

## PREDSTAVA ŽENE U JUGOSLOVENSKOM CRTANOM FILMU

**Apstrakt:** Jugoslovenski crtani film pruža prostor za analizu različitih ideoloških diskursa u okviru kojih se konstruiše slika žene. Širi društveno-politički kontekst u kom je sprovedeno razmatranje obuhvata socijalističko i potrošačko društvo. U fokusu analize je odnos jugoslovenskih autora crtanih filmova prema ženskom telu, kao i različite stereotipne predstave ženskih likova.

**Ključne reči:** jugoslovenski crtani film, reprezentacija žene, telo, identitet, socijalizam, potrošačko društvo

### Uvod

Jugoslovenski crtani filmovi predstavljaju poseban kulturni fenomen koji je nastao u razdoblju između pedesetih i devedesetih godina dvadesetog veka.<sup>1</sup> Ovaj period u istoriji jugoslovenske kinematografije smatra se „zlatnim dobom” jugoslovenskog crtanog filma. Iako ove animirane filmove karakteriše raznovrsnost u izrazu i odabiru tema, sagledavanjem čitavog fenomena moguće je utvrditi određene paradigme u okviru kojih su autori svojom umetničkom interpretacijom potvrđivali uspostavljene društvene diskurse, propitivali ih ili demistifikovali.

Kao značajan deo socijalističke kinematografije, ovi filmovi predstavljaju i važan činilac kulture jer podržavaju određene ideološke pretpostavke na kojima je socijalističko društvo građeno u posleratnom periodu. U okviru zvaničnog ideološkog diskursa propagirane su različite emancipatorske ideje. Između ostalog, isticana je važnost obrazovanja za različite slojeve društva<sup>2</sup> pa je pro-

---

\* komakinoz@gmail.com

1 Prvi animirani filmovi nastaju već u vreme Kraljevine Jugoslavije, ali će predmet ovog razmatranja biti samo period u kom je jugoslovenski crtani film zauzeo značajno mesto u internacionalnim okvirima.

2 Polovinom pedesetih godina dvadesetog veka započinje program *Nastavni film* koji pokreće studio *Zora film* sa idejom da se deca edukuju o tome šta je lepo ponašanje, kako se održava

svetiteljska uloga crtanog filma bila od velikog značaja. Takođe, autori su se često kroz crtane filmove, kao i kroz tekstove koje su pisali o filmu, manje ili više direktno, zalagali za slične ideje<sup>3</sup>. Znanje (interesovanje za nauku) trijumfuje u odnosu na neznanje u crtanom filmu Dušana Vukotića *Krava na Mjesecu* (1959), u kom su glavni junaci devojčica “naučnica” i nevaljali dečak koji je prikazan kao vetropir. Vukotić je u ovom filmu odstupio od klišea kroz koji su ženski likovi uglavnom prikazivani u jugoslovenskoj animiranoj kinematografiji (o čemu će biti više reči u narednim poglavljima). S druge strane, u okviru iste te kulture u kojoj su nastali i koju su podržavali, crtani filmovi često su viđeni kao oponentski obrasci dominantnim vrednostima:

„Prebacivaće im ostali hermetičnost, eksperimentalnu ekskluzivnost i intelektualizam, početkom šezdesetih godina upućuju im visoki kulturni rukovodioci javne ideolške prigovore zbog »inzistiranja na problemu otuđenja koji se u našem društvu uopšte ne javlja«, radi »tema koje su isuviše univerzalne, daleko od nas ovdje i sada«, čime se »ovoj sredini nameću problemi koje ona nema«” (Munitić 1980, 117)

Iako su jugoslovenski crtani filmovi često dobijali epitet avangardnih, intelektualnih i eksperimentalnih poduhvata, način na koji su žene prikazivane u njima teško bi se mogao okarakterisati navedenim odrednicama. U ovom radu pokušaću da ukažem na osnovne karakteristike i tematske odrednice koje čine ove filmove, a u kojima se reflektuje ideologija društvenih odnosa, u prvom redu odnosa društva prema ženama, a potom i kroz nešto širi kontekst – potrošačkog društva u socijalizmu, u okviru kog se konstruiše slika žene.

U problematizovanju navedenih elemenata fokus će biti stavljen na analizu recepcije ženskih likova u filmovima. Ovaj esej treba da pokaže na koji način je konstruisan govor o ženi, pre svega kroz prikaz ženskog tela, i odnosa prema telu. Polazeći od definicije animiranog filma koju daje Ranko Munitić da, „animacija označava autentičnu i isključivo kinematografsku kreaciju pokreta i događaja...” (Munitić 2007,43) u ovom eseju, pokušaću da ukažem kako se predstave ženskog tela, različitim postupcima stilizacije svode na određena društveno konstruisana značenja. Takođe, mogućnost neograničenih transformacija koje pruža medij animiranog filma (za razliku od igranog i dokumentarnog) pruža proctor za poigravanje sa prikazom ženskog tela koje neretko postaje još jedan, ili čak glavni, “likovni element” uz crtež i scenografiju.

---

higijena ili čuva okolina. Tako nastaju i filmovi poput *Naši zubi* (1951) režisera Stjepna Velića ili *Prometni znaci* (1958) Branka Ranitovića. (Sudović i dr, 1978)

3 Kritika koja je dolazila od strane zapadnih kritičara isticala je one vrednosti koje su se u zapadnim kulturama smatrale važnim, pre svega individualizam i sloboda. Londonski list *The Time* iz 1961. godine u tekstu koji se zove *Novi izvori ozbiljnih crtanih filmova*, u odeljku *Najbolji u Evropi* na sledeći način okarakterisao je jugoslovenske animirane filmove:

„Samovoljna umjetnička djela puna pokreta, ona govore o malom čovjeku, individui, ponekad samoljubivoj, koja sretno pevuši sama sebi, ali je čvrsto usađena u društvene okvire. Ona ima jasnu poruku – dostojanstvo čovjeka kao individue, unatoč tomu što se on može ponašati kao budala.” (Sudović i dr. 1989, 182)

Kako bi se pokazalo na koji način su dominantni ideološki narativi delovali kroz crtani film, u ovom eseju predmet analize biće nekoliko "tipičnih" i nekoliko "atipičnih" primera filmova, koji su nastali u okviru Zagrebačke škole crtanog filma, kao i jedan crtani film nastao u novosadskom studiju Neoplanta. Da bi ovi primeri bili izdvojeni po svojim specifičnostima neophodno je prvo definisati ključne karakteristike jugoslovenskog crtanog filma. U narednom poglavlju predstaviću razvoj crtanog filma kroz sažet osvrt na kulturno-politički kontekst koji je uticao na njegovo formiranje.

