

ТАТЈАНА МИКУЛИЋ

Етнографски музеј у Београду

tatjana.mikulic@etnografskimuzej.rs

Она носи најлон жипон и опанке од лике: женски одевни наративи у карикатури листа „Јеж“

Женски лик у карикатури листа „Јеж“ доживео је током прошлог века трансформацију приказа: док је тридесетих година лик сељанке био сведен на једноставну графичку форму, грубу и без детаља, од средине века се, путем карикатуре, пре свега у цртежу ауторке Десе Глишић, појављује атрактивна сељанка у краткој сукњи, уског струка и бујног попрсја. Она је, ипак, по традиционалном обрасцу, обучена у народну ношњу. Шире гледано, Десини женски ликови парафразирали су појаму за новитетима из београдских комисиона. Оваква визуализација жене кроз синергију традиције и модерности, тачније одевања и моде, показала се као згодна платформа за тумачење потенцијалне објектификације жена (Fredrickson & Roberts). Уједно, утврдићемо да ли је поменути приказ жене пореклом са села угрозио дотадашњи доминантни патријархални образац визуализовања жена, чија је функција симбола традиционалних вредности, кроз улогу мајке и домаћице, доживела трансформацију.

Кључне речи: жена, карикатура, „Јеж“, народна ношња, одећа, сексуалност, објектификација

She Wears a Nylon Underskirt and Raffia Opanci Shoes: Women's Costume Narratives in the Caricatures of "Jež" Newspaper

During the 20th century, the representation of the stock female character in the caricatures of the newspaper "Jež" underwent a significant transformation: while in the 1930s the character of the peasant woman was reduced to a simple graphic form, rough and without details, an attractive peasant woman appeared in the mid-20th century, primarily in drawings by Desa Glišić, with a short skirt, narrow waist and enlarged bust. However, in accordance to the traditional cultural norms, she was still dressed in folk costume. Broadly speaking, Desa's female characters paraphrased the craze for novelties from shops in Belgrade which retailed imported costume items. This visualization of women through the synergy of traditional and modern, or more precisely clothing and fashion, proved to be a convenient platform for interpreting the potential objectification of women (Fredrickson & Roberts). At the same time, we are going to determine whether the mentioned depiction of a rural woman endangered the hitherto dominant patriarchal pattern of visualizing women, when their function as a symbol of traditional values through the role of mother and housewife underwent transformation.

Key words: woman, caricature, "Jež", folk costume, clothing, sexuality, objectification

Женски лик у југословенској карикатури није био често виђан. Исправније би било рећи, био је готово невидљив. Овај медиј био је резервисан за мушке јунаке који су носили и презентовали причу. Као што и о самој професији „цртача карикатура“, можемо говорити као готово искључиво маскулиној, тако је и доминација мушкости у карикатуралним ликовима прихватана здраво за готово. И када се лик жене појављивао, он није био носилац фабуле или дијалога, већ је више фигурирао као својеврсна допуна мушкој доминацији. Цртан као пратња, једва приметан, подражавао је заправо њену појаву и улогу коју је имала у стварном животу. Сводио се на приказ трпеливе, вредне, послушне жене која на својим плећима носи читаво домаћинство. Она је заправо готово увек концептуализована у домену своје куће и домаћинства. Као основни стуб патријархалног обрасца живота,

представљала је симбол традиционалних вредности оличених у улози жене, мајке и домаћице. Стога је и њен пандан, женски карикатурални приказ, подражавајући свакодневне животне ситуације, цртан у кући, са децом, крај огњишта, на пољу. Она је у народној ношњи, забрађена марамом, у сукњи и са прегачом, на ногама су јој опанци. Може се констатовати да није улагано превише маштовитости у креирање њеног приказа, он је готово увек ликовно једноставно решен, изведен у пар линија, графички врло сведен, скоро минималистички.

У фокусу анализе ће бити карикатуре које су објављиване у „Ошишаном јежу“. Као најпознатији и најтиражнији југословенски сатирични лист (од 1945. године излази под називом „Јеж“) он је, од свог првог броја, објављеног на самом почетку 1936. године, неговао карикатуру као специфичну форму хумористичког изражавања (Mikulić 2015, 132). Она ће доминирати у његовим садржајима током наредних деценија, заправо све до садашњег времена, пошто се овај лист, додуше у смањеном обиму и динамици излажења, може и данас наћи на киосцима.

Имајући у виду да тематика којом се у овом раду бавим захвата неколико деценија потребно је најпре направити један краћи осврт на типологију “Јежеве” карикатуре током периода од готово пола века, имајући у виду лик жене. У оквиру тога, акценат ће посебно бити стављен на ликове које је креирала карикатуристичка Деса Глишић. Деса се издваја по јединственом и специфичном стилу цртања којим је, у карикатуру, увела сензуалну и заводљиву жену. Потом ће женски лик бити постављен у оквире патријархата у којима се неизбежно формирао и развијао деценијама. Тренд Десиних нацртаних „герли“ у минићима и тесним јелецима покушаћу да објасним теоријом објектификације (Fredrickson & Roberts 1997) која „узима за дато да жене постоје у одређеној култури у којој се њихово тело посматра, процењује и објектификује“ (Fredrickson & Roberts 1997, 177). Оне се посматрају кроз визуру тела јер када су објектификоване, жене се третирају као тела (Fredrickson & Roberts 1997, 175). Формулишући теорију објектификације, ауторке су указале на кључну спрегу са одећом која утиче да се жене, као *џосмаџрано*, као објекти, сагледавају кроз форме самообјектификације и објектификације од стране других.

Иако се ова теорија у свом даљем току конструише у правцу указивања на психолошке последице оваквог третмана, као и на потврду да изложеност приказима жена као сексуалних објеката, у крајњој мери резултира и тиме да охрабрује чак и саме жене да постану свесне своје појаве, те да објектификују сопствена тела, она

је постала основа за комплекснија тумачења односа употребе тела, одеће и сексуалности (Lennon et al. 2017).

