

УДК 050:305-055.2ЖЕНА ДАНАС"1936/1940"
791.32(497.1)"19"
305-055.2(497.1)

Жарка СВИРЧЕВ*

Институт за књижевност и уметност
Београд

САХАРИНСКИ ДУХОВНИ ЛАНАЦ: О ПОЧЕЦИМА ФЕМИНИСТИЧКЕ ФИЛМСКЕ КРИТИКЕ

Ајстџракиј: У раду се предочава модел филмске критике у часопису *Жена данас*. Изразито идеолошки усмерена критичка мисао у филмској рубрици усмерила је и ток истраживања – упућивање на идеолошке матрице с којима је ступано у полемички дијалог (капитализам, империјализам, буржоаска култура женствености), као и упућивање на узорне моделе женских идентитета чијој афирмацији је часопис у целини био посвећен. Посебна пажња је усмерена на феминистичку димензију филмске критике (критика стереотипизације женских ликова, одражавање патријархалног етоса и ероса у конструкцији женских ликова у филму, фалоцентричност филмског кадра итд.), која часопис кандидује за пионира феминистичке филмске критике у српској/југословенској култури и која осведочава изузетну филмску културу и компетенције ауторки које су писале за рубрику Филм.

Кључне речи: филмска критика, репрезентација жене, феминизам, социјализам, Олга Тимотијевић.

Скица је гођово увек истиа: један човек њочне, у неком лисџу, из њојреба редакцијских обзира или личних амбиција, њисаџи о филму...

Жика Богдановић, 1958.

Предубеђење које је пратило филмску критику на овим просторима, бивајући уједно и разлог зашто је она измицала истраживачима, јесте став да „писање о извесном уметничком феномену овиси о вредности локалног уметничког стваралаштва на том плану (па се чињеница да до 1945. не располажемо правом филмском производњом аутоматски тумачила као хендикеп ваљаном писању и размишљању о филму” (Munitić 2012: 12). Међутим, када се уронило у периодичку објављивану између два светска рата, показало се, како истиче Ранко Мунитић, „да Београд од старта ‘филмског доба’ поседује и развија изузетну мисаоност везану за ‘седму уметност’; чак, да се свега пар европских метропола може поди-

* zarkasv@yahoo.com

чити сличним духовним поседом...” (*Истио*). У тексту *Београдски филмски критичарски круг и њихово филмске критике* Мунитић наводи „рој богато исписаних рубрика и филмских листова у шареном галиматијасу првих деценија XX века” (*Истио*: 8), издавајући преко тридесет наслова часописа у којима је писано о филму. На том списку се не налази часопис *Жена данас*, иако је часопис у периоду од 1936. до 1940. године имао сталну рубрику Филм.

Филмска рубрика у овом часопису данас може бити занимљива истраживачима различитих профила. Хроничарски аспект текстова објављених у рубрици Филм може бити предложак за исписивање културне историје престонице тог времена. Они могу бити укључени у истраживање рецепције одређеног филмског аутора, жанра или продукције на овим просторима. Филмска критика и есеји писани поводом одређених филмова у *Жени данас* захвални су и за испитивања критичко-теоријских приступа и исхода, те домета међуратне мисли о филму, што је основна намера истраживања чији се резултати излажу у овом тексту.

У наслову текста истакнуто је тежиште истраживања, односно, једно од тежишта филмске критике у *Жени данас*. При томе, одредница *феминистичка* није употребљена у метафоричком значењу. То, можда, може да изненади читаоца с обзиром на то, како нас филмске енциклопедије и приручници обавештавају, да је до споја феминизма и филмске теорије и критике дошло крајем шездесетих година прошлог века,¹ а часопис, његова прва серија која је у средишту пажње, излазила је од 1936. до 1940. године. Међутим, (пажљиво) читање текстова у рубрици Филм коју је *Жена данас* неговала почевши од 4. броја осведочава да су кључне теоријске поставке ране феминистичке филмске теорије и критике присутни у њима.

¹ Феминистичка филмска теорија се развила на англо-америчком подручју почетком седамдесетих година под утицајем идеја другог таласа фемнизма, независног (женског) филма и академских студија филма. Пионирске студије у овој области представљају књиге Марџори Розен [Marjorie Rosen] *Popcorn Venus: women, movies & the American dream* (1973) и Моли Хаскел [Molly Haskell] *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974). Развој британске феминистичке теорије филма, који је везан преваходно за часопис *Screen*, огледа се у напуштању социолошког приступа на којем се заснивају наведене студије америчких ауторки, и укрштању семиотике, психоанализе и марксизма. У часопису *Screen*, 1975. године, Лора Малви [Laura Mulvey] објавила је прекретнички и један од најутицајнијих есеја у области феминистичке филмске теорије *Визуелно задовољство и наративни филм* [*Visual Pleasure and Narrative Cinema*]. Више о почецима и концепцијама феминистичке филмске теорије и критике видети у Chaudhuri 2006. Есеј Лоре Малви *Визуелно задовољство и наративни филм* преведен је на српски језик 1997. године и објављен у часопису *Женске студије* у оквиру темата *Феминистичка филмска теорија*.

То уосталом није усањен случај антиципације доцнијих теоријских концепата у домаћој филмској мисли у међуратном периоду. Божићар Зечевић је показао, на пример, да су у тексту *Поетика кинематографа*, објављеном 1920. године у часопису *Мусао* (аутор га приписује Станиславу Винаверу), евидентне идеје комплементарне Базеновом „метафизичком реализму” (Zečević 2013: 98–108). Зечевић је, такође, истакао једно од кључних обележја филмске критике и теорије између два рата важно и за разматрање филмске критике у *Жени данас*. Реч је о *филмолошкој интуицији*, односно речима Збигњева Чечот-Гаврака, које аутор наводи, првој и природној реакцији

људског интелекта у односу на нове, још неклассификоване појаве. Улога ове теоријске претходнице посебно је важна у филму, јер се филмска техника, а самим тим и база филма непрекидно развија. Ништа није чудно што је читавих првих тридесет година филма [...] било пре свега испуњено размишљањима интуитивног типа у којима се општа контура проблематике у целини оцртавала магловито, речник појмова није био прецизан, а становишта су најчешће добијала облик манифеста или критичких есеја (Исто: 144–145).