## Jugoslovenski crtani film i društveni kontekst

U najkraćim crtama, razvoj jugoslovenske animirane kinematografije<sup>4</sup> započeo je sa prvim kinematografskim eksperimentima u oblasti proizvodnje ekonomske propagande<sup>5</sup> a potom i političke propagande<sup>6</sup> u Kraljevini Jugoslaviji. Nakon Drugog svetskog rata usledila je organizovana proizvodnja nastavnih i edukativnih crtanih filmova, a zatim od pedesetih godina dvadesetog veka autorska ostvarenja i televizijski serijali (*Profesor Baltazar*, *Mali leteći medvjedi*, *Maxi cat* i dr.). Istorijski razvoj animirane kinematografije u Jugoslaviji pokazuje da je velika pažnja posvećivana nastavnim i propagandnim filmovima. Jugoslovenska animirana kinematografija nastala je na pionirskim poduhvatima animiranog medija u oblasti ekonomske i političke propagande. Sredinom pedesetih godina dvadesetog veka Zagreb je postao jugoslovenski centar animacije.<sup>7</sup> Prve državne podsticaje pripadnici (kasnije osnovanog) Zagreb filma dobili su upravo zahvaljujući zajedničkom poduhvatu kojim su doprineli šire-

4 Ranko Munitić daje osnovne definicije koje se odnose na diferenciranje različitih rodova animiranog medija, objašnjavajući da se termin *animirani film* odnosi na različite tehnike animacije (crtežna, kolaž, lutka i dr.) ali da se termin *animirana kinematografija* odnosi na širi pojam jer podrazumeva mogućnost animiranja i bez filmske trake (rukopisna animacija, slikanje na celuloidnoj traci i dr.). (Munitić 2007)

Jugoslovenska animirana kinematografija (iako je sadržala različite tradicionalne i eksperimentalne tehnike) na internacionalnom nivou prepoznatljiva je po crtežnoj animaciji. Zato će u ovom eseju biti korišćeni termini animirana kinematografija za objašnjavanje animacije kao šireg pojma, dok će termin crtani film biti korišćen u kontekstu objašnjavanja fenomena jugoslovenske animirane kinematografije.

5 Prva ostvarenja animirane kinematografije na teritoriji Jugoslavije nastala su 1922. godine *Alda čaj* i *Pasta za cipele Admiral Sergeja Tagaca* (Sergije Tagatz) snimljene u Zagrebu. (Sudović i dr. 1978)

Animirana reklama za loz robne lutrije *Ovde traži pa češ naći* (1925) Ernesta Bošnjaka snimljena je u Somboru. (Munitić 1999, 12)

6 U periodu Drugog svetskog rata snimani su animirani filmski žurnali. U *Nedeljnom pregledu* iz 1943. godine pojavljuje se karikaturalno prikazan lik Josipa Broza Tita.

7 Jugoslovenski crtani filmovi osvajali su nagrade na najznačajnijim filmskim festivalima (jedini Oskar u istoriji jugoslovenske kinematografije) dok su od domaće publike i kritike dočekivani i sa oduševljenjem, ali i sa negodovanjem i osporavanjem.

nju antiinformbirovske politike<sup>8</sup>, ali su dalji samostalni rad nastavili tek na osnovu baze koju su stekli radom na animiranim reklamama, ulažući stečeni kapital u proizvodnju svojih prvih umetničkih ostvarenja. Dok je Zagreb postao “centar animacije”, studiji u drugim republikama nisu uspjeli da dostignu sličan uspeh, ali su u njima stasali pojedinačni značajni autori. Studio Neoplanta poznatiji je po tome što su iz njega potekli reditelji crnog talasa, pa su tako i neki crtani filmovi proizvedeni u ovom studiju imali veoma sličnu poetiku, a samim tim i specifičan odnos prema društvu. Imajući u vidu komplikovan i skup proizvodni proces koji prethodi nastanku kompletnog dela, autori jugoslovenskih crtanih filmova, uzimali su u obzir činjenicu da nije svejedno kome se, i sa kakvom porukom obraćaju svojom umetnošću, pa je politički angažman kroz crtani film bio česta, i ne uvek rado prihvaćena pojava.

Za razliku od etabliranih “partizanskih vesterna”, komercijalnih komedija i drugih amerikanizovanih prikaza socijalističke borbe ili svakodnevice socijalističkog društva u kasnijem periodu, crtani film je često doživljavan i kao “nusprodukt” kinematografije, koji su distributeri imali obavezu da otkupe i prikažu pred bioskopsku projekciju popularnog dugometražnog filma. Iako nisu bili predmet cenzorskih komisija<sup>9</sup> kao filmovi crnog talasa, neki autori crtanih filmova zbog eksperimentisanja različitim izražajnim sredstvima, dovođeni su u vezu sa pojavom novog filma, pravca koji je dobio negativnu odrednicu – crni talas. Većina autorskih filmova nije imala veliki komercijalni uspeh, a put do publike pronalazili su uglavnom prikazivanjem na filmskim festivalima na kojima su osvajali nagrade.

U socijalističkom društvu koje je veliku važnost pridavalo obrazovanju dece i omladine<sup>10</sup>, i ideologizaciji detinjstva (Vučetić 2012, 408), razvoj crtanog filma kao didaktičkog sredstva i učila, bio je podržavan od strane državnih institucija. U kasnijim decenijama, sa sve većim uticajima američke kulture i Diznija, crtani film je doživljavan i kao zabava za decu. Autori jugoslovenskih crtanih filmova učinili su da crtani film postane umetnička forma koja je često pratila modernističke tendencije u drugim umetničkim oblastima tog vremena (film,

8 U okviru zagrebačkog satiričnog časopisa *Kerempuh* snimljen je propagandni crtani film *Veliki miting* (1951). U ovom crtanom filmu u trajanju od 22 minuta, antijugoslovenski huškač širi izmišljotine o “čudovišnoj zemlji” (Jugoslaviji).