Одећа и тело сагледавају се као нераскидиво јединство и читају у форми текста. Достигнућа постструктуралистичких и постмодернистичких теоријских промишљања, одело су изместила из искључиво материјалног контекста и омогућила његово ишчитавање на значењском нивоу, као значењске структуре, у својеврсној форми одевног текста. Одећа је симбол и визуелни знак, она се гледа али има и комуникативну функцију. „Чита“ се и „прича“, управо попут текста. Она се увек посматра у односу на људско тело као парадигму која је одређује – одело представља јавни продужетак тела (Jestrati-jević 2012, 109). Ова два елемента заједнички доживљавају промене као резултат директних утицаја из окружења, односно промена у социјалном и културалном контексту.

Уласком, дакле, у дати друштвени контекст одевни предмет поприма обележје културног текста. Она постаје својеврсни наративни механизам који комуницира на различите начине, који ћемо у овом тексту читати у медијском дискурсу, у визуелној форми карикатуре.

ХРОНОЛОГИЈА ЖЕНСКОГ ЛИКА У „ЈЕЖУ“

Преглед ћу започети са горе споменути, једноставним и сведеним карикатуралним приказом жене у годинама пред Други светски рат. Чињеница је да је таква карикатура доминирала у врло кратком периоду до почетка излажења листа (1936) па до почетка рата (1941), дакле у периоду од непуних 6 година. Важно је напоменути да томе свакако доприноси и проблематика којом се лист тих година бавио. Заступљеност, пре свега, политичких и економских тема, националних проблема који су у земљи ескалирали, као и непосредна опасност од ратних претњи, одредила је и ликове носиоце карикатуралних приказа. Ове теме су се доминантно налазиле у домену мушких интересовања те је разумљиво што су њихови карактери искључиво мушки ликови.

Поратне године драстично су промениле слику жене како у ликовном, тако и у функционалном смислу. Жена са села се препознаје по свом народном оделу, свакодневnoj ношњи, док вредно ради и привређује у свом домаћинству. Међутим, у овим годинама непосредно по завршетку рата, ситуације које је приказују како се описмењује и похађа аналфабетске курсеве, стављајући је у исти ранг са мушкарцима и дозвољавајући јој приступ благодетима образовања, новина су новог поратног доба. Едуковати село и сељаке био је један од основних циљева које је у сфери културне политике Комунистичка

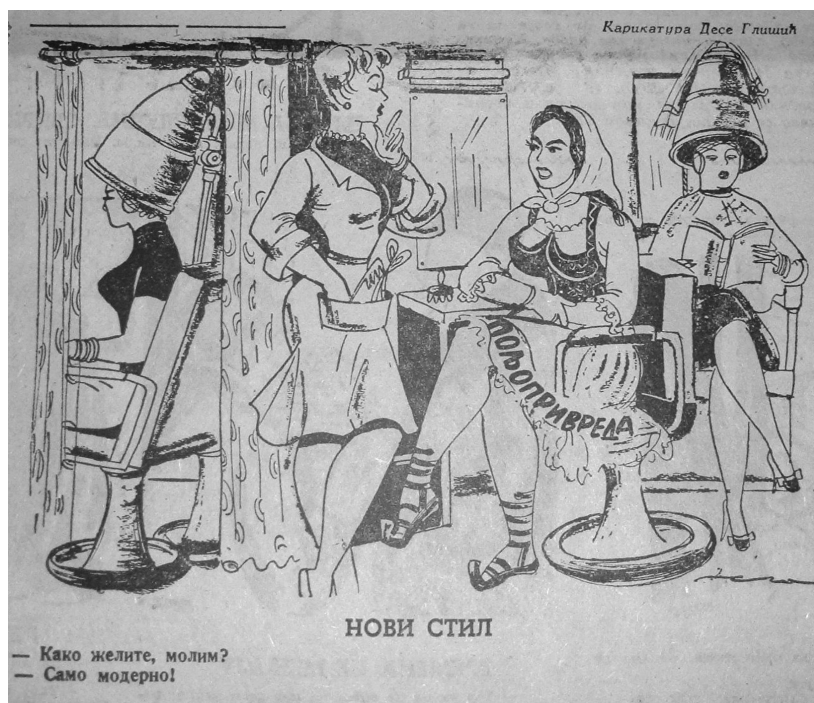
партија Југославије поставила још током трајања рата. По завршетку рата, приступило се остварењу ове замисли, а акценат је стављен управо на становништво женског пола као процентуално најугроженије – готово 80% женске популације у Краљевини је, према последњем попису из 1931. године, било неписмено (Gudac-Dodić 2006, 27). У ликовном смислу, њен приказ указује на једну самосвесну, задовољну жену која унапређује себе док са осмехом савлађује нову вештину.

Још комплекснију визуру одају карикатуре чија је тема обнова земље. Видимо жену која заједно са мушкарцима гради и обнавља земљу, равноправно учествујући у стварању боље социјалистичке будућности. Ове карикатуре шире оптимизам и веру у бољу будућност, а ликови на њима, пуни ентузијазма, граде задружне домове и обрађују њиве. У графичком смислу, препуне су колорита, обogaћене мноштвом детаља и зраче снажном симболиком. Уз мушкарце, са насловних страна смешила су се лица сељанки које су раздрагано узвикивале ударничке првوماјске пароле и махале црвеним партијским заставама.¹ Жена на њима је моћна, пуна снаге и елана, не заостаје за мушким ликом, нити својом појавом, нити послом који обавља. Њен лик сугерише јаку и снажну жену способну да поднесе огромне напоре: „она је неустрашива ратница, самопрегорна радница, ненадмашна ударница, несебична дародавка добровољних радних сати, самосвесна полазница аналфabetског течаја, просветитељка, просвећена Мајка, авангардна политичарка, успешна спортисткиња.“ (Velimirović 2012, 179). У овом времену запажа се да је интензитет њеног појављивања ипак нешто чешћи, јер је жена била неопходна да ослика, да појача и допуни цртеж како би допринела рефлексiji стварности. Као и у стварном животу, она је била неопходна за учвршћивање тековина Револуције.