Следимо ли натукницу Жике Богдановића, истакнуту на челу овог текста, можемо се сложити да скица у случају *Жене данас* јесте била иста, те да је *филмолошка интуиција* ауторке рубрике Филм одвела до (данас) изненађујућих резултата јер, као што ће се у наставку показати, „београдски филмски критичарски круг” и пре Другог светског рата може да се подичи феминистичким приступом филму.

То пред истраживаче поставља и низ других питања – она која се тичу природе и домета међуратне филмске критике у Краљевини СХС/Југославији, али и, још изазовније, писања историје феминистичке филмске теорије и критике на овим просторима. Досадашњи прегледи српске/југословенске мисли о филму не бележе ову методолошку матрицу, нити је унутар „београдског филмског критичарског круга” забележено име иједне ауторке. Чак и у периоду када је феминистичка филмска критика и теорија у Европи и Сједињеним Америчким Државама доживљавала успон седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, специјализоване публикације, на пример, један од најбољих часописа на овдашњим просторима за филмску теорију и естетику *Филмске свеске* (уредник Душан Стојановић, 1968–1986), нису бележиле ову појаву, иако су пажљиво и темељно пратиле рецентну филмску теорију и новине на том пољу.

Моје истраживачке амбиције не сежу толико далеко и пре свега ми је намера да кандидујем тему за будућа истраживања. Читање филмске рубрике у *Жени данас* подстицај је и охрабрење у том правцу. Да ли о часопису можемо говорити као о претходници или издвојеном „инци-

денту” на пољу феминистичке мисли о филму на овим просторима није питање које се у овом раду поставља. Предмет истраживања је омеђен профилисањем филмске критике у часопису *Жена данас* које ће осветлити и њен феминистички аспект.

Године 1936. српска/југословенска мисао о филму и критика пракса је развијена и разграната. На корпусу текстова авангардних писаца двадесетих година у часописима *Прогрес*, *Зенић*, *Мисао* и *Кинофон* Бојан Јовић је показао распон текстова посвећених филмској уметности у којима се она настојала афирмисати и популаризовати, истичући да „показују тематску и формалну разноликост, од коментара до критике посвећених појединачним остварењима, глумцима и режисерима, теоријско-естетских расветљавања проблема нове уметности до појава које сежу у однос филмске производње и најширег друштвеног контекста” (Јовић 2012: 416).

Просветитељске и еманципаторске тенденције унутар српске/југословенске филмске критике следиле су и ауторке *Жене данас*, а тематско-жанровска разноврсност на коју је указао Бојан Јовић може се уочити и у овом часопису. У оквиру рубрике Филм објављиване су импресионистичке белешке, кратки осврти и критичке анализе развијене у есејистичкој форми. Ауторке текстова нису имале претензију да разматрају проблеме теорије и естетике филма, већ да прате текућу филмску продукцију и информишу/образују своје читатељство. Међутим, *филмолошка иницијатива* коју су поседовале, те интерпретативне стратегије за које су биле пријемчиве, резултирале су специфичним обрасцем филмске критике у којем данас препознајемо доцније концептуализовану феминистичку мисао о филму. Оно што је важно истаћи у овом панорамском прегледу јесте да ауторке показују обавештеност на узорном нивоу и да имају знање из области филмске теорије, односно да познају и разумеју језик филма. Тиме задовољавају један од критеријума за „улазак” у „београдски филмски критичарски круг”, а то је „свестрано и дубинско познавање различитих *вертикалних* слојева кино-структуре и *хоризонталних* праваца њеног распрострањања” (Munitić 2012: 7).

Филмска критика у *Жени данас* потписивана је иницијалима: О. Т. [Олга Тимотијевић], З. Ш. [Зора Шер], М. Ш. [Милица Шувковић], Н. Ј. [Наташа Јеремић], Е. А. [Ела Алмули], Ф. П. [Фани Политео], Ф. Ф. [Фрида Филиповић], Н. А., Е. М., В. П. и Љ. Ж. Потискивање ауторства филмске критике у други план, односно личног и индивидуалног приступа филму упућује на, с једне стране, кохерентност идејних назора и хеуристичке базе и, с друге стране, на разумевање филмске рубрике као дела колективне акције развијане у ширим часописним размерама, те се њихов критички потенцијал изоштрава у дијалогу с другим часописним

рубикама и текстовима. Другим речима, филмску рубрику је неопходно читати у ширем часописном контексту, односно, укрштајући је с идеологемама развијаним у другим часописним рубрикама. Есеј *Криза филма* потписала је Драга Поповић, а есеје *Кажми ми, кажми како да те зовем, кажми ми какво име да ти дам* и *Намесито филма* Олга Тимотијевић. У часопису су објављене и две репортаже из Холивуда, *Волти Дизни, Снежана и Холивуд* и *Холивуд, њресџионица нереалности*. Велики број аутора/ки филмске критике није утицао на квалитативну разуђеност овог жанра у часопису – текстови су релативно уједначеног квалитета, те, као што је већ назначено, сродних методолошких поставки и концепцијских основа.

Унеколико се могу издвојити текстови Олге Тимотијевић, најактивније ауторке у овој рубрици. Попут других аутора/ки, Олга Тимотијевић показује „свестрано познавање филмског корпуса”, те „интернационалност назора на филм и на уметност”. Поред наведених карактеристика првака „београдског филмског критичарског круга” као „осебујне њоеџике размишљања и писања о филму”, Мунитић посебно истиче да је „за прваке овог *круга*, наиме, незамисливо писати о филму без изразито личне, индивидуалне, персонално изворне визуре, онда и без веће или мање мере духовите откачености, померености у односу на класичарска, академска, досадно уозбиљена и учитељствујушћа правила писања” (*Исито*: 16). Критички продорно и луцидно, асоцијативно искричаво и разиграно писани, пуни духовитих опаски и ироничних жаока, текстови Олге Тимотијевић је кандидују за првакињу „београдског филмског критичарског круга”.

Поднаслов већине текстова у рубрици Филм могао би да буде *сахарински духовни ланац*, синтагма која здружује две метафоре Олге Тимотијевић из текста *Умесито филма*. У тексту у којем је критички приступила тада актуелној, претежно холивудској продукцији, ауторка је сугестивно означила позицију и функцију филма у ширем друштвеном контексту. То је уједно и критички топос филмске критике у *Жени данас*. Основно тежиште писања о филму и његово доминантно обележје јесте позиционирање филмске уметности и њене производње у шири друштвени контекст са свешћу о значајној просветно-културној мисији филма и његовим пропагандним могућностима.