9 Iako nisu zabranjivani kao filmovi crnog talasa nekim crtanim filmovima je na drugačije načine „otežavan“ put do publike. Film *Samac* (1958) Vatroslava Mimice nije dobio dozvolu jugoslovenskih vlasti da bude prikazan na festivalu u Veneciji. A autori nisu poštovali zabranu, pa su uz ostale filmove koje su poslali na takmičenje u zvaničnu konkurenciju u tajnosti poslali i ovaj film. *Samac* je osvojio gand pri festivala, a potom je dobio nagradu i na festivalu u Puli. (Sudović i dr. 1978)

10 U intervjuu za *Književne novine* jedan od najznačajnijih predstavnika Zagrebačke škole veliku pažnju posvetio je problemu uticaja animiranog filma na decu: „Kod naših najmlađih, kod kojih film počinje da zauzima veoma važno mjesto u njihovom životu, izvan porodice i škole, crtani film može da bude jedan od značajnijih faktora u formiranju ličnosti mladog čovjeka, i da bude od velike pomoći svim onim društvenim organizacijama i društvenim faktorima kojima je odgoj djece i omladine jedan od osnovnih zadataka.” (Sudović i dr. 1978, 56)

slikarstvo, grafika, konceptualna umetnost) sa veoma angažovanim i kritičkim odnosom prema temama koje obrađuju. Najveći broj ovih filmova obraćao se odraslim gledaocima, i zbog toga je na neki način izneverio prethodna očekivanja. U trenutku kada je, uz proces amerikanizacije kulture, diznijevska estetika prodrila u socijalističko društvo posredstvom dečjih filmova, slikovnica, stripova i almanaha, Zagrebačka škola započela je uspon – upravo na odbacivanju Diznijevog modela animacije<sup>11</sup>, a na tom putu sledili su ih i autori drugih studija. Odluka o suprotstavljanju dominantnom Diznijevom stilu, u osnovi je ekonomskog karaktera (realistična takozvana puna animacije je veoma skupa) ali je ona, što je mnogo važnije, dovela do novog estetskog izraza. Reducirana animacija<sup>12</sup> (po kojoj je Zagrebačka škola postala poznata i u internacionalnim okvirima) zanovana je na redukciji animacijskog procesa, a samim tim i stilizaciji u pravcu svođenja oblika na forme i plohe. Likovna svedenost predstavljala je logičan put ka svedenosti narativa, čime je u prvi plan postavljena ideja ili dosetka.

Odustajanje od principa tipično američke animacije došlo je u trenutku kada je Jugoslavija bila pod velikim uticajem američke popularne kulture, a posebno Diznijevih crtanih filmova za decu<sup>13</sup>. Snažan uticaj koji su ovi filmovi imali ne samo na dečju već i odraslu publiku u velikoj meri otežavao je percepciju novog izraza mnogih jugoslovenskih autora, što je dovodilo do čestog neodobravanja i negodovanja od strane publike ali i kritike. Često poređeni sa Diznijevim filmovima, autori jugoslovenskih crtanih filmova su bili kritikovani kako se ne bave temama za decu, i kako prave filmove koji su previše ozbiljni, hermetični, bizarni i strašni. Zbog toga je stvoren i prvi ozbiljan jaz između autora, s jedne strane, i publike (delimično predvođene kritičarima dominantnog ideološkog diskursa), s druge strane. Ovakva kritika kretala se u pravcu skretanja pažnje na činjenicu da se od jugoslovenske animirane kinematografije očekuje da publika bude zabavljena a ne opterećena temama za razmišljanje. Odnos javnosti prema crtanom filmu (koji, ipak treba reći, nije bio sasvim monolitan) ukazuje na činjenicu da se i u okviru socijalističkog društva tog vremena, nametao isti onaj obrazac matrica kapitalističke ideologije pacifikovanja masa kroz proizvode popularne kulture. Iako su se jugoslovenski autori crtanog

11 Do kraja pedesetih godina dvadesetog veka mnogi evropski ali i američki animatori smatrali su da je Dizni "klasičnu" animaciju doveo do tačke od koje više nema daljeg kreativnog razvijanja ovog medija. Zato animatori počinju da stvaraju na drugačije načine, često se direktno suprotstavljajući osnovnim kvalitetima tipične diznijevske škole.

12 *Reducirana animacija* koja je razvijena u Zagrebačkoj školi omogućava da se crtani film umesto 15000 sličica, koliko je potrebno za klasičnu animaciju svede na 5000. O značaju koji se pridavao industriji animiranog filma u Americi govori i podatak da je u Diznijevom studiju krajem pedesetih godina dvadesetog veka bilo zaposleno oko 2000 ljudi (Poređenja radi najveći sledeći studio nalazio se u Moskvi sa oko 500 zaposlenih, dok je Zagreb film brojao oko 100 ljudi).

13 Crtani filmovi sa Pajom Patkom bili su prikazivani šezdesetih godina u Jugoslaviji, a na televiziji je, osim crtanih filmova emitovana i veoma popularna serija *Diznilend*. Glavni Diznijevi junaci bili su prisutni i u različitim rubrikama u listovima *Politika*, *Vijesnik*, *Politikin zabavnik*, *Mikijev zabavnik* i dr. U periodu od 1951. do 1970. godine u Jugoslaviji je objavljeno 204 naslova u koje spadaju slikovnice, knjige i stripovi. (Vučetić, 2012)

filma borili protiv takvog gledanja na njihovu umetnost, emancipatorske ideje socijalizma utopile su se u potrošaki spektakl popularne kulture. Publika animiranih filmova vrlo brzo je navikla na standarde koje je Dizni postavio u crtanom filmu, očekujući pre svega zabavu (a sam crtani film nepravedno je dobio etiketu isključivo dečijeg medija<sup>14</sup>). Koliko god su se jugoslovenski autori trudili da pokažu da se crtani film sa podjednakom efektivnošću može obraćati i odraslom gledaocu, toliko su više stremili "ozbiljnim", političkim, filozofskim temama ili filmovima bliskim crnom talasu i eksperimentalnom filmu. Poput autora crnog talasa, i neki autori crtanih filmova težili su preispitivanju socijalističkog sistema i njegovog praktičnog funkcionisanja.