Чим је ударнички оптимизам изгубио свој замах и таквог лика је нестало са „Јежевих“ страница. Већ од 1951–1955 године сељанка се црта у свом уобичајеном амбијенту, на пијаци, на њиви или у свом домаћинству. Јасна диверзификација простора њеног бивствовања и појављивања, условљена традиционалним обрасцима поново је уочљива – сељанку још увек нећемо срести у кафани као амбијенту резервисаном за искључиво мушко друштво. Наравно, темпо и динамика њеног појављивања су на веома ниском нивоу – и даље је знатно ређе цртају од мушких ликова.

¹ Пример једне од таквих карикатура под називом „На крају школске године“, чији је аутор Зуко Џумхур, може се погледати у *Јез-у*, у издању од 17. 07. 1948. године. У овом раду није могла бити објављена због евентуалног нарушавања ауторских права.

У том смислу, напоменула бих, међутим, да се током педесетих година прошлог века, женском лику, условно речено, „придодаје“ још једна улога. Наиме, након Другог светског рата „доминантни модели више нису биле еманциповане жене с економском и политичком моћи или ратнице с оруђем/оружјем које се привремено одричу своје женствености зарад очекиване једнакости у ‘светлијој будућности’, већ послушне, дисциплиноване, безбрижне, неговане жене, посвећене деци и мужевима у царству кућних апарата (понека срећница) симболима економског благостања“ (Višnjić & Miroslavljević 2008). Елегантне даме, у модерним капутима, са токицама на главама, обучене у крзно, уз обавезно, превисоке потпетице, шетале су београдским улицама. Водиле су рачуна о свом изгледу, посећивале салоне лепоте, срећемо их под хаубама док се, читајући женске часописе, информишу о новим модним трендовима. Осим што прате моду, изузетно воде рачуна о својој линији. Такве поруке могу се ишчитавати из појединих хумористичких приказа који су током педесетих и шездесетих година објављивани у штампи (слика 1).



Сл. 1. „Нови стил“, Јез, 30. 04. 1957. Аутор: Деса Глишић
Уз сагласност Радивоја Бојичића, уредника Језа

У том периоду, тачније на самом почетку, у „Језу“ излази хумористички стрип „Станојка“ који истоимену јунакињу прати кроз разне ситуације. Аутор стрипа је Десанка Глишић Јовановић, данас запамћена као једина жена професионални карикатуриста на нашим просторима. Као уметнику са завидном биографијом, била бих неправедна уколико јој не бих посветила неколико редова. Рођена је 1910. године у Београду где је завршила наставнички и уметнички течај у Уметничко-занатској школи од 1926–1930 године, а до 1932. и Академски течај. Крајем Другог светског рата водила је курс цртања у Крагујевцу. Ипак, подаци о њеном сликарском опусу остали су скромни иако је била ученик Бете Вукановић; сматра се да се садржајније и комплексније изражавала карикатуром (Maravić 2018, 322).

У Десиной визији Станојка је млада, наочита сељанка, наизглед наивна и простодушна, али заправо врло бистра особа, која на занимљив начин промишља стварност. На примеру неколико карикатура показују какав је лик она представљала. У стрип-панелу под називом „Станојка у Паризу“ она одважно седе у воз и одлази у центар високе моде. Сусрећући жене на париским улицама сучава се са актуелним модним трендовима. Међутим, њима нимало није фасцинирана, већ у модним аксесоарима попут марама, перја на шеширима, пунђама и ђинђувама види заправо све оно што већ има у родном селу. Одушевљено пише свом Радојици да „се није много истрошила“, а по повратку цариника на граници изненађује празним кофером. Последњи панел носи поруку да се „вратила онаква каква је и отишла“. Деса је овим приказом указала на уплив моде у југословенско друштво које је тих година било под вишеструким утицајима Запада. Помодарство, које је нужан нуспроизвод ових утицаја, међутим није поколебало Станојку. Она врло јасно уочава да такве „новитете“ има у свом селу те да није ни требала да крене на пут.

Наредних деценија, у карикатури је сељанка присутна, али и даље готово неприметна. Крај педесетих година уноси дах модернизације у сеоска домаћинства у виду опремљености новим техничким производима, па ћемо је затећи како припрема ручак крај шпорета, али и над огњиштем. На пијаци је или њиви, уз малу децу или старце, где смо је и раније сретали. Графички је једноставна, из пар потеза нацртана, без много детаља. Типичан пример представљају женски ликови које је цртао карикатуриста Димитрије Живадиновић, оштрих, грубих линија, којима се потпуно одузима

женственост.² Тако су је цртали карикатуристи, мушкарци којима је служила искључиво да скицира лик супруге и мајке на селу. Изузетак је пар аутора попут Владе Катића који, првенствено када слика младу сељанку, девојку са села, црта прилично атрактивну девојку са истуреним грудима. Изузетак ће, наравно, бити и Деса Глишић, чија Јелица из Доње Трнавe има атрибуте попут „витка стаса, уска паса, дугих ногу“. Јелица не само да је zgodна, већ и прати моду па „носи најлон жипон и опанке од лике“ (слика 2).



Сл. 2. Без наслова, Жеж, 15. 06. 1963. Аутор: Деса Глишић
Уз сагласност Радивоја Бојичића, уредника Жежа

² Пример оваквог приказа женске фигуре уочљив је на карикатури под називом „Сеоска идила“, чији је аутор Димитрије Живадиновић. Објављена је у *Жеж-у*, 17. 07. 1964. године. У тексту такође није могла бити објављена због нарушавања ауторских права.

