljanju i odaje to mjesto.

¹¹ Helms (2012) u svojem istraživanju ženske imagologije i nacionalizma u Bosni naslanja se na Stef Jansen, „Of Wolves and Men: Reconciliation and the Gender of Inter-National Encounters after the Bosnian War“, *Focaal* 57 (2010), 33-49.

¹² Walter Ruggie na službenoj stranici trigon filma sigurno je u pravu kada uspoređuje ovaj film sa švicarskim filmom *SISTER – L'ENFANT D'EN HAUT* Ursule Meier koji je 2012. na Berlinaleu bio vrlo zapažen. Usp. <https://www.trigon-film.org/de/movies/Djeca> [preuzeto 14.09.2015.] Iako je odnos zbrinjavanja u tom filmu baš obratan – dvanaestogodišnji dječak „krađom zarađuje“ za životne troškove za sebe i mladu ženu, njegovu majku, koja se izdaje kao njegova sestra i koja nije u stanju brinuti se čak ni za sebe – pritisak na likove i njihova percepcija svijeta filmski se vrlo uvjerljivo prenose kroz njihovo unutarnje oko.

Literatura

Chevalier, J.; Gheerbrant, A.: Rječnik simbola. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.

Daković, Nevena: „Mother, Myth, and Cinema. Recent Yugoslav cinema“. *Film criticism* 21, 2 (1996): 40-49.

Daković, Nevena: *The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film. Spaces of Identity* 01 (2001): 67-77.

Dinić, Nataša: „Taj film i nije za žene. Predlog za dodelu nagrade „Najbolji film sa afirmativnim stavom prema ženama“.“ U: *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse* (II tom). Pr. Marina Blagojević. Beograd: AŽIN, 244-249.

Helms, Elissa: „Bosnian Girl“: Nationalism and Innocence through Images of Women. U *Retracing images: visual cultures after Jugoslavia*. Izd. Daniel Šuber. Leiden: Brill, 2012, 195-222.

Husanović, Jasmina: „Reckoning with the 'Bosnia Troubles': Trauma, Witnessing, and Politics.“ <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/viewFile/297/373> [20.09.2016]

Iordanova, Dina: „Women in New Balkan Cinema: Surviving on the Margins. Communist Cinema. Post-Communist Cinema“. *Film criticism* 21, 2 (1996/97): 24-40.

Iordanova, Dina: „Whose is This Memory? Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema“. *Cineaste*, Summer 2007: 22-27.

Jovanović, Nebojša: „From trauma to the Trauma. On the works of two Bosnian artists Alma Suljević and Jasmila Žbanić“. http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=743&lang=en [20.09.2016]

Gruber, Kerstin: Identitätskonstrukte im neuen bosnischen Film – eine Analyse. Diplomski rad, Graz, 2014.

Jevtić, Ivan: „Grbavica Jasmile Žbanić: Grbavica u Beogradu.“ Vreme, Kultura, 792, 9. Mart 2006.

Kesić, Vesna: Muslim Women, Croatian Women, Serbian Women, Albanian Women. U Balkan as Metaphor: between globalization and fragmentation. Izd. Dušan Bjelić, Cambridge, Mass.: MIT-Press, 2002, 311-322.

Mannheim, Karl: Das Problem der Generationen. Isti: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. Uvod i izd. Kurt H. Wolff. Neuwied 1970², 509-565.

Pavičić, Jurica: Postjugoslavenski film – stil i ideologija. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2011.

Pavičić, Jurica: Cinema of normalization: changes of stylistic model in post-Yugoslav cinema after the 1990s. U: Studies in Eastern European cinema, 1 (2010): 43-56.

Schubert, Gabriella: Entwürfe von Männlichkeit und Weiblichkeit auf dem Balkan in ihren wesentlichen Entwicklungslinien. u Handbuch Balkan, izd. Uwe Hinrichs, Thede Kahl, Petra Himstede-Vaid. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014, 649-665.

Taszman, Jörg: „Djeca – Kinder von Sarajevo“. Deutschlandradio Kultur – Filme der Woche, 06. Novembar 2013.

Träger, Tobias: Faith, Religion, the Church and Nationalism in Croatian Film since 1993. U Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia – the Artists' View. Izd. Renate Hansen-Kokoruš, Hamburg: Kovač, 2014, 103-120.

Filmografija

Djeca. Redateljica Aida Begić. Sarajevo: Tropic Film & Video, 2012. DVD.

Grbavica. Redateljica Jasmila Žbanić. Sarajevo: Indigo, 2007. DVD.

Snijeg. Redateljica Aida Begić. Sarajevo: Tropic Film & Video, 2009. DVD.

Na putu. Redateljica Jasmila Žbanić. Sarajevo: Deblokada, 2010. DVD.

Renate HANSEN-KOKORUŠ
Karl-Franzens-Universität
Graz

<https://doi.org/10.18485/knjiz.2016.1.6>

UDC: 791.633-051 Жбанић Ј.

791.633-051 Бегич А.

305-055.2:791.2](497.6)

Overview article

Representations of Female Identity in Jasmile Zbanić's and Aide Begić's Films

This article explores figures of women as portrayed in four films by female directors Jasmila Žbanić and Aida Begić. These figures are examined in terms of identity formation against the backdrop of complex processes of social change that have occurred in Bosna and Hercegovina in the course of the last two decades. The films show women who mainly find themselves not only in the midst of severe social circumstances, but also under the sign of significant cultural change such as the rising of religious sources of influence. These films discuss different models of gender relationships through a female psychology within the context of gender roles in the former Yugoslavia as well as within more recent globalization contexts. The article explores the aforementioned topics within their given historical and religious frameworks as well as in terms of generational, social and gender relationships. While a few of the figures – including severely traumatized women and pubescent girls – are oriented towards the past, the majority of them look at the future, search for new roles and test new models of female identity. The films encourage strong and authentic women and do not facilitate models of self-victimization.

Keywords: gender relationship, female identity, post-Yugoslav films, female film directors