

Петрија Јовичић

petrija.jovicic@ei.sanu.ac.rs

Ивана Башић

ivana.basic@ei.sanu.ac.rs

Етнографски институт САНУ, Београд

Маске и метаморфозе женске креативности – Лутка Милене Павловић Барили*

У раду се анализира слика *Лутка* Милене Павловић Барили у контексту антропологије ликовне уметности и феминистичких студија. Фантазматске фигуре на слици постају се као симболи трансформације и поигравања са родним и полним идентитетима, а њихово драмско „маскирање“ као платформа за проналажење целовите креативне личности која иронизује биолошку „специјализацију жене“. Назив *Лутка* упућује тумача у правцу размишљања о родним улогама, јер је лутка обавезна играчка девојчица, која има функцију припреме за материнство и кућне послове, али поседује и статус (лепог) објекта којим се манипулише у мушком свету. Спајање тела „лутке“ и мушке главе се може посматрати као вид револта и борбе за превазилажење инфериорне позиције. Мушка глава својом величином и одважношћу потискује у други план тело/објекат лутке-девојчице, она као симбол „мушке интелигенције“ додељује субјективитет „лутки“ и жељену супериорност у свету мушке доминације. Лутка са одликама мушке моћи истовремено прикрива и наглашава рањивост и друштвену маргинализованост женскости, која у жељи за самореализацијом може упасти у замку опонашања мушкарца, што је борба за стицање моћи, али и признање сопствене/женске недостатности и инфериорне позиције. Међутим, наго мушко тело, лишено лица и руку – те тиме субјективности и делатности – претворено у (леп) објекат и потиснуто у други план, наглашава двосисленост односа „мушке“ и „женске“ позиције, те отвара могућност разноликих тумачења ове слике у оквиру теорија рода, полности и креативности.

Кључне речи:

антропологија
ликовне уметности,
феминистичка
теорија, визуелна
нарација, маска,
родни идентитет,
субјективитет,
Милене Павловић
Барили

* Текст је резултат рада на пројекту бр. 47016: *Интердисциплинарно истраживање културног и језичког наслеђа Србије. Израда мултимедијалног интернет-портала Појмовник српске културе*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Хронологија стваралачког опуса Милене Павловић Барили¹ показује да се уметница формирала као сликарка модерних композиција, чији је стваралачки опус на разнолике начине обележен питањем женског идентитета и женске креативности. Визуелним наративима, ослобођеним императива реалистичности, детаља, раскоши и улепшавања, уметница често наводи посматрача на унутрашње, суштинско дефинисање идентитета жене. Платна Милене Павловић Барили износе на површину фрагментране кадрове личних искустава, транспоноване помоћу архаичних мотива (често су то античке фигуре и призори) и обједињене уметничком имагинацијом у визуелни наратив, усмерен ка стварању новог виђења стварности. Креативност уметнице спаја спољашње и унутрашње, сан и јаву, прошлост и будућност, интимно и универзално људско. Милена Павловић Барили користи фантазме и сновиђења, те мноштво архетипских симбола, за стварање надреалистичког света сопствене/женске интимае.

Анализа слике *Лутка* Милене Павловић Барили стога се заснива на моделима психоанализе, који у улози сазнајног и критичког оруђа извлаче на површину дубинске структуре уметничког дела, омогућавајући разумевање фантазми и симбола несвесног и њихову улогу у моделовању слике. Симболичка интерпретација третира се потом као антрополошка грађа, при чему се уочава повезаност личног, професионалног и друштвеног плана. Из ликовне структуре насталог дела, обележеног утицајем сецесије и надреализма, извире суштинско идентитетско питање – које се може свести на удвајање личности у улози субјекта (самокреације и самопрезентације) и објекта (друштвених улога и презентација), те њена дихотомија на сегменте „Ја“ и „Она“ – што представља један од кључних елемената за анализу и разумевање сликарства Милене Павловић Барили. Користећи бројне визуелне метафоре, сликарка гради имагнирани женски идентитет који постаје матрица нарације, помоћу које се остварује својерсно избављење из скучене реалности (в. Јовичић 2014).