## Prikaz žene u jugoslovenskoj animiranoj kinematografiji

Tipski prikazi žena se u crtanim filmovima, u izvesnoj meri, razlikuju se u odnosu na prikazivanje u ostataku jugoslovenske kinematografije. Jedna od prvih kritičarki koja je analizirala način prikazivanja ženskih likova u jugoslovenskim filmovima, Mira Boglić (a koja je pisala dosta tekstova i o crtanom filmu) ukazuje na polarizovanu reprezentaciju: žene se prikazuju mitski (*Salvica* 1947), ili se kroz filmski prikaz degradiraju (filmovi novog talasa). Obe ove reprezentacije nastale su po njenom mišljenju na osnovu stereotipnih predstava o ženama. U posleratnim filmovima žene su prikazivane kao partizanke, heroine, majke i negovateljice koje ravnopravno nose puške, ali ipak kao mit. Filmovi novog talasa prikazuju žene ili kao seksualne žrtve muškaraca, ili kao poročne degradirajuće elemente društva, smatra Boglić (Jovanović 2014).

Na postojanje nekoliko tipskih ženskih likova u jugoslovenskom igranom filmu ukazala je Mirjana Stojčić u pokušaju da analizira nedostignut ideal emancipacije žena kroz proces obrazovanja, prava na rad i uključivanja u politički život. Ove tipove Stojčić je definisala kroz nekoliko različitih razdoblja koja čine promene društveno-političkog konteksta: žena u pozadini, partizanka, radnica... Krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina dvadesetog veka, kako se jugoslovensko društvo sve više okretalo zapadu, postajući socijalističko potrošačko društvo, žene su stavljane u odnos sa potrošnjom. Tako se umesto radnice udarnice pojavio lik (očajne) domaćice, a ubrzo zatim i prikaz "žene mondenke" okrenute zabavi, potrošačkom društvu i američkoj (filmskoj) modi. Iako je na prvi pogled emancipatorski, ovaj tip sve svoje "resurse" koristi kako bi žena pronašla muškarca i ostvarila bračnu zajednicu (Stojčić 2016). Međutim, ako bismo, vodeći se ovom podelom u crtanom filmu, istražili postojanje sličnih modela videli bismo da se oni pojavljuju na nešto drugačiji način. Pre

---

14 Duhovit osvrt na ovaj fenomen prikazan je u jednom televizijskom intervjuu sa Krešimirom Zimonjićem, koji počinje ulaskom devojkice u arhiv Zagreb filma sa željom da gleda neki Diznijev film, ali umesto toga pušten joj je Zimonjićev film *Album*. Dostupno na Jutjub kanalu Krešimira Zimonjića [https://www.youtube.com/watch?v=P4bn\\_fiscOg](https://www.youtube.com/watch?v=P4bn_fiscOg)

toga, neophodno je definisati važne tematske i žanrovske okvire jugoslovenske animirane kinematografije.

Osnovni siže velikog broja crtanih filmova mogao bi se svesti na jednu ideju – odnos pojedinca prema društvu. Crtani filmovi su kritikovali društvo kroz zabavan sadržaj i (crni) humor, ali često i kroz mračne apstraktne fantazmagorične vizije dočarane specifičnim kinestetičkim svojstvima ovog medija. Pojedinaac nasuprot sistemu – bila je jedna od najčešćih tema jugoslovenskih crtanih filmova, bilo da se radi o kafkijanskim metaforama, duhovitoj simbolici borbe čoveka i prirode, ili o otuđenosti čoveka u nadolazećem potrošačkom društvu. U crtanim filmovima Zagrebačke škole, čiji su svi istaknuti autori bili muškarci<sup>15</sup> taj “pojedinaac” uglavnom je bio muškarac, sa izuzecima u nekoliko filmova koji su snimljeni između početka sedamdesetih i kraja osamdesetih godina dvadesetog veka, u kojima su glavne protagonistkinje žene.

Kao što je ranije napomenuto, različiti tipovi žene koje je definisala Stojčić, u crtanom filmu se pojavljuju samo delimično. S obzirom na tematiku i stil koji je bio karakterističan za crtane filmove, prikazi partizanki i radnica nisu bili zastupljeni u istoj meri kao u igranom filmu (osim u namenskim, propagandnim ili edukativnim filmovima u kojima su se pojavljivale recimo pionirke). Model domaćice i “žene mondenke” je postojao ali je on bio stilizovan na način svojstven ovom mediju.

U jednom od crtanih filmova Zagrebačke škole koji na satiričan način govori o muško-ženskim odnosima, autor se poigrava sa stereotipom društvene emancipacije koji vodi patrijarhalnom modelu bračne zajednice. U crtanom filmu *Plop!* (1988.) Zlatka Pavlinića vidimo muškarca koji je “lovac” na devojke u noćnim barovima. Potom vidimo različite žene koje same sede u baru i koje su takođe “lovci” na muškarce. Postupkom vizuelizacije misli likova, autor nam jasno sugerise da je “odabrana” žena i sama na umu imala muškarca za seks. Međutim, kada glavni lik odvede ženu u svoj stan, na njeno zaprepašćenje, on je zaključava i zahteva od nje da sprema njegovu kuću. Tako umesto “slobodne ljubavi” žena dobija zadatak da bude domaćica. Ova satira dobija crnohumorni zaokret kada “očajna domaćica” odluči da usisa muškarca koji je izrabluje. Crtani film *Plop!* može pružiti tumačenje na dva nivoa: On se može posmatrati kao satira na međuljudske odnose žena i muškaraca u socijalističkom društvu (mada gledano iz današnje perspektive ovaj film se ni po čemu ne razlikuje od današnjeg društva) u kome se sukobljavaju stari i novi obrasci – patrijarhalni

---

15 Mihaela Majcen Marinić primećuje da su na brojnim fotografijama koje su objavljene u okviru četiri almanaha *Zagrebački krug crtanog filma* u velikoj meri prisutne žene. Međutim, one su ostale nepoznate javnosti i radile su uglavnom kao kopistkinje i koloristkinje. Marinić takođe primećuje da su od devedesetih godina žene autorke sve prisutnije, i da danas u Hrvatskoj broj žena autorki preovlađuje (Marinić 2014). Na savremenoj srpskoj animiranoj sceni takođe je prisutan veliki broj autorki (što se može primetiti na osnovu uvida u programe različitih festivala), mada istorija ovog žanra u Srbiji beleži važne pionirske doprinose u radovima Vere Jocić u oblasti lutka filma ili Divne Jovanović u oblasti eksperimentalnog animiranog filma.