Крај седме деценије Десина сељанка је дочекала још ужег струка, бујнијег попрсја, дугих, витких ногу и са минимално кратком сукњом. Она је и даље на њиви, носи обрамицу (слика 3). Налази се у карикатурама које су осликавале појаву и популарност хипи покрета и слободније понашање у сексуалном смислу. У духу времена и колеге карикатуристи почињу да цртају женски лик са наглашенијим сексуалним атрибутима, понекад делимично обнажене. Већ почетком девете деценије 20. Века, у карикатури се осећа извесна стагнација у представама женског лика, што је нарочито приметно после 1985. године. Тада се чак може рећи да се, услед једног



Сл. 3. Без наслова, Јеж, 06. 09. 1968. Аутор: Деса Глишић
Уз сагласност Радивоја Бојичића, уредника Јежа

снажног таласа политичких карикатура, са специфичном, искључиво, националном конотацијом, уочава готово потпуно одсуство женских ликова.

ДАРА НИЈАГАРА

Главне јунакиње карикатура Десе Глишић, дакле, препознајемо по њиховим, рекли бисмо, намерно, пренаглашеним женским атрибутима. Претходно споменуте, Јелица и Станојка, биле су жене које су припадале сеоском миљеу. Сасвим је оправдано претпоставити да је узор тим ликовима могуће потражити у још једној женској персони, градској девојци, насталој такође из пера Десе Глишић. Деса је наиме, креаторка и стрипа о Дари Нијагари која се на страницама „Јежа“ појавила средином педесетих година 20. века. Иако је одштампано само 15 каишева са њом, ова јунакиња стекла је статус легенде.

Сама Деса објашњавала је да је инспирација за лик Даре била ни мање ни више него позната глумица Мерилин Монро и њен филм из 1953. године под називом „Нијагара“.³ Слично америчкој звезди, Деса је своју јунакињу обдарила свим женским атрибутима. Те 1954. године када се Дара појавила, један део јавности шокирала је њена наглашена еротика, коју је ауторка правдала намером да створи своју „домаћу жену која по сваку цену хоће да изгледа као странкиња“. Према њеним речима, београдске жене су након преправљаних војничких сукњи, живота и куповине на бонове и тачкице почеле да се облаче у комисионима. Неретко се претеривало што је заправо изгледало смешно, па је Дара представљала подсмешљиву парадигму свих тих модних промашаја (Ўгорарип 2020). Други део јавности био је захвалан за ову изазовну „герлу, шпицу и луцпрду“, како је сама Деса називала свој лик, те су са нестрпљењем ишчекивали сваки нови број „Јежа“, само због Десиних карикатура. Наиме, Дара Нијагара пратила је инострану моду, али је волела да се облачи слободно. Наравно, јасно је да је она производ времена без листова са еротским или порнографским садржајима, па је и гола нога Даре Нијагаре изазивала одушевљење публике. Сама Деса није видела ништа лоше у свом лику јер „жену треба посматрати двоструко. Најпре као жену/човека, потом као жену/жену. То је оно, знате, волим Перу, а Мика ми

³ У овом трилеру Мерилин игра улогу супруге која бестидно манипулише својом сексуалношћу како би остварила свој план да ликвидира мужа. Занимљиво је да су критичари касније хвалили режију Хенрија Хетевеја, пре свега што је вешто користио боју како би Монро учинио што атрактивнијом.

је тезга. То је женска природа и не може да се исклеше као скулптура у дрвету. И ви је не бисте другачију. Вама је потребна жена која ће бити интелектуалка, мајка, домаћица, женка која неће мирисати на паприкаш. Зато моје карикатуре жене више привлаче, одишу љупкошћу, него што одбијају“ (Yugorapir 2020).

Дакле, Десина Дара је својом појавом учинила својеврсни *breakthrough*, имајући пре свега у виду време када се први пут појавила. Током наредних неколико деценија, Деса је цртала жену „женском руком“, дефинишући на тај начин један другачији субјективитет жене. Другачији од оног који је био одређен и подређен доминантним односима у друштву, тачније патријархалним односима. Десу, дакле, можемо посматрати као актерку, као жену која је својим активним стварањем преиспитивала постојеће парадигме (не нужно само женског искуства).

КАРИКАТУРА И ПАТРИЈАРХАТ

Патријархална културна парадигма у српском друштву, доминантна кроз читав 19. и 20. век, заправо прилично чврсто стоји на својим ногама и у данашње време. Самим тим, неизбежно је представу жене посматрати као дефинисану и обликовану патријархатом. До појаве Даре Нијагаре и поменутих карикатуралних представа сељанке, лик жене свођен је, како смо и уочили, на вредну, трпељиву, снажну жену, али у исто време, поражавајуће нему и не приметну. Бројни су примери којима је, узмимо у обзир само етнографску литературу, забележен положај жене у традиционалном патријархалном друштву. Потлаченост и подређеност мужу и мушким члановима породице, обесправљеност у свим подручјима која се односе на њен приватни живот и лични избор дуги низ деценија је обележавала женско бивствовање.