У тексту *Умесито филма* Тимотијевић описује једну своју посету филмској пројекцији, усмеравајући пажњу на многе контекстуалне чиниоце оновремене филмске културе. Најпре, критичку оштрицу усмерава ка филмској публици. Дугачак ред нестрпљиве публике пред билетарницом ауторка карактерише речима „у све боје одевена гомила, довољно дисциплинована да не замуче од нестрпљења пред појилом уметности и уживања” (23/1939: 20). Ове реске и јетке речи истовремено упућују и на

неосвешћеност и некритичност филмске публике, али и на псеудоуметнички квалитет филмова који пуне биоскопске сале.

Више о филмовима сазнајемо нешто даље у тексту кроз ауторкине кулинарске метафоре. Поређење с лумунадама и празном кутијом од сардина алудира на квалитативан регистар у који их ваља сместити, да би потом уследила прецизна дијагноза:

Али у земљи која је измислила рад на ланцу, и филмови се производе на духовном ланцу, и искоришћују се сви трикови и сижеи и декори докле год на том ланцу лежи ма још само мрвица духа. А те мрвице су некипут толико сићушне да их голим оком не можете опазити, нити у нормалном расположењу осетити. И онда у лимунади осетите укус сахарина. Страшно је кад вам лекар препише сахарин, а камо ли кад вам га живима и здравима сервирају (Исто).

У низу филмских критика полемички је указивано на различите назадне идеологије које су обликовале филмски језик – националсоцијалистичка, капиталистичка, патријархална – умотане у „сахарински омот”.² Назадне идеологије које пресецају филмски израз деловале су попут вештачког заслађивача, а одражавале су се у поетици клишеа, схематизма, стереотипизације, површности, што је, попут сахарина у већим концентрацијама, изазивало горчину којом је прожет дискурс критички освешћених ауторки *Жене данас*. Међутим, ауторке се нису задржавале само на анализи манифестних садржаја филма, исцрпљујући се у социологизму, већ су запажале и анализирале интеракцију између филмске форме и садржаја, истичући технике (на пример, монтажа и кадрирање) којима су постигана одређена значења у филму. Пренебрегавајући „теорију одраза” и разумевајући филм као идеолошко кодирање и реинтерпретацију прототипова, ауторке показују узорну критичку зрелост и филмску културу.

У тексту *Криза филма*, тексту који је отворио филмску рубрику у часопису, Драга Поповић је указала на спрегу западноевропске и америчке филмске продукције, крупног капитала и реакционарне идеологије. Ауторка, најпре, констатује афирмативне могућности филма које су плод, с једне стране, техничког усавршавања које проширује естетске могућности

² У филмској рубрици преламају се и прожимају доминантни идеолошки дискурси часописа које је предочила Станислава Бараћ: „Дискурс *Жене данас* укрштао је неколико идеологија. Декларативно је промовисан само феминизам. Дискурси пацифизма и антифашизма били су подједнако видљиви, али нису били нешто чиме би се часопис саморекламирао. Комунизам је, у складу с важећом забраном рада КПЈ, промовисан посредовано и језички имплицитно. Он је прећутана односно имплицитно присутна идеологија *Жене данас*, која је заправо шифровани оквир дискурзивног обликовања свих осталих идеологија” (Бараћ 2015: 190–191).

филмског израза и, с друге стране, истиче изузетну распрострањеност дистрибутивне мреже која омогућава васпитавање најширих друштвених слојева. Међутим, ауторка истиче да „упркос свом културном пространству, његово друштвено дејство често је у супротности са законима друштвеног развитака, што изазива унутарње поремећаје и честу неравотежу између грађе (садржине) филма и његове форме. Тада настаје застој у филмском развоју, па чак и декаденција” (3/1937: 20). Јер, профит и пропаганда реакционарних идеја руководе филмском продукцијом, те се овој „чињеници” придаје прворазредни значај приликом оцене уметничке вредности филма.

Теза Драге Поповић сродна је ставовима које је неколико година раније изнео Ване Живадиновић Бор у тексту *Увод у критику филма*, који је, може бити, послужио и као увод у критику филма ауторкама *Жене данас*. Ване Бор је повукао линију додира између техничког, комерцијалног и по-етичког аспекта филмске продукције. Напомињући да техника филмске продукције захтева не само комерцијализацију, него и индустријализацију, аутор истиче да филмске компаније које су уложиле милионе долара у своја предузећа желе да они буду искоришћени до максимума како би биле рентабилне, а то значи да се „филмови морају правити један за другим, брзо и релативно економично. Отуда бескрајна понављања, шаблонски карактери, или још горе, читави филмови у серији, прављени са истим глумцима, истим триковима, у истом пејзажу и са врло сличним садржајем.” (Živadinović 1934: 139). Поред индустријализације, Бор као главну компоненту „горег положаја филма”, издваја и „његов непосредан утицај на масе, писмене и неписмене, који изазива контролу изванредне строгости” (*Истио*). Идеолошку позадину и механизме „контроле изванредне строгости” Ване Бор је сажео синтагмом *креијенизирање њублике* (*Истио*: 140), с којом ће у полемички дијалог ступати и ауторке *Жене данас*.

Полазећи од става да на дну естетског мора лежати етичко, речено Сартровим речима, Драга Поповић издваја две врсте филмова. „Серијски филмови”, које ауторка предочава речником Вана Бора, намењени су широким масама, њихова производња је мотивисана зарадом и стога се исцрпљују у забави којој је циљ да одврати пажњу гледалаца од стварних друштвених проблема, „пропагирајући на изванредан став или друштвену идеологију у чијем оквиру видимо испуњење свих жеља малог и потлаченог човека” (*Истио*). У ову групу ауторка ставља и ратне филмове код којих је чак огољенији њихов „прави циљ”, дакле, пропаганда. Препознајући симулацију и манипулацију као конститутивне елементе филмског идеолошког говора, ауторка „серијске филмове” види као савремени *опијум за масе*.

У другу групу Драга Поповић је уврстила филмове „којима се не може одрећи високо уметнички ниво, чије је извођење технички савршено”, филмове чија је садржина или „одабирана специјално филмским средствима” или им је предлогак значајно књижевно дело или историјска личност, филмове у којима се пажња обраћа „пре свега на естетску страну филма” и тежи се „чистој уметности”. То су филмови који су приступачни ужег кругу гледалаца јер „садржина одговара њиховим потребама и њиховом више или мање истанчаном укусу.” (*Истио*). Међутим, ауторка запажа да је и у овим филмовима опсег иновирања ограничен такође због тежњи филмских продуцената за ублажавањем финансијског ризика.