modeli kojima se konstruiše značenje zajednice žena i muškaraca i nasuprot tome, modeli emancipacije žena koji se svode na njihovu seksualnu “slobodu” ali ne i na potpunu nezavisnost. Ovi kontradiktorni diskursi zbunjuju pripadnike oba pola, izneveravajući njihova očekivanja. Na drugom nivou tumačenja, ispod slojeva duhovite satire, otkriva se nešto mračnije viđenje društva, u poslednjim kadrovim u kojima domaćica bezuspešno pokušava da usisa crvenu fleku na tepihu. Nakon osmeha zbog duhovitih preokreta, film kod gledaoca ipak ostavlja opor ukus, jer ako svedemo priču na osnovnu radnju, u kojoj je muškarac taj koji uz pomoć sile primorava ženu na rad, i žena ta koja se oslobađa tereta činom ubistva, takođe se možemo zapitati kojim se to rodnim stereotipima često smejeemo, iako nisu ni najmanje bezazleni.

Primer sasvim drugačijeg pristupa (i na nivou stilizacije) je film Borislava Šajtinca *Nevesta* (1971), koji takođe može biti posmatran u kontekstu predstava o ženi i muško-ženskim odnosima. Premda Šajtinčevi filmovi iz prve faze sadrže mnogo simboličke višeznačnosti u nadrealističnom komponovanju vizuelnog narativa i radnje (u kasnijoj fazi stvaralaštva prisutne su izraženije političke teme u ilustracijama, karikaturama i animiranim filmovima) i mogu se tumačiti na različite načine, oni pre svega pružaju prostor za sagledavanje otuđenosti društvenih i međuljudskih odnosa. Realizovan u novosadskom studiju Neoplanta, ovaj animirani film koristi se filmskim jezikom bliskim crnom talasu. *Nevesta* se može posmatrati i kao film koji govori o odnosu žene prema društvu (ili obrnuto). Centralni lik filma je nevesta koja odbija, ili preciznije rečeno ignoriše različite udvarače. Čitav film se odigrava u jednom kadru u kome je prilično stara i karikaturno prikazana nevesta pozicionirana u centralni deo prostora koji čini đubrište. Na đubrištu su nagomilani simboli života i smrti (stepenice koje ne vode nikud, pobjednički pijedestali, preslica i pehari...) Ovo đubrište simbola nalik je đubrištima<sup>16</sup> koje je na svojim slikama često prikazivao slikar Leonid Šejka, a čitava atmosfera prožeta je elementima misticizma karakterističnog za likovni pravac Medijale. Različita bića ulaze i izlaze iz kadra, zaustavljajući se pred nevestom kako bi joj nešto ponudili, tačnije, ponudili sebe različitim (lažnim) obećanjima. Ovim postupkom otvara se perspektiva u kojoj “udvarači” koji deluju, zapravo dolaze u drugi plan, dok nevesta posmatra udvarače, te je ovde zapravo reč, ne o njima već o tome šta sve ona odbija, drugim rečima, šta društvo sve jednoj ženi nudi.

Iako puni simbolike i višeznačni, ovi postupci mogu se tumačiti kao materijal koji reflektuje različite društvene odnose. Od ponuđenih modela koje nevesta odbija (intelektualac, tronogi sportista sa naglašenim seksualnim potencijalima, čovek-automobil, “vitez” obrastao oružjem, ljudi-grobovi koji traže spas, revolucionar koji u ime ljubavi prosipa creva i drugi) film se završava preokretom u kom se ona okreće sama sebi. Groteskno prikazani, likovi udvarača

16 Interesantno je da se motiv đubrišta, na vrlo sličan način, pojavljuje i kod drugih autora. Dušan Petričić i u animiranim filmovima, a često i u svojim ilustracijama, kao deo scenografije prikazuje đubrište. Ono se takođe pojavljuje kao deo scenografije i u nekim drugim crtanim filmovima Zagrebačke škole.



razobličavaju i ogoljavaju ideološke i kulturne predstave koje govore o tome na čemu se pretpostavlja funkcionisanje bračne zajednice, i kakvi tipovi razmene su, u tom odnosu, ono što se očekuje, ili što je kulturno prihvaćeno. Ovako prikazani karakteri podsećaju na karakterizacije likova u filmovima crnog talasa koji je predstavljao estetizaciju društvenog stanja i problema margine, s tim što su u crtanom filmu oni dodatno stilizovani kroz karikaturalni i nadrealistični postupak. Film se završava neočekivanom situacijom u kojoj nevesta snese jaje iz koga izrasta labud, pa ona skidajući odeću su sebe skače na labuda i on je odnosi na leđima, srećnu i zadovoljnu. Ovakva vrsta nadrealizma i misticizma tipična je za Šajtinčev rad, ali i za prikazivanje žene posebno u filmu *Nije ptica sve što leti* (1970) u kom se naga ženska figura pojavljuje kao nadrealno telo u šumi koje biva oplodeno crnom vranom. A ta vrana je najveći neprijatelj i personifikacija sveta s kojim se bori mali čovek (muškarac), što je jedna od češćih predstava žene – kao mističnog, ezoteričnog ili neshvatljivog bića koje obično simboliše požudu ili nekontrolisane prirodne sile.

U knjizi *Prema novoj animaciji: Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj* Mihaela Majcen Marinić izdvaja dva filma *Satiemania* (1979) i *Album* (1983) Krešimira Zimonjića, u kojima po njenim rečima dolazi do promene u načinu na koji se govori o ženskim likovima:

„(...) tek film *Satiemania* Zdenka Gašparovića iz 1978., koji se općenito drži zaključnim djelom zagrebačke škole, mada likovno, stilski i tematski, podosta odstupa od njenih karakteristika, ženama pristupa sa drugačijim interesom, odnosno senzibilitetom koji nastoji razotkriti mnogostranost ženske osobnosti te ukazati na negativnost svođenja žene isključivo na razinu fizičkoga, erotskoga, ali ne umanjujući ulogu i tog segmenta ženstvenosti.” (Marinić 2014, 114)