Објашњавајући патријархат као систем друштвених структура и пракси у којима мушкарци доминирају, тлаче и експлоатишу жене (Walby 1990, 20), он може бити посматран кроз категорију приватног, дефинисану као форму која постоји у оквиру домаћинства и односи се на власништво – над имањем, женом, децом, животињама, као и на искоришћавање женске радне снаге у процесу производње. Супротно томе, Силвија Волби дефинише и јавни патријархат који се односи на јавни простор и подразумева сваку врсту учешћа у јавном животу, комуникацију, учешће у политици, уметности. Иако је, нарочито након Другог светског рата, жена добила извесна законска и политичка права, која су јој омогућила бројне погодности, до тада

резервисане само за мушкарце, она је и даље остајала „закључана унутар дефиниције пола коју установљава патријархални друштвени и политички систем.“ (Ђорђевић 2009, 127). Као широко распрострањен и уобичајен у свакодневном животу, овакав приказ жене пренет је идентично и у сферу јавних гласила јер, заправо, „сваки приказ ослања се и репродукује специфичну логику стварности: та логичка стварност промовише сопствени приказ“ (Phelan 1993, 10). Отуда су такве представе жене у сценама искључиво везаним за приватну сферу, оквира њеног дома и домаћинства, као и сфере њеног кретања (њива, пијаца) сасвим разумљиве. Директна последица тога је и чињеница која сведочи о убедљиво мањој заступљености женског лика у карикатури, тако да жене готово да нема у карикатури предратног периода и годинама након 1980, на шта је већ указано. Једноставно, проблематика која их је окупирала, није се кретала у доменима женског интересовања и деловања. Јер, „начин на који се представља и разумева женски идентитет, искуство и прича, зависи од културе којој се припада, медија који је средство израза, и од личног искуства и историје“ (Nenić 2008, 266).

С тим у вези, можемо се накратко осврнути и на начине на које се представа жене у различитим литерарним или визуелним дискурсима конституисала. То су заправо била питања којима су се посветиле феминистичке теорије од свог настанка. У фокус свог интересовања поставиле су начин на који су жене, женскост и сексуалност конструисане и презентоване. На нашим просторима, на присутност тог проблема у књижевности визионарски је указивала, пре готово стотину година, књижевница Исидора Секулић анализирајући „мушку“ Андрићеву прозу. Снажним речима да су „жене скривене, споредне, испод живота, и нису личности, него једино покретне снаге“ (Sekulić 1923, 7) опоменула је још у то време, на судбинско третирање женског лика у литератури. Показало се да је он несумњиво врло стереотипан, обликован и укорењен у традиционалним патријархалним обрасцима.

Ни у визуелном дискурсу, у који као изражајну форму можемо сврстати карикатуру, није се одступало од патријархалне матрице. Попут књижевности, она је била доминантно уткана и у српску „мушку“ уметност 20. века. Узимајући у обзир прву половину столећа, уметнице не само да нису биле у истој мери заступљене, са једнаким правима и могућностима, као и њихове мушке колеге, већ се жена као „објекат“ на уметничким делима среће у пасивним ситуацијама да везе, чита књигу у кући или дворишту. „Јежева“ карикатура, у великој ме-

ри прожета патријархалном свакодневицом, прати наравно тај тренд визуализације жена, али већ од средине века популарна култура отвара широко поље деловања за жене подједнако као ауторке и интерпретаторке (Nenić, 266), чему потврду видимо управо кроз опус Десе Глишић. Њен пробој у „мушки“ свет на оба фронта, и као ауторке, али пре свега кроз ликове које је цртала, представља јединствен случај.

ВИТКА СТАСА, УСКА ПАСА, НОСИ НАЈЛОН ЖИПОН: О ТЕЛУ, ОДЕЋИ И СЕКСУАЛНОСТИ

Вратимо се накратко Јелици, Глишићкиној јунакињи из Доње Трнавe. Још је она истицањем атрибута попут „витка стаса, уска паса, дугих ногу“ потврдила да се у јавној „визуелној сфери жене у знатно већој мери приказују са нагласком на тело, а не на лице или главу како је то уобичајено код приказа мушкараца“ (Frederickson & Roberts 1997, 176). Такав начин приказивања жена је заправо начин на који се жена објектификује. Она се тиме своди на објекат, који има пасиван статус и који је предмет посматрања. Додала бих, најчешће еротизован објекат јер се њена репрезентација врши путем тела.

Карикатура нам у даљем опису Јелице наводи да она „носи најлон жипон и опанке од лике“. Модне додатке који, несумњиво, употпуњују њену нову појаву. Њих сагледавамо као допунске елементе њене телесности, њеног физичког тела. Наиме, теоријска промишљања моде током претходне четири деценије, која се сматрају тековином постмодернистичких концепата, резултирала су извесном ревизијом односа одеће и тела. Феномен одеће се, до осамдесетих година 20. века, можемо рећи, на изванредан начин „тражио“ и „лутао“ у дисциплинарним оквирима социологије друштва, а услед чињенице непостојања посебног самосталног приступа који би га посматрао у дискурсу социологије моде. Од тада се у оквиру савремених интердисциплинарних студија културе установљава кроз постојање самосталне теорије моде.

Установљење студија моде као свеобухватног интердисциплинарног спектра у фокус је поставило однос тела и одеће при чему се сам појам *одећа* посматра знатно шире. То је представљало значајан искорак у тумачењима одеће, која више није само пуки предмет или појединачни елемент одевања, сведен на материјално, на начин израде или технологију производње. Одећа излази из сфере материјалног и као визуелни симбол и знаковни текст почиње да се „чита“ па је посматрамо као специфичан наратив и визуелни текст. Ван устаљених оквира књижевности и лингвистике термин *шексџи* постаје легитиман појам којим се објашњава наративна улога одеће.

Одећа се првенствено дефинише у односу на тело, неодвојива је од њега, у смислу да се на њему манифестује, са њим интерреагује, па га, у крајњем случају, и мења (Jestratiјевић, 109). Односно, они се заједнички мењају, у складу са променама у окружењу. Тело и његово окружење су заправо у непрестаном процесу међусобне интеракције (Adamović & Maskalan 2011). Тај однос је такав да му окружење приписује одређена културно кодирана значења, те се одећа може посматрати као текст кроз који се изражава или путем којег се конструираше одређени или изабрани културални идентитет (Jestratiјевић, 113).