Есеј *Криза филма*, односно ауторкино разграничавање призива у своје окружје Токинов текст *Пуџеви уметничког филма* (*Филмски алманах*, 1929). У њему је аутор издвојио *чистиоуметничке, забавне и документарно-новинарске филмове* (Tokin 2013: 329). Аутор констатује да се у савременим филмовима забава и уметност често сусрећу, апелујући на раздвајање ових форми: „Није потребно форсирати да уметност и забава остану заједно, то хоће многи који се упињу да створе уметничке филмове приступачне ширим слојевима” (*Истио*). Но, управо за то се неколико година касније ујињала Драга Поповић. Ауторка пледира за спој уметничког извођења и садржине која ће бити приступачна широким масама и која ће имати еманципаторску улогу, дакле, напуштање „херметичности” уметничких филмова како је она види.³

Критика принципа „за широке масе” немало пута ће искрсавати у филмској критици *Жене данас*. Ауторке ће запажати да су поједина наративна решења (мотивација за увођење новог лика или конвенција срећног краја) мотивисана жељом за допадљивошћу која омогућава већи профит. Принцип „за широке масе” нису оправдавале недовољно развијеном филмском културом или филмским компетенцијама гледалишта у складу са својим еманципаторским пројектом. У принципу „за широке масе” ауторке су, пре свега, виделе алиби капиталистичко-конзументистичких стратегија индоктринације.

Бошко Токин је био скептичан по питању могућности реализације ове замисли, истичући да је мали број филмова који су успели да споје забаву и високе уметничке стандарде. Међутим, *Пуџеви уметничког филма* закључује мишљу да је могуће у будућности да забавни филм дође до „мртве тачке са које ће га моћи покренути само ‘инјекције’ које буде

³ До споја уметничког извођења и садржине која ће бити приступачна широким масама дошло је у фото-колажима на насловним странама *Жене данас*. Авангардне визуелне матрице, које нису лишене ни естетских ни субверзивних квалитета у популарном медију, иду у прилог тези Драге Поповић. Више о визуелним концептима насловних страна видети рад Миланке Тодић у овом зборнику.

тада добио од уметничког филма и његових тада већ остварених израза” (*Истио*: 330). Драга Поповић и полази од претпоставке да је забавни или, њеним речима, серијски филм дошао до мртве тачке, упућујући на идеолошки контекст којем иде у прилог стагнирање. Филмови који су, пак, задовољили постављене критичке стандарде *Жене данас* су, на пример, *Велика илузија* (Жан Реноар [Jean Renoir], 1937), *Добра земља* (Сидни Френклин, 1937), *Цишадела* (Кинг Видор [King Vidor], 1938), *Животи Емила Золе* (Вилијам Дитерле [William Dieterle], 1938), те филмови браће Маркс.

Текст *Криза филма* Драге Поповић трасирао је пут магистралној линији филмске критике у часопису. У низу текстова оштро ће се указивати на контаминацију филма, било огољену или суптилну, нападним идеолошким елементима у чијој основи је жеља за профитом или индоктринацијом масе. Чак и осврти дати у свега неколико реченица продорно детектују ова искривљавања. У приказу *Робина Худа* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), Олга Тимотијевић је указала на диспаратност између филмског жанра, односно његових конвенција и прототипске грађе. Прича о Робину Худу који је „пљачкао богаташе и плен делио са сиротињом”, односно „борба изгладнелог и осиромашеног народа против угњетача приказана је као низ веселих пустоловина. Укратко: добро старо доба!” (19/1939: 21). Нулти знак овог текста свакао је комунизам, а ауторкино питање којим закључује осврт, да ли ће за педесет година људи гледати веселе филмове о грађанском рату у Шпанији и Кинеско-јапанском рату, додатно оснажује њену имплицитну идеолошку поруку, демаскирајући учинке реакционарног, фашистичког и империјалистичког филмског преобликовања прототипског садржаја.

Филмска рубрика представљала је, дакле, дискурзивну арену у којој су били заступани циљеви којима је часопис у целини био посвећен. С обзиром на то да је циљ часописа био и откривање и указивање на „друштвене проблеме и односе везане за економски, друштвени и политички положај жена, који су у тадашњем друштву занемарени” (1/1936–33/1944: VII), како је истакнуто у предговору фототипском издању прве серије часописа, очекивано је да је посебну пажњу ауторкама филмске критике привукла репрезентација жене у филму. Полемички дијалог с конструктом жене у филму и критичко разоткривање идеолошких матрица које га моделују, као део шире часописне акције „да у склопу свог просветитељског деловања учествује у обликовању самог идентитета (нове) жене” (Бараћ 2015: 192), *differentia specifica* је филмске критике у овом часопису у односу на оновремену филмску критику.

Подупирање традиционалне расподеле родних улога ауторке су критиковале тумачећи удео женских ликова у филмским заплетима, жанров-

ске конвенције, мотивацијске механизме и стереотипне карактеризације, суптилно упућујући на идеолошке матрице које кодирају ова формална решења. Овим слојем филмске рецензије и есеји писани пригодном појединих филмова у *Жени данас* приближавају се раној феминистичкој филмској критици која је била усмерена ка осветљавању стереотипне репрезентације жене у класичном холивудском филму, анализирајући стратегије путем којих се конструисала слика жене која је у класичном наративном филму код или конвенција.

Разматрање филма Ернста Љубича [Ernst Lubitsch] *Ниночка* може да послужи као образац идеолошке хибридности филмске критике у часопису. Аутор/ка текста, потписан/а иницијалима В. П., тежиште своје пажње истакао/ла је поднасловом – *Карикајџура једног схваћања совјетског човека*. У правој малој имаголошкој студији изложене су негативне хетерослике које Запад производи за потребе учвршћивања сопствених идеолошких позиција. Један од виталнијих стереотипа је да „совјетски државници проводе добар део свог времена у оштрењу ножева за клање деце”, мада, аутор/ка запажа да је „снажни, доброћудни бели медвед потиснуо одавно кивну, глупаву слику о човеку са ножем у зубима” (28/1940: 21). Ти стереотипи су уједно конститутивна Другост, или речима аутора/ке, „потреба за изношењем страха утолико је већа, уколико народи са више симпатија и дивљења гледају на величанствено културно, економско и подизање Совјетског Савеза” (*Истио*). Мноштво стереотипа мапирано је у филму *Ниночка*. Аутор/ка посебну пажњу посвећује карактеризацији совјетских делегата у Паризу, пажљиво анализирајући транспоновање класичних комичких ситуација и вицева у филмски наратив, упућујући на сву идеолошку претенциозност у приказивању њихове простоте, маломности и неспретности – „по њиховом вриштању кадгод виде женске ноге, испада да жене у Совјетском Савезу уопште немају ноге. Ваљда су им све посечене за време Револуције!” (*Истио*).