Animirani film Zlatka Gašparovića *Satiemania* nastao je na osnovu sakupljenih različitih skica i studija karaktera koje su zajedno objedinjene u jednu pikto-fono-kinetičku celinu kao niz vizuelnih asocijacija na Satijevu kompoziciju. Kroz čitav crtani film kreću se dve vrste likova, skice različitih žena i muškaraca i karikaturalni ili stilizovani likovi koji predstavljaju reference na popularnu kulturu i američki film. Ritam muzike uslovljava animacijski postupak naracije, pa delovi filma u kojima preovlada brži ritam prikazuju ubrzani život svakodnevice i kretanja. U ovim segmentima preovladavaju slike muškaraca u odelima. Sporiji tempo predstavlja usporenje radnje koje nekad ide do potpunog zaustavljanja animacije (kvadrata) pa se pokreti završavaju na crtežu čime im se na neki način “oduzima život”. U ovim segmentima filma, koji su po senzibilitetu meditativni, preovlađuju ženski likovi. Slike koje se ponavljaju su crteži ženskih tela, skice i studije karaktera, potom žene koje skidaju svoju odeću i ostaju gole u samoći svojih posteljina, kao i žene koje sede u barovima puše i piju. Melahnolični izraz lica upućuje na samoću i okrenutost sebi. Glavna protagonistkinja filma je žena – jedini karakter koji se pojavljuje kroz čitav film. Poslednji segment filma prikazuje ženske likove koji sede u javnom prostoru

nalik kafani ili bordel. Neka tela su bez glava, neka po stolovima pomešana sa mesom. U prostoru su različita mesa koja vise okačena kao u mesari, a delovi ženskih tela, skice, obezglavljeni aktovi u oniričnim kadrovima barova ili bordela stapaju se sa poslužanjem na stolu. Glavna junakinja grli muškarca koji je predstavljen statičnim crtežom. U ovom crtanom filmu kontrastirani su kadrovi u kojima je žena prikazana sama, u sopstvenom svetu nasuprot kadrovima u kojima je ženska intima prikazana u javnosti (barovi i bordeli).

Svojevrсна studija ženske intime prikazana je u filmu *Satiemania*, dok crtani film *Album* Krešimira Zimonjića na neki način postaje “psihološka studija” i prikaz unutrašnjeg sveta osećanja, sećanja i želja. *Album* je koncipiran kao film toka svesti u kom se scene nižu po principu vizuelnih asocijacija. Listajući album sa fotografijama devojka se vraća na određen momenat iz detinjstva u kom je njena intima ugrožena, i u kom se ona osetila osramoćeno. Reč je o situaciji u kojoj, kao devojčica, ostaje u donjem vešu pred mladićem čiji je pas rastrgao njenu suknju. U svojoj mašti ona kreira viteza koji uništava mladića i psa. Zamišljeni vitez koji liči na mušku verziju nje predstavlja neku vrstu njenog alter-ega. Kasnije, u drugom delu filma, devojka svojim automobilom gazi špalire zamišljenih muškaraca. U ovom filmu autor iznosi jednu malo pojednostavljenu tezu na tragu frejdrovske psihologizacije: žena koja je u mladosti doživela sramotu postaje nesigurna po pitanju odnosa sa muškarcima i osvetoljubiva. Međutim, ipak treba naglasiti da ovaj film nudi i malo širu sliku i višedimenzionalnije portretisanje unutrašnjih stanja glavne junakinje. U scenama koje predstavljaju “realno” vreme prikazan je stan devojke koja posmatra album, ali se scenografija u pozadini menja iz kadra u kadar. U privatnom prostoru stana su elementi detinjstva – lutke i zamkovi, pa se tako prostor stana može videti i kao prostor podsvesti. Izvan privatnog prostora, junakinja se nalazi u nadrealnom svetu mašte i sećanja u kom je uglavnom gola i jaše konje, mašine ili vozi automobile. U sceni noćnog izlaska, devojka svojim kolima gazi muškarce u odelima, i oni se razleću po ulici pretvarajući se u simbole “muškosti”: fudbalsku loptu, novine i jednu veoma zanimljivu referencu na mačizam – konzervu spanaća. U brznoj vožnji devojka se sudara sa muškarcem (koji liči na viteza iz mašte) a zatim se kroz niz asocijativnih kadrova pojavljuju slike ljubavnog čina, mladog bračnog para, odraslog para sa detetom, starog bračnog para, i konačno, slika nje same u starosti. I taman kada nam se učini da i u ovom crtanom filmu postoji isti model žene “mondenke” koja vozi vespu<sup>17</sup> ili auto, a zapravo je “vozi” ka susretu sa “muškarcem za brak”, autor menja sliku. Sa lica stare žene kadar se pretapa na mladu ženu koja se gleda u ogledlo, pa se ovaj postupak može tumačiti upravo i kao njeno razmišljanje o onome što se očekuje od žene, a muškarac sa kojim se stapa zapravo je njen animus, muška verzija nje same. Nakon anticipiranja moguće budućnosti film se završava kadrovima detinjstva.

17 „Premda su u nekim momentima takvi ženski likovi i emancipatorski, te „**emancipirane mlade žene**” – poput studentice Sonje (Beba Lončar) u iznimno popularnoj glazbenoj komediji „**Ljubav i moda**” (r. Ljubomir Radičević, 1960.) na kraju filma (spoiler!) završavaju u braku, a zaplet se vrti oko ljubavnog odnosa s muškarcem.” (Stojčić, 2016)

## Zaključno razmatranje – “muške” i “ženske” teme, odnos prema telu

Najprisutniji prikaz žene u jugoslovenskim crtanim filmovima ipak je bio onaj kroz koji je personifikovana kao objekat želje. Na nivou tematskih odrednica, u najgrubljoj podeli odnos “muških” i “ženskih” tema mogao bi se definisati na sledeći način: Javni prostor, prostor moći i politike, društva rezervisan je za muškarca. Crtani filmovi u kojima su glavne junakinje žene smeštene su ili u privatni prostor (*Album*) ili tematizuju unutrašnja stanja<sup>18</sup> (*Satiemania*) a centralni objekat njihovog unutrašnjeg života je njihovo telo. Ženske priče (muških autora) su nelinearne i kolažne, u njima su sekvence povezane asocijativnim nizovima sa referencama na snove i psihoanalizu.