Свакако да *најлон жијон*, на нози младе сељанке, за разлику од дотадашњих уобичајених вунених чарапа, указује на њену модну освешћеност, али такође имплицира и извесну дозу изазовности и еротичности. Дакле, конструкција сексуалности путем спреге тела и одеће у ликовима Десе Глишић је очигледна и неупитна. Десине јунакиње, са својим предимензионираним женским атрибутима, дубоког деколта, обучене у мрежасте чарапе и кратке сукњице, јасно су пројектовале поруку о сексуалности. Овај податак још више добија на значају, посебно када имамо у виду да је то чињено средином прошлог века, када се ни њене мушке колеге нису упуштале у такве подухвате. Они су се на то усмерили тек када је феномен сексуалне револуције узео маха, током које су, у седмој и осмој деценији 20. века, почели да цртају полуобнажене женске ликове. Имајући у виду такво чињенично стање не можемо да не уочимо и да не укажемо на одважност ауторке да женски лик представи на начин како је то учинила у својим карикатурама.

Дакле, много пре њих, Деса Глишић је својим јунакињама удахнула сексуалност. У томе је кључну улогу, кроз физичку појаву, имала свакако и одећа коју су оне носиле. Десина сељанка облачила је народну ношњу, без јелека и мараме на глави се није појављивала, чиме су испоштовани сви установљени параметри препознавања сељанке, односно њеног одевног кода. Међутим, њена одећа доживела је промену, не у смислу корпуса одевних елемената, већ у њиховој форми. У складу са Десиним опредељењем да у својим карикатурама у први план истакне сензуалност сеоских девојака, ношња је модификована у уже, краће и тесније варијанте. Тиме је женска фигура добила на изазовности, што је променило дотадашњу перцепцију тих ликова. До тада приказиване, стога и тумачене, углавном безлично, забрађене марамама, у широким сукњама, без готово икаквих атрибута женствености, женске фигуре су, кроз визуру Десиних сељанки, блеснуле у потпуно новом неочекиваном светлу.

Одећа наших јунакиња у форми материјалног текста исказује и конституише другачији културални идентитет. У том смислу, Жарко Паић указује да „веза између моде, културе и идентитета у пост-модерно доба показује да мода судјелује у творби новог идентитета више од многих других важнијих ствари у животу“ (Раић 2007, 171). За приказани идентитет у карикатурама можемо рећи да се сводио на појавност јер, као што видимо, нови одевни образац имплицирао је сексуалност и завођење.⁴

На који начин је перцепција сексуалности условљена изгледом и одабиром одеће? Овим су се позабавила истраживања спроведена последњих деценија, која су сагласна у закључцима да је управо информација коју одећа преноси на различите начине, пресудна у перципирању сексуалности. Испитаници у овим истраживањима, припадници оба пола, потврдили су, претходно имајући у виду све аспекте избора неког елемента одевања (дакле његову боју, дужину, крој, материјал), да је улога одеће била да комуницира сексуалну жељу жена или да привуче сексуалну пажњу мушкараца (Koukounas & Letch 2001; Grammer et al. 2004; Montemurro & Gillen 2013; Smolak et al. 2014). Притом, Мурова (Moore 2010) наглашава чињеницу да жене бирају изазовну одећу више из жеље да се прикажу атрактивним, него да покажу своје интересовање за сексуални однос. У сваком случају, одећа представља канал за преношење информација о сексуалности. Потврђујући да жене користе изазовну, провокативну одећу како би имплицирале сексуално интересовање или намеру, истраживачки напори су се усмерили ка истицању значаја који избор такве одеће повезује са сексуалним нападима и насиљем. У том смислу се даље ова теза додатно образлаже кроз различите аспекте посматрања⁵, који за ову анализу нису од пресудне важности, али су свакако вредни помена.

⁴ У том смислу Негрин оправдано наглашава да постоји бојазан да култ појавности преузме главну улогу у обликовању идентитета (Negrin 2006, 152). Даљим промишљањем ових ставова сусрели би смо се са феминистичким аргументима, оштрим и критичким, с обзиром на то да су њима посебно погођене жене, што излази из оквира овог рада.

⁵ Навешћу неке од примера, попут начина на који одећа кроз употребу одређених боја комуницира разлике између биолошких полова (Pomerleau et al. 1990), затим веровања која потврђују став да изванредан тип одеће провоцира сексуално узнемиравање (Workman & Johnson 1991) као и сексуалне нападе (Workman & Orr 1996), улогу којом одећа мотивише и поспешује сексуално насиље (Vali & Rizo 1991; Moore 2010), до истраживања која потврђују кривицу жртве услед неадекватног провокативног начина облачења (Loughan et al. 2013).

Велика већина наведених истраживања ослањала се управо на теорију објектификације као кровни оквир за анализе. Прикази жена коришћени у њима приказивали су их као објекте који се посматрају и процењују. Женски лик био је и у фокусу истраживања која су се бавила начином на који је он третиран у медијским садржајима у америчкој култури, пре свега филму (van Zoonen 1994), телевизијском програму (Copeland 1989), фотографији (Duncan 1990), рекламирама (Goffman 1979), штампи (Ferguson 1981). Резултати истраживања показали су да је у свакој од ових области приказ жене у великој био мери типизиран и стереотипан, неретко заснован на расним и другим предрасудама.⁶ У сваком случају, не улазећи у порекло таквих стереотипа, потичу ли и да ли представљају репродукцију патријархалних постулата, извесно је да се у медијским садржајима жене приказују као сексуални објекти. На примеру истраживања приказивања жена у музичким спотовима, Оубри и Фрисби потврђују да су извођачице песама, дакле певачице, биле предмет објектификације, у чему је управо њихова одећа чинила значајан фактор (Aubrey & Frisby 2011).

У том смислу, значајни су резултати истраживања који указују на извесна својства одеће која у највећој мери утичу на објектификацију. Јасно је да ће утицај на већи степен и процену објектификације свакако имати одећа која асоцира на атрактивно и пожељно. Ту се, пре свега, истиче откривајућа природа одеће, односно способност одеће да открива и показује кожу. Још значајније је, међутим, указивање на својство одеће да се њоме истиче ускост и припијеност уз тело. Према тврђењу Иванке Причард и Марике Тигеман (Prichard & Tiggemann 2005) управо „облачење тесне, као и одеће која открива тело, жене смешта у сам фокус објектификације“ (Prichard & Tiggemann, 20).

Процес објектификације, како је речено, захтева посматрање и процену те се, у том смислу, подразумевају два типа објектификације: самообјектификација и објектификација од стране других. Даље се ова теза додатно образлаже кроз различите аспекте посматрања, који за ову анализу нису од пресудне важности, али су свакако вредни помена. У случају „Јежевих“ карикатура је значајно што управо на тај начин можемо посматрати јунакиње изашле из Десиного пера. Она је своје „изазовне герле, шпице и луцпрде“, како их је сама

⁶ Пример да се Афроамеричке жене приказују као животиње (Leidholdt 1981) или Американке азијатског порекла уз чије је приказе обавезна и неизоставна нота егзотике и послушности (Root 1995).

називала, цртала са намером да шокирају јер су заводљиве и сензуалне жене, какве би сви волели крај себе. На тај начин су оне биле објектификоване још током настанка. Ставом и мишљењем да, како је често знала да каже, „смо све шпице“, те цртањем младих девојака у кратким минићима и са бујним попрсјима, сама ауторка их је кроз процес стварања објектификовала. Са друге стране, и кроз перцепцију других су биле објектификоване. Томе су потврду дала и сведочанства саме Десе Глишић, која, кроз сећања, истиче два догађаја. Једном приликом ју је угледни књижевник и песник оптужио да њене стрипове младићи лепе по купатилима јер су њене „герле“ сувише слободне и провокативне. Друго је писмо једног радника из Раковице који се на занимљив и искрен начин осврнуо на Десину „голоотињу“. речима: „Другарице Десо, кад Ви нацртате ногу, онда је то нога, а кад нацртате ‘позадину’, онда је то ‘позадина’“. Несумњиво је, дакле, да је одећа имала комуникативну функцију путем својих наративних својстава. Она се, заправо, као симбол и визуелни знак, „гледала“ и „читала“ управо попут текста.

ЗАКЉУЧАК

Деса Глишић и њене јунакиње ускомешале су духове и разбиле стереотипе. Дотадашња пракса цртања жена у карикатури, као репродукција патријархалне идеологије, визуализовала се кроз лик мајке, домаћице и жене. Просторни оквири су је ограничавали на њен дом и њиву или пијацу. У графичком погледу, њену безличност из стварног живота, исцртавали су сведени и једноставни, готово груби по тези ауторског пера. Мушког, без изузетка!

Средином педесетих година карикатуристичкиња „Јежа“ Десанка Глишић понудила је другачију перспективу. Њене девојке са села, а нарочито Дара, градска послератна девојка, неочекивано су, са страница популарног сатиричног недељника, зањихале својим облицима, мамећи читалачки аудиторијум. Дугачке ноге презгодне сеоске снаше, њено бујно попрсје, утегнуто претесним јелеком појављивали су се на страницама „Јежа“ из броја у број. Женско тело експлоатисано је на тај начин у форми карикатуре. Неспорно је да су такви прикази жена били предмет посматрања и процењивања, што је жене постављало у позицију објекта.

Утисак је додатно био појачан одећом коју су носиле, а која је у бројним ситуацијама више откривала него прикривала. У „читању“ одеће имали смо у виду и дати друштвени и културни контекст, који самим одевним елементима неизбежно приписује значења. У па-

тријархалној стварности се њена, до те мере кратка сукњица и толико припијен јелек, нису могли срести, па се девојка из карикатуре посматрала са извесном дозом егзотике и жудње, јер је од стране већине тумачена као недостижна, чак нестварна. Десине јунакиње су за своје време свакако биле револуционарна појава, јер су наивно представљале претечу каснијег, готово обавезног, изобиља голотиње у штампаним медијима.

Иако су ове јунакиње блеснуле у неком новом светлу, женски лик у карикатури је ипак доминантно остао укројен патријархалним конструктима. То показују ситуације у којима су жене цртане, дефинишући своју појавност искључиво кроз категорију брака и породице. Њихова невидљивост у илустровању и коментарисању тема које се не сматрају „женским“, јер потпадају у сферу јавног, попут политике и осталих озбиљних тема резервисаних за „јачи пол“, јасан је показатељ репродукције и опстанка патријархалних односа и дефинисане родне поделе улога у друштву.

Литература

- Adamović, Mirjana & Ana Maskalan. 2011. „Tijelo, identitet i tjelesne modifikacije.“ *HRČAK* 49 (1). <https://hrcak.srce.hr/71643> (pristupljeno 20. 08. 2021).
- Aubrey, Jennifer Stevens & Cynthia M. Frisby. 2011. “Sexual objectification in music videos: A content analysis comparing gender and genre.” *Mass Communication and Society* 14 (4): 475–501.
- Copeland, Gary, A. 1989. “Face-ism and primetime television.” *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 33 (2): 209–214.
- Duncan, Margarete Carlisle. 1990. “Sports Photographs and Sexual Difference: Images of Women and Men in the 1984 and 1988 Olympic Games.” *Sociology of Sport Journal* 7 (1): 22–43.
- Đorđević, Jelena. 2009. *Postkultura. Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio.
- Ferguson, Marjorie. 1981. “The Woman’s Magazine Cover Photograph.” *The Sociological Review* 29 (1): 219–238.
- Fredrickson, Barbara L. & Tommi-Ann Roberts. 1997. “Objectification theory: Toward an understanding of women’s lived experiences and mental health risks.” *Psychology of Women Quarterly* 21: 73–206.
- Goffman, Erving. 1979. *Gender advertisements* (1st Harper colophon ed.). New York: Harper & Row.
- Grammer, Karl., LeeAnn Renninger & Bettina Fischer. 2004. “Disco clothing,

- female sexual motivation, and relationship status: Is she dressed to impress?" *Journal of Sex Research* 41: 66–74.
- Gudac-Dodić, Vera. 2006. *Žena u socijalizmu: položaj žene u Srbiji u drugoj polovini 20. veka*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Jestratijević, Iva. 2013. „Uvod u studije mode“ *ART+MEDIA Časopis za studije umetnosti i medija* 3: 108–119.
- Koukounas, Eric & Nicole M. Letch. 2001. “Psychological Correlates of Perception of Sexual Intent in women.” *The Journal of Social Psychology* 141: 443–456.
- Leidholdt, Dorchen. 1981. “Where Pornography Meets Fascism”. *WIN*, March 15.
- Lennon, Sharron. J., Alyssa D. Adomaitis, Jayoung Koo & Kim P. Johnson. 2017. “Dress and sex: a Review of Empirical Research Involving Human Participants and Published in Refereed Journals.” *Fashion and Textiles* 4 (14): 1–21.
- Loughnan, Steve, Afroditi Pina, Eduardo A. Vasquez & Elisa Puvia. 2013. “Sexual Objectification Increases Rape Victim Blame and Decreases Perceived Suffering.” *Psychology of Women Quarterly* 37 (4): 455–461.
- Maravić, Goran. 2018. *Dva veka karikature na prostorima Jugoslavije*. Novi Sad: Društvo novinara Vojvodine.
- Mikulić, Tatjana. 2015. „O karikaturi ili kako se crtajući malo kaže mnogo.“ *Antropologija* 15 (3): 121–137.
- Montemurro, Beth & Meghan Gillen. 2013. “How Clothes Make the Woman Immoral: Impressions Given of by Sexualized Clothing.” *Clothing and Textiles Research Journal* 31: 167–181.
- Moor, Avigail. 2010. “She Dresses to Attract, He Perceives Seduction: A Gender Gap in Attribution of Intent to Women’s Revealing Style of Dress and its Relation to Blaming the Victims of Sexual Violence.” *Journal of International Women’s Studies* 11 (4): 115–127.
- Negrin, Llewellyn. 2006. „Sebstvo kao slika: Kritički osvrt na postmoderne teorije mode.“ *Tvrda* 1–2: 141–152.
- Nenić, Iva. 2008. „Matrica koja obećava? Predstavljanje i učešće žena u popularnoj kulturi.“ U *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, ur. Adriana Zaharijević, 263–274. Beograd: Heinrich Boll Stiftung.
- Paić, Žarko. 2007. *Vrtoglavica u modi: Prema vizualnoj semiotici tijela*. Zagreb: Altagama.
- Phelan, Peggy. 1993. *The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Pomerleau, Andre, Daniel Bolduc, Gerard Malcuit, & Louise Cossette. 1990. “Pink or Blue: Environmental Gender Stereotypes in the First Two Years of Life.” *Sex Roles* 22(5/6): 359–367.
- Root, Maria P. P. 1995. “The Psychology of Asian Women.” In *Bringing Cultural*

- Diversity to Feminist Psychology: Theory, Research, Practice*, ed. H. Landrine, 265–301. Washington, DC: American Psychological Association.
- Sekulić, Isidora. 1923. *Istok u pripovetkama Ive Andrića*. Beograd: SKZ
- Smolak, Linda, Sarah K. Murnen & Taryn A. Myers. 2014. "Sexualizing the Self: What College Women and Men Think about and Do to Be "Sexy". *Psychology of Women Quarterly* 38: 379–397.
- Šuvaković, Miško. 2006. *Studije slučaja: Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*. Pančevo: Mali Nemo.
- Vali, Donna & Nicholas D. Rizzo. 1991. "Apparel as One Factor in Sex Crimes against Young Females: Professional Opinions of US Psychiatrists." *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology* 35 (2): 167–181.
- van Zoonen, Liesbet. 1994. *Feminist Media Studies*. London: Sage.
- Velimirović, Danijela. 2012. „One su bile svuda – stizale su sve: kulturna konstrukcija heroína novog doba (1945-1951)“. *Etnološkoantropološki problemi*, n.s. 7 (1): 167–183.
- Višnjić, Jelena & Mirjana Mirosavljević, M. 2008. „Problem reprezentacije roda u medijima.“ U *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, ur. Adriana Zaharijević, 248–262, Beograd: Heinrich Boll Stiftung.
- Walby, Sylvia. 1990. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Workman, Jane E. & Kim K. P. Johnson. 1991. "The Role of Cosmetics in Attributions about Sexual Harassment." *Sex Roles* 24 (11–12): 759–769.
- Workman, Jane E. & Robert L. Orr. 1996. "Clothing, Sex of Subject, and Rape Myth Acceptance as Factors Affecting Attributions about an Incident of Acquaintance rape." *Clothing and Textiles Research Journal* 14: 276–284.
- Prichard, Ivanka & Marika Tiggemann. 2005. "Objectification in Fitness Centers: Self-Objectification, Body Dissatisfaction, and Disordered Eating in Aerobic Instructors and Aerobic Participants." *Sex Roles* 53: 19–28.

Интернет извор

- Yugopapir. 2020. „Desa Glišić, karikaturistkinja (2/2): crtajući Če Gevaru, Nila Armstronga, Berta Lankastera...“ <http://www.yugopapir.com/2015/08/desa-glisic-karikaturistkinja-22.html> (pristupljeno 12. 06. 2020).

Примљено / Received: 18. 04. 2022.

Прихваћено / Accepted: 17. 11. 2022.