Наравно, лик Ниночке, карикатура совјетске жене, нарочито је испровоцирао аутора/ку. Она је „чудовиште без ичега људског и природног у себи”, интересује се само за цифре, метре и килограме, „сувим и извештаченим реченицама осућује све лепоте старог живота и пријатности, безбрижности париског живота”. Међутим, заљубљујући се у неодољивог љубавника који се „поноси што ништа не ради за човечанство” и благодарећи њему нестаје њена наказност. „Постаје, најзад, нормална жена, која се природно понаша, природно љуби, смеје се и воли модерне шешире, комбинеzone и шампањац, а када се опије држи безопасне говоре у клозету за даме” (*Истио*). Полемика са стереотипизацијом совјетске жене разумљива је у часопису чије „уреднице се храбро одлучују на писање о женама у Совјетском Савезу. Совјетски примери већ су сами по себи била

шифрована порука читатељкама о надмоћности социјалистичког/комунистичког друштвеног модела у односу на онај у ком су живеље” (Бараћ 2015: 204). Лику Ниночеке, карикиране совјетске жене, као и лику жене одгајане у култури грађанске женствености у који се она трансформише, ауторке *Жене данас* су се супротставиле идеологемом *нове жене* коју је концептуализовала Александра Колонтај (в. Бараћ 2015: 97–109).

Међутим, у филмској рубрики се могу запазити стереотипи који су у складу с појединим идеолошким позицијама часописа, иако потиру доследно критички став редакције према друштвеном положају жена. Наиме, у приказу филма *Добра земља* Наташа Јеремиић је посебно издвојила „необично реалистичан [...] приказан положај кинеске жене из народа [...] којој је једини ослонац у животу доброта или добра воља њеног мужа; и која у ствари управља целом кућом иако у њој има најмање права” (9/1938: 20). Сукоб феминистичке и комунистичке идеологије у слици „здраве и јаке” сељанке истакла је Станислава Бараћ, анализирајући поједине часописне прилоге, напомињући да је „феминизам критиковао друштвени положај жене, и захтевао приказивање стања онаквог какво оно јесте, док је комунизам, поред ове критике, захтевао и напред поменути борбени став лика – који је увек и прототип *новог човека*” (Бараћ 2015: 216). Бараћ је као пример ове дискурзивне сукобљености навела и један текст из филмске рубрике, приказ филма *Злоупотреба* чија је ауторка вероватно, такође, Наташа Јеремиић (*Истио*).

Ауторке су посебно пратиле филмове социјалне тематике у којима је „женско питање” на релевантан начин постављено. Међутим, нису пропуштале да критички реагују на немотивисаност и контрадикторност хепиенда и уметања љубавних епизода. У филму *Затвор без решетки* (*Prison sans barreaux*, Леонид Моги [Léonide Moguy]), на пример, у којем је тематизован живот девојака у једном француском дому за малолетнице које „су злочинке од рођења само зато што је већина од њих плод ванбрачне везе, зато што су им мајке проститутке, очеви пијанице, а већину је одгајила улица” (17/1938: 21), ауторку је привукла вишеструко маргинализована позиција девојака. Одлуком државе на место директорке је постављена нова жена, која од суморног и окрутног места прави пријатно место за боравак.

Међутим, ауторка је незадовољна јер методологија преваспитавања није приказана. „Не само да је љубавном причом наш интерес скренут са проблема преваспитања, већ насмејана лица девојака, промене које осећамо да су настале, вештачки делују, јер у филму ничим нису оправдане” (*Истио*). Ауторка негодује због правдања режисера да је био приморан да у филм унесе једну љубавну епизоду како би задовољио широку масу. „Ми му то правдање не примамо, и у име те „масе” чији укус они тврде да

задовољавају, ми тврдимо: То није истина” (*Исѿо*). Наместо да се понуди решење озбиљног друштвеног проблема, филм прераста у *љубић*, а родна и класна потчињеност бива тек мизансцен.

Филм *Сањалачке усне* је био повод да се размотри недоследност карактеризације женског лика. Приказујући јунакињину животну драму, ауторка, вероватно Зора Шер, проблематизује њено финале: „због дволичног живота и мужеве болести, телесно и нерво ослабљена не може да се одлучи између мужа, и љубавника – кога воли и који је не пушта – убија се” (16/1938: 30). Ауторка одмах додаје да „ово решење психолошки није сасвим оправдано. Према комаду, ударци живота позитивно су деловали на њен карактер: формирали су је. Према томе, требало је да нађе друго решење.” (*Исѿо*). „Огромна креативна моћ Елизабете Бергнер убедљиво је говорила да човек – чак и онда кад је деградиран на степен декорације – носи у себи карактерне особине” (*Исѿо*). Очито је да је ауторка ваљано разумела позицију женске улоге у (овом) филму, њену декоративну функцију или, другим речима, да је обликована према захтевима патријархалног поретка.

Ако је у филму *Сањалачке усне* Елизабета Бергнер [Elisabeth Bergner] својом креативном глумом успела да унеколико превазиђе границе наметнуте јој улогом, Барбари Стенвик [Barbara Stanwyck] у *Сѿели Далас* то није било могуће. У приказу филма, илустративно насловљеном *Мајка или блудница*, ауторка (потписана иницијалима Ф. Ф.) упозорила је читатељке да их не завара тема мајчинства обрађена у сентименталном кључу, која је само алиби идеолошкој манипулацији. Јер, наравоученије филма је: „Ако си се родила у радничком предграђу, буди радница и удај се за радника. Иначе ћеш бити несрећна. Немој ни да покушаш да закорачиш у чаробни свет богатства. Они су по природи лепо, отмени, племенити. Међу њима увек ћеш да штрчиш. На богатој жени накит и крзна изгледају елегантно и природно, на теби, исти накит и лисице деловаће врло, врло смешно.” (19/1939: 22).

У приказу филмова *Сањалачке усне* и *Сѿела Далас* можемо назрети тему која ће неколико деценија касније заокупити пажњу феминистичке критике. Реч је о (не)могућности идентификације гледатељки с хероинама у филмовима намењеним претежно женској публици. Идентификација је само привидно омогућена јер се класични наративи углавном завршавају неком казном за жену (изолација, повреда, болест или смрт), искључујући тиме оснаживање женске субјективности (в. Doane 1982). Аутори/ке поменутих критичких осврта су и имплицирале да женски ликови не могу да прекораче границе зацртане доминантним идеолошким назорима. Лик који је тумачила Елизабета Бергнер је кажњен јер је претпоставила сопствени ерос патријархалном етосу жене који подразумева њену пасив-

ност, трпељивост и саможртвовање, а „блудничење” мајке, Стеле Далас, које бива кажњено раздвајањем од детета, огледа се у њеном покушају прекорачивања класних граница и кушању задовољства резервисаних за припаднице виших друштвених слојева.

Не изненађује што је филму *Жене* Џорџа Цукора [George Cukor] посвећен један од дужих текстова у филмској рубрици с обзиром на то да све улоге у филму тумаче жене. Издајајући занимљиве појединости, ауторка, вероватно Ела Алмули, у средиште пажње ставља апсурдност живота жена из највиших класа које се приказују у једном њујоршком козметичком салону – „Шта се све не ради да би се муж упецао или задржао. Старе и младе се овде паре, купају у блату, подвргавају најразноврснијим масажама, муче тешким вежбама и вриште. А даљи програм дана, то су модне ревије, приједи, ловљење сензација, разговори о разводима и тоалетима. Један очајан, празан, немогућ живот. И водећи такав живот, ове жене као да су изгубиле и срце и осећаје и мозак.” (27/1940: 21). Истичући да њене сународнице немају прилику да се сретну са женама „овог кова”, ауторка напомиње да о њиховим животима ипак редовно читају у штампи. Стога јој је вероватно и било важно да се обрачуна с овим моделом женствености, који се у тадашњој (женској) штампи промовисао као атрактиван и пожељан.

Иако има извесних глумачких и редитељских квалитета, филм *Жене* је за ауторку крајње проблематичан у сфери морала који промовише, а који се може сажети у ставу да жена мора да се потруди да мужу пружи оно што није нашао код љубавнице. Да би задржала супруга, „жена мора бити и љубавница, и жена и мачкица и неговатељица, *иа и друг, само изгледа да се на ово њоследње најмање њолаже*” (курзив – Ж. С). Одабир именице *друг* недвосмислено упућује на контекст спрам којег се самарава морал филма *Жене*. Након бродолома с љубавницом, муж се враћа у мирну луку брачног живота и жена то мора да прихвати, као што је и њена мајка беспоговорно прихватила исти сценарио. „Да, мушкарцима је потребан мали излет у непознато, жене се са тим морају помирити. Само је писац или режисер заборавио да су и жене тих мушкараца у истом положају, жене које живе од пара својих мужева или које за паре купују мужеве, и да узалуд живе у илузији, као Норма, да су слободни и равноправни људи само зато што не живе у истом добу у коме је њихова мајка живела” (Исто).

Корени потчињености жене налазе се у њеној финансијској зависности, односно капиталистичком устројству брачних односа, те привиду слободе које жене поседују, а која је укинута немањем избора који прикрива раскош свакодневног живљења. Филм управо потцртава неминовност тих односа. Корумпираном моралу који мотивише одлуке жена у Цу-

коровом филму супротстављен је морал *нове жене* која тражи поштовање своје личности, економски је независна и испуњење проналази у раду и стварању.

Женским улогама у филму посвећен је и посебан текст истог наслова. Указујући на значајне помаке у развијању филмског језика, Зора Шер запажа да се у холивудском филму само не види „развитак у погледу женских улога. Од жена се још увек захтева да буду лепе, интересантне спољашности, и ништа више. Одличне глумице, певачице, играчице, клизачице, итд. које се појављују у филму толико су ‘позвездане’ да је то просто мучно одгледати” (11–12/1938: 29).

Да је ауторкама било стало да разбију медијски посредовану и редукovanу слику жене у Холивуду, сведочи и текст *Жене у Новом свету* (16/1938), у којем „свака од наизменичних слика америчких жена приказује неки од видова њихове борбе за женска права и побољшања положаја жене у друштву, професији и дому” (Бараћ 2015: 227). Међу портретисаним женама нашле су се и глумце Џоан Крафорд [Joan Crawford] и Еленор Пауел [Eleanor Powell], као и глумица кинеског порекла Ана Меј Вонг [Anna May Wong]. Укрстимо ли ова два текста, јасна је свест ауторки о конструктивној природи филмске слике жене, њеној идеолошкој репресивној улози, те њихова настојања да читатељкама пружи идентификацијске моделе ван ружичастих и *позвезданих* координата.

Конститутивну улогу мушких и женских ликова у филмској наративи ауторка прецизно запажа. Док се у узбудљивим авантурама мушки „стар” купа у зноју, „прави свакојаку мимику да би сцена испала убедљивија”, глумица исте бурне сцене преживи са савршено мат тенom и дивном фризуrom, без иједног покрета лица, „стално беспрекорног израза”; док мушки лик стари и мења се (и физички и психички), жена „остаје до краја филма витка, еластична, млада лица” (11–12/1938: 29). Женски лик, дакле, не утиче на развојну линију филма, није индивидуализован, већ је у служби еротских контемплација. На утопијску димензију ауторкиних питања – „Када ће већ једном увидети господa продуценти и режисери да је и женска улога деo филмске целине, и да жена у животу није таква каквом је они креирају [...] Када ће већ једном на филму дозволити главним јунакињама да не буду савршене лепотице, да и оне буду људи, а не само декорација?” (*Исто*) – указаће феминистичке критичарке деценијама касније. Но, срж проблема, односно његову идеолошку потку, имплицирала је и сама ауторка реторским карактером завршног питања „Или је то већ више друштвени, а не стручно филмски проблем?” (*Исто*).

У есеју *Кажи ми, кажи како да те зовем, кажи ми какво име да ти дам* Олга Тимотијевић је изложила типове женских ликова посредованих филмом, односно клишее масовне културе, везујући их за поједине

филмске иконе: *свиџхарџи* (Мери Пикфорд [Mary Pickford]), *вамџ жена* (Марлен Дитрих [Marlene Dietrich]) и *гламур девојка* (Грета Гарбо [Greta Garbo]), која је актуелна у сезони у којој пише ауторка. Инсистирајући да сезонску смену доминантних типова диктира тржиште, ауторка критички реагује на камелеонску способност жена да буду у тренду, ропски се повинујући императивима сезоне:

А сад гламоур? Сад напосто треба опчаравати. И таман док ћете научити све потребне трикове и тајне гламор-рецепата, однекуд ће неко викнути: доста са тим гламором! Дајте нам нешто ново. Госпође, пре свега будите лепе! Ваша се коса мења у свим дугиним бојама, према моди. Ваши су нокти седефасте шкољке или крваве канџе, према моди. Ваш тен је снежно бели или креолски таман, према моди. Ви држите строгу дијету или попуњавате са марамицама и чарапама, према линији коју захтева мода. Будимо лепе – јер жена пре свега мора да буде жена. То захтевају модни журнари, то захтева друштво, то захтевају људи, то захтевају – пре свих и свега – један добар део жена (13/1938: 19).

Медијска слика, као парадигматична слика жене, одржава патријархалну поделу улога. Императив *биџи жена* у преводу значи бити објекат ужитка, задовољстава мушких конзумента. Анализирајући женску штампу у међуратном периоду, Миланка Тодић је истакла да су „идеализоване представе о модерној жени, масовно промовисане у медијима и на филму, гласно [су], већ тада, оптуживане за прикривање реалног света и морала уопште пошто су читав живот бојили само једном, ружичастом, бојом” (Todić 2008/9: 151). Можемо запазити да је тада критика медијске репрезентације жене (терор младости, лепоте и луксуза) налазила места у популарним медијима намењеним широкој женској читалачкој публици (образовно, старосно и класно раслојеној), док се данас повукла претежно у академски дискурс и публикације намењене ужим читалачким круговима.

Есеј *Кажџ ми, кажџ како да ѿе зовем, кажџ ми како име да ѿи дам* у сагласју је и с концепцијом модне рубрике у *Жени данас*.⁴ Истичући да су

⁴ Критика репрезентације жена у модним журналџима и филмовџима, односно репресивних механизма моде Олге Тџмџтијевић сродни су са ставџвџима, ванредно сликовџито и сугестивно исказаним, Јулке Хлапец Ђорђевић: „Напосто, [жена – нап. Ж.С.] не жџли да се врати добу где је, сва обузџта женскошћу, бџила вођџена на конопцу, као овџца. Мџтаморфџозџе тог конопџца најбоље показују ток жениног живота. Док је млада и лепа, конопаџ је шџирок, од баршуна и свџиле, искићџен цвећџем, те није чудо да жена радо допушта да јџој се баци око врата. Опадањџем њџене привлаџчности конопаџ отврдџне и груби. Кад је жена одџиграла своју улогу забавног полног партџнера, конопаџ се прџетвџара у оштру жицу, спреман да задави жену чџим би хџтела да окрене главу куд она хоће.” (Chlapac Ђorđević 1937: 151). *Сахарински ланаџ* Олге Тџмџтијевић комплементаран је *барџиунашћџом, свџиленом, искићџеном коноџйцу* Јулке Хлапец Ђорђевић, а филм и модни журнари су њџихџи главни посредџници.

сараднице часописа биле свесне идеолошке условљености моде, Станислава Бараћ је на низу примера показала да се часопис „јасно опредељује за моду ‘радне жене’ која стоји насупрот моди која се брзо мења”, а која је критички одговор на грађанску концепцију модерне жене (Бараћ 2015: 230–234). Култ младости и лепоте, модних трендова, круцијални императив друштвеног престижа, указује се као ригидни модел који, с једне стране, искључује највећи број жена из области друштвеноприхватљивих и пожељних субјеката и, с друге стране, потиरे индивидуалност жене.

За Олгу Тимотијевић, Холивуд је креатор савремених женских архетипова који су, по речима Вана Бора, средство за „кретенизирање публике”. Питање које ауторка поставља јесте „када ћемо постати људи”, када ће жена престати да „буде лутка овог или оног типа” и постати човек у правом смислу те речи. То не значи, додаје ауторка, да ће носити панталоне као Марлена (још један стереотип), већ „да ће стварно хтети да се разликује од пауна, папагаја и мајмуна” (13/1938: 19). За долазак тог тренутка потребна је не само промена друштвених и економских околности, већ и промене свести самих жена. Вероватно су стога ауторке пажљиво пратиле холивудску продукцију, желећи да код својих читатељки створе механизам одбране или критички став према савременим женским архетиповима, исписујући својеврсни *Холивуд за покејџнице*.

Миланка Тодић је у анализи есеја *Кажми ми, кажми како да ми зовем, кажми ми какво име да ми дам* скренула пажњу и на иконографску формулу фотографије „гламор-девојке” која прати есеј. Фотографија на којој је млада насмејана девојка у дугој хаљини у пози лутке, одвраћајући поглед од камере, исказује „не само претварање субјекта у објекат и расположивост женског тела мушком погледу него и пасивност, а у крајњој линији и одсуство индивидуалности” (Todić 2008/9: 154). Одсуство референци које би указале на културни контекст из којег фотографисана девојка долази сугерише да „корени ове представе и нису у реалном животу већ у фиктивној стварности Холивуда” (*Истито*). Херменеутичка вештина, коју је демонстрирала тадашња уредница часописа, присутна је у већини критичких анализа филмског дискурса.

Увиди о статусу женских ликова у филмској наративи, жени сведеној на објекат и декорацију у филму, истицање концепције женског lika које подупири патријархалну економију жеље дали су особени печат филмској критици у *Жени данас*. Ти закључци, иако артикулисани другачијим речником него доцнија феминистичка филмска критика, представљају заметке оперативних концепата феминистичког приступа филму. Посебно је занимљива њена блискост с пионирским и револуционарним текстом Лоре Малви *Визуелно задовољство и нараћивни филм* (1975), којим је ауторка упутила феминистичку мисао о филму у правцу психоанализе, која

ће представљати њену методолошко-политичку парадигму седамдесетих и осамдесетих година прошлог столећа (в. Malvi 1997).

Ослањајући се на Фројда и Лакана, Малви је анализирала скопофилију у класичном филму посматрајући је као структуру која функционише као оса активности/пасивности. Класичан филм подстиче жељу за гледањем интегришући структуре воајеризма и нарцисизма у причу и слику. Мушки карактер је активан, око њега се орагнизује и развија радња филма; женски карактер је пасиван и немоћан, он је објекат мушке жеље. Визуелни концепт прилагођен је мушкој жељи – унутар филмског наратива мушки ликови усмеравају свој поглед ка жени, а гледалац се упућује да се идентификује с мушким погледом јер камера заузима мушку тачку посматрања. Малви је истакла два аспекта визуелног задовољства утемељена у полној разлици: воајеристичко-скопофиличан (задовољство у гледању објекта) и нарцистичку идентификацију (задовољство у посматрању себи сличног). Обе ове формативне структуре зависе од значења која се придају контролишућој моћи мушких ликова. Жена као слика је, дакле, производ воајеристичких или фетишистичких механизма.

Фалоцентричност филмског кадра ће увидети Олга Тимотијевић, излажући мини-типологију женских погледа у филму, антиципирајући воајеристичко-скопофилично визуелно задовољство. У тексту *Умесио филма* поздравила је извесне промене у холивудском филму. Ауторка истиче да је вредно похвале да „заљубљена девојка не мора више стално да гледа као у заносу” (23/1939: 21). Иако сажето формулисано, запажање Олге Тимотијевић вишеструко је значењски усложњено. Указивањем на неприродност и неадекватност „представљања” женског погледа, ауторка упућује на његово саобраћавање фантазмима патријархата, прецизније казано, гледачевих жеља и хтења. Мушкарац је тај, следимо ли имплицирану логику закључивања Олге Тимотијевић, који жели да је жена константно у заносу и да садржај своје егзистенције исцрпљује у заљубљености.

У наставку текста ауторка издваја још један филмски топос: „Девојка је на платну толико раширила очи, да би доказала своју невиност, као да нема очних капака, а стално раширена уста првог љубавника требало је да сведоче о његовом одличном расположењу” (*Исџо*). У стилу „очи су огледало душе” оклеветана јунакиња фиксира свог вољеног, док његова раширена уста еротским конотацијама унижавају смисао моралног контекста који имлицира њен, назовимо га, очни/очињи подвиг. Чак и када је акценат стављен на женину моралну исправност, наравно, патријархално кодирану, она се надасве репрезентује као еротски објекат.

Вербална порука додатно се продубљује илустрацијом приложеном уз текст. Фотографија предочава сцену из филма, а испод ње је исписана

легенда „када се људи на филму воле то изгледа често овако”. Жену је чврсто и заштитнички загрлио мушкарац, а она је нежно положила главу на његово раме, пронашавши у његовом загрљају уточиште. Међутим, кључне информације садржане су у погледима мушкарца и жене на фотографији. Женин поглед је оборен, а мушкарац гледа у неки објекат са стране. У класичном филму поглед означава жељу, мушкарац (протагониста или гледалац) тај је који гледа (он је активан), а одсуство жениног погледа омогућава му да је посматра с безбедне дистанце неопходне за воајеристичко задовољство, без бојазни, дакле, да ће она узвратити поглед, то јест исказати сопствену жељу. Она је ту да буде гледана, а не да гледа. Оборен поглед, напоследку, конотира смерност и самодовољност у загрљају (једног) мушкарца, док мушкарчев поглед призива и легитимише „излет у непознато”, како би рекла ауторка критике филма *Жене*.

Иако невелик обимом, корпус текстова објављен у рубрици Филм у часопису *Жена данас* завређује читалачку и истраживачку пажњу и својим концепцијским поставкама и аналитичким увидима. Такође, ови текстови ни данас нису изгубили на својој актуелности, те своје читатеље могу и да подуче и да забаве. Надасве, рубрика Филм ће своје пуно признање добити када се једног дана буде исписивала одредница „феминистичка филмска критика” у некој будућој српској/југословенској филмској енциклопедији (или допуњеном издању већ постојећих), коју би требало отворити речима „почеци у часопису *Жена данас* 1937. године”. Надам се да ће време показати да сам се преварила једино у датирању и изворнику.

ЛИТЕРАТУРА

- Бараћ, Станислава. *Феминистичка контрајавност. Жанр женског поририја у српској периодици 1920–1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.
- Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator". *Screen* 23. 3/4 (1982): 74–88.
- Živadinović, Vane Bor. „Uvod u kritiku filma”. *Danas: književni časopis* 1.1 (1934): 138–142.
- Zečević, Božidar. *Srpska avangarda i film 1920–1932*. Београд: Удружење филмских уметника Србије, 2013.
- Јовић, Бојан. „Почеци тематизовања филма у нашој авангардној публицистици: авангардисти као популаризатори и просветитељи”. *Традиција просвећености и просвећивања у српској периодици: зборник радова*. Ур. Тајана Јовићевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012. 415–426.
- Malvi, Lora. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”. *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju* 8/9 (1997): 44–56.
- Munitić, Ranko. *Pitanje filmske kritike*. Београд: Филмски центар Србије, 2012.
- Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus; women, movies & the American dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1973.
- Todić, Milanka. „Nova žena ili robinjica luksuza: naslovne strane ženskih časopisa u Srbiji (1920–1940)”. *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* 4/5 (2008/2009): 145–164.
- Tokin, Boško. „Putevi umetničkog filma”. *Srpska avangarda i film 1920–1932*. Прир. Боžидар Зечевић. Београд: Удружење филмских уметника Србије, 2013. 328–330.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Baltimore: Penguin Books, 1974.
- Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London–New York: Routledge, 2006.
- Chlapец Ђорђевић, Јулка. *Studije i eseji o feminizmu. 2, Feminizam u modernoj književnosti*. Београд: Радомир Д. Ћукović, 1937.

THE SACCHARINE SPIRITUAL CHAIN:
THE BEGINNINGS OF FEMINIST FILM CRITICISM

Summary

The film criticism in the magazine *Žena danas (Woman Today)* 1936–1940 was clearly ideological. The column Film refracted ideological currents that the magazine as a whole promoted – feminist, socialist/communist, anti-fascist. One particularly innovative aspect of film criticism in this magazine is the feminist approach. It developed a few proto-theoretical concepts that would have a privileged place in feminist film criticism of the 70s: criticism of the female characters' stereotyping; emphasis on supporting the patriarchal ethos and eros in the construction of female characters; ideological manipulation by the convention of the happy ending; the phallocentrism of the frame; and the impossibility of female spectators to identify with film narratives. The authors do not, therefore, rest only on an analysis of the manifest content of the film, but they notice an interaction between the form and the content, emphasizing techniques producing certain ideological meanings in film.

Keywords: film criticism, feminism, socialism, the representation of women, Olga Timotijević