Konstruktivistički diskurs tumačenja pojma identiteta je u feminističkim teorijama zasnovan na polazištu, „da muškarci i žene ne poseduju dati identitet koji prethodi jeziku, već usvajanjem jezika koji im omogućava da nauče ko su.” U ovakvom tumačenju identiteti se posmatraju kao nešto što nije fiksirano unapred, već je proizvedeno silama kojima su oni podređeni (Grab 2007). Filmski jezik u tom smislu pruža mogućnost za konstrukciju novog identiteta koji “imitira” ili je oponentski onom koji je konstruisan u stvarnom životu, ali je, što je još važnije, u potpunosti kontrolisan od strane autora – animatora. U većini jugoslovenski crtanih filmova žene su predstavljene kao objekat želje ili kao metafora određenih aspekata društva (s obzirom da se radi o stilizovanim narativima). Najbolji primer za to je veštačka žena koja se pojavljuje u najpoznatijem Vukotićevom filmu *Surogat* (1961). Ona je, kao čitav svet koji simbolizuje površnost potrošačkog društva, kreirana (naduvana) od strane glavnog lika. Njeno telo glavni junak modifikuje po sopstvenom ukusu naglašavajući atribute seksualnosti. Međutim, važno je naglasiti da je i njegov “ukus” društveno konstruisan. Predstava o savršenom telu koju nameće potrošačka kultura imperativ je od kog nije izuzet ni muškarac, pa glavni lik pokušava da modeluje i sopstvenu telesnu pojavu. Međutim, kada to ne uspeva na način koji je “društveno poželjan” njegova idealana žena odlazi sa drugim muškarcem – spasiocem, koji joj pruža uživanje u svojim naglašenim oblinama koje simbolizuju muškost. Ovaj film nam govori ne samo o stepenu važnosti koje u potrošačkoj kulturi počinje da se pridaje telu u jugoslovenskom društvu, nego i o sveukupnom prodiranju potrošačke kulture u društvenu zbilju (o čemu svedoči i internacionalni uspeh filma “Surogat” koji je 1961. godine odvojio nagradu Oskar). Još jedan crtani film, u kom se slična simbolika povezuje sa ženskim telom, je *Dream dolls* (1979)<sup>19</sup> u kom vrhunac otuđenosti potrošačke

18 Naravno ima odstupanja od ovog pravila. Interesantan primer su neki drugi crtani filmovi Dušana Vukotića, koji u mnogim ostvarenjima pokazuje tendenciju ka didaktičkim i emancipatorskim narativima (*Kako se rodio Kićo* 1951, *Abra Kadabra* 1958, *Veliki strah* 1958, *Krava na Mjesecu* 1959)

19 *Dream dolls* (Lutke snova) je crtani film nastao u saradnji Zlatka Grgića i Boba Godfrija (Bob Godfrey). Film je nominovan za nagradu Oskar 1979. godine.

kulture predstavljaju ženske lutke na naduvavanje koje se prodaju u seksi šopu. Glavni junak ovog crtanog filma je usamljeni muškarac koji, ne uspevajući da pronađe sebi partnerku, kupuje seksi lutku i ophodi se prema njoj kao pravi džentlmen, ali društvo takvo ponašanje ne toleriše. Žensko telo je neuhvatljiva igračka glavnog junaka. Nago žensko telo je u ovom filmu centralna slika, ti artifičijelni prototipi idealne predstave ženstvenosti, lebde po prostoru, bivaju seksualno iskorišćavani, upropašćeni, iskasapljeni, izduvani...

Transformacija tela<sup>20</sup> u jugoslovenskim crtanim filmovima tipična je i za muške i za ženske likove, ali ona skoro uvek, prema ranije navedenoj podeli govori o drugačijem principu konstruisanja identiteta. Kada muški likove izgube svoju "fiksiranost" taj proces uvek predstavlja "spoljne" uticaje, ili se lik transformiše (telesno) kako bi se prilagodio zahtevima sistema ili se u njega upisuju (ucrtavaju) različite vrednosti, i transformacija tela se, u krajnjoj instanci opet dovodi u vezu sa već naglašenom "muškom" temom aktivnog odnosa sa svetom. Ženska tela i njihove metamorfoze su podložne objektivizaciji. Tela su kao "platna" u koja se upisuju različita značenja, osećanja i intimni doživljaji.

Kroz jugoslovenski crtani film prelamale su se različite, često suprotstavljene, ideologije – različite vrednosne kategorije koje je nametao društveni sistem, ali i one koje su kroz crtane filmove postulirali sami autori.<sup>21</sup> Najčešći tematski okvir koji se može svesti na pitanje pojedinca u odnosu prema društvu, predstavlja sasvim sigurno "poziv" da se kroz jugoslovenski animirani film tumači društvo o kom filmovi govore, njegova ideologija i njena ispoljavanja u praksi.

U prethodnim poglavljima ukazano je na neke karakteristike u različitim reprezentacijama žene u jugoslovenskim animiranim filmovima. Iako ove filmove karakteriše žanrovska, tematska i estetska raznovrsnost, primetno je da se u njima uglavnom ponavlja, a samim tim i potvrđuje stereotipna slika žene kao objekta žudnje ili pasivnosti. Izvesna odstupanja javljaju se mestimično, i na različitim nivoima, a o "ženskom pismu" muških autora može se govoriti (ne bez određene rezerve) tek početkom osamdesetih godina dvadesetog veka.

20 U eseju *Telo u japanskoj animaciji* antropolog Bojan Žikić primećuje dva načina na koja se telo prikazuje u japanskim animiranim filmovima. Jedan pretpostavlja relativnu fiksiranost identiteta, što se na nivou prikazivanja odnosi uglavnom na muška tela, čime se na neki način izjednačava telo – kao fizički okvir, referentnog sistema za konstruisanje identiteta, njegovih nosilaca i korisnika te sociokulturnog konteksta, koji daje značenje svemu tome" (Žikić 2007, 96). U drugi vid predstavljanja Žikić je uvrstio prikaze ženskih tela (i adolescenata) koja podležu procesu metamorfoze u mnogo većoj meri, ali i transgresivnom potencijalu identiteta, bilo rodnom ili nekom drugom. Međutim ovo "brisanje granica" i čitanje poststrukturalističkih identiteta (skoro kiborga) koji je karakterističan za japansku popularnu kulturu, a posebno za animirani film od osamdesetih godina na ovamo, nije sasvim, ili bar ne na isti način primenjivo u jugoslovenskom animiranom filmu.

21 U intervjuu za Književne novine Dušan Vukotić je objasnio svoje viđenje društvene uloge crtanog filma "Crtani film je prešao u oštru satiru ljudskih slabosti, karikature nezdravih ambicija i usmeravanje ka naprednijim gledanjima na život. Možda baš u ovim područjima crtani film kod nas može naći svoju pravu primjenu i afirmaciju. On može i treba da progovori o problemima odraslih, pa prema tome da ima i određenu društvenu funkciju" (Sudović i dr. 1957, 56)

U eseju *Smeh meduze* Elen Siksu primećuje, „Za razliku od muškarca koji je okrenut društvenim uspesima, sublimaciji, žene su telo” [“More so than man who are coaxed toward social success, toward sublimation, women are body”] (Sixous 1976, 886). Žena je u crtanim filmovima zaista predstavljena kroz telo, a žensko telo postaje čest vizuelni motiv i oblikovna struktura u koju se upisuju različita značenja i simboličke vrednosti. Telo je (i muško i žensko) u animiranom filmu podložno neprestanim transformacijama i preoblikovanju, i po tome ovaj medij i jeste specifičan. Ono predstavlja figuru ili površinu za poigravanje, na isti način kao što se u animiranom filmu mogu transformisati pozadine, boje ili bilo koji drugi likovni elementi. Specifičnost medija animiranog filma je u tome što se u njemu kreira potpuno arteficialni, izmišljeni pokret (kakav ne postoji u prirodi) što već na samom početku upućuje na nepregledne mogućnosti transformacije oblika, pa samim tim i tela. Ta vrsta transformacije oblika bila je suštinska odlika pristupa koji su primenjivali jugoslovenski autori, a transformacija oblika, po njihovim rečima odnosila se takođe i na “transformaciju” stvarnosti, koju su zastupali u svojim često angažovanim i političkim filmovima. Što nas vraća na pitanje kakva se stvarnost transformisala i da li je do te transformacije zaista došlo?

U jednom intervjuu za časopis *Oris* Nedeljko Dragiću, poznatom karikaturisti i animatoru Zagrebačke škole postavljeno je pitanje o načinu prikazivanja žena u njegovim crtanim filmovima:

ORIS: (...) kod Vas je mali čovek muškarac, a žena je često definirana kao erotski, ljubavni interes ili motiv. Gola je ili završi u krevetu sa nekim.

NEDELJKO DRAGIĆ: To je stara škola, balkanska. (Luketić 2014)

Na kraju, može se zaključiti, i na osnovu svega iznetog, kao i na osnovu uvida različitih razmatranja igrane kinematografije od strane drugih autora, da su početne emancipatorske ideje o oslobođenju žena u socijalističkom društvu, u filmskom mediju iščezle. U filmovima crnog talasa, ženska gola tela predmet su političkog značenja, dok su u jugoslovenskim animiranim filmovima ona uglavnom jedan od likovnih elemenata kroz koji se autori umetnički izražavaju. Izvan ovog umetničkog ispoljavanja, na konotativnom nivou, prikazi ženskih likova ukazuju na postojanje patrijarhalnog diskursa, kao i privida (seksualne) “slobode” konstruisane kroz potrošačku ideologiju. Tek u sukobu ili spoju ova dva ideološka narativa, patrijarhalnog i potrošačkog, ukazuju se zanimljive protivrečnosti koje govore o kompleksnom, i često konfuznom društvu.

## Literatura

- Jovanović, Nebojša. 2014. *Gender and sexuality in the Classical Yugoslav Cinema 1947–1962* Doktorska disertacija, Central European University
- Luketić, Željko. 2014. *Čovek i linija*, autor Nedeljko Dragić, *Oris*. Pristupljeno 12 septembra 2017. godine [http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/\[189\]covjek-i-linija,3150.html](http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/[189]covjek-i-linija,3150.html)

- Marinić, M. Mihaela. 2014. Prema novoj animaciji: *Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj*, Lumiere & Co
- Munitić, Ranko. 1980. *Jugoslavenski filmski slučaj*, Marjan film Split
- Munitić, Ranko. 1999. *Pola veka filmska animacije u Srbiji*, Institut za film Aurora
- Munitić, Ranko. 2007. *Estetika animacije*. Beograd. Filmski centar Srbije, Fakultet primenjene umetnosti
- Cixous, Hélène., Cohen, Keith., and Cohen, Paula. 1976. The Laugh of the Medusa, The University of Chicago Press, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976), pp. 875–893
- Stojčić, M. 2016. *Od partizanke do domaćice, Tribina: Slika žene u Jugoslavenskom filmu*, LIBELA Portal o rodu, spolu i demokraciji. Pristupljeno 15. Septembra 2017. godine <https://www.libela.org/vijesti/8038-tribina-slika-zene-u-jugoslavenskom-filmu/>
- Sudović, Zlatko. Munitić Ranko. 1978. *Zagrebački krug crtanog filma 3, izbor i bibliografija važnijih napisa o crtanim filmovima zagrebačke škole objavljenih u domaćem tisku 1951.– 1972.*, Zavod za kulturu Hrvatske
- Sudović, Zlatko. Munitić Ranko. 1978. *Zagrebački krug crtanog filma 4*, almanah 1972.-1982., Zavod za kulturu Hrvatske
- Sudović, Zlatko. Munitić Ranko. 1978. *Zagrebački krug crtanog filma 1, pedeset godina crtanog filma u Hrvatskoj*, almanah 1952.-1972., Zavod za kulturu Hrvatske
- Garb, Tamara. 2007. „Rod i predstava, uvod.“ *Ženske studije* 7. Pristupljeno 20. septembra 2017. <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/223-rod-i-predstava-uvod>.
- Vučetić, Radina 2012. *Koka-kola socijalizam*, Doktorska distertacija, Filozofski fakultet, Beogradski univerzitet
- Žikić, Bojan. 2007. *Telo u japanskoj animaciji*. Časopis Antropologija br.4.

Primljeno: 01. 12. 2017.

Prihvaćeno: 15. 12. 2017.

**Mina Sablić Papajić**

## The representation of women in the Yugoslav cartoon

**Summary:** In the socio-political context of the socialism and consumer society the Yugoslav cartoon produces a space for analysis of different ideological discourses in which the image of a woman is constructed. The focus of the analysis is the relationship between the film's authors towards the female body and the various stereotypical performances of women.

**Keywords:** Yugoslav cartoon, female representation, body, identity, socialism, consumer society.