У значењској артикулацији свести *о свету* и свести *о себи у свету*, слике Милене Павловић Барили усмерене су ка изградњи сопства, а оно унутрашње *неизрециво* преображава се у самосвојан уметнички свет, који бива „изговорен“ као амблематичан визуелни „текст“. Њене слике представљају вид саморазоткривања и самодефинисања женскости, јер се ликовно дело – у складу са гледиштем Џудит Батлер, а у контексту феминистичких студија и

¹ Милена Павловић Барили је рођена 5. новембра 1909. године у Пожаревцу. Њен сликарски пут може се описати као непрекидно трагање и својерсно номадско лутање – од Пожаревца, преко Бергама, Граца, Београда, Минхена, Париза, Шпаније, Лондона, све до Фиренце, Осла и, на крају, Њујорка. Положај Миленине мајке на двору Карађорђевића омогућава сликарки школовање и путовања у иностранство. Прихватавши мајчин савет, неуобичајен за то доба, да се одрекне патријархалних норми, Барилијева се и својом уметношћу и својим личним животом придружује генерацији радикалних уметница свог доба. Њено схватање личне слободе огледа се и на личном плану – у деконструкцији стереотипне институције брака и женских улога, и на професионалном плану – у одабиру модерних форми уметничког израза, те њиховог повезивања са индустријом моде и плакатном уметношћу (в. Јанковић 2001, 163).

антропологије ликовне уметности – може посматрати као „перформативно тело“ и отворено поље суочавања, које не износи само податке о себи као о материјалном уметничком предмету, о теми коју показује или о евентуалној интенцији уметнице која га је начинила, већ рефлектује читаву лепезу личних садржаја, али одсликава и одређене друштвене стратегије за креирање пожељних интерпетација полних и родних диференцијација, са којима уметник може бити у дослуху или им бити супротстављен. Контекст чулног усвајања за посматрача такође је условљен разноврсним и специфичним облицима изражавања, којима уметник егземплификује идеју, али и доминантним друштвеним дискурсом. Интерпретативна анализа слике стога успоставља одређену значењску структуру, која бесконачно означавајуће ликовног израза преображава у сазнајни дискурс, чиме се постиже интертекстуалност сликовног и дискурзивног и ствара „беседа о слици“. Елементи приказа које дело (ре)презентује анализирају се као идиофантазматичке, метафизичке, идеолошке, политичке и социолошке мотивације. Визуелно уметничко искуство, као „нова“ или привидно „поновљена“ реалност, увек излази из оквира познатог, укрштајући виђено и жељено, а ликовно дело, иако производ имагинације, постаје објекат и извор сазнања. Елементи визуелног представљања истовремено разоткривају комплексну друштвену праксу (обичајна и уставна традиција, политички погледи, друштвене институције, религиозна уверења итд.)².

Визуелни наратив Милене Павловић Барили *Лутка* (1936, уље на платну, 56x47 цм) представља сценску представу (која се, следећи Лис Иригарај, може посматрати и у духу „архитектонике театра“³), организовану увођењем алегориских друштвених актера (или представљајућих симбола) у илузорни „природни“ простор. Уметница помоћу симбола деконструираше укоренење дихотомије мушког и женског, проблематизујући принципе патријархалног наслеђа. Слика пројектује својеврстан сан о метаморфози и заменљивости улога, при чему променљивост означава укидање граница и остварење жељених слобода. Метафорички набој главних актера слике – „лутке“ са накалемељеном мушком главом и „аполонског“ мушког тела без руку и лица – на имагинираној сцени, чија је илузорност наглашена позоришном завесом и оградом која представља отклон према „дивљем“ и „природном“, пробија цензуру реалног света и доминантних светоназора, уводећи посматрача у простор сновиђења у којем је све могуће.

² Бартовски модел хијероглифа објашњава начин на који се предмети преузети из природе или свакодневног живота користе као конвенционални знак за неку идеју. Барт овај модел одређује као својеврсну игру науке и уметности, при чему се спознаја „умеће у слику, као комад колажа“ из кога се истовремено могу ишчитати „теорија, критичка борба и ужитак“. У том процесу долази до конструисања алегорије, која произилази из могућности монтаже неспојивих елемената, што омогућава нова разумевања, те конструисања другог језика, усмереног ка фиктивним циљевима (опширније в. Bar 1979).

³ *Архитектоника театра* означава филозофску сценографију која актере уоквирава у простору и времену, омогућавајући им удвајање у економији огледала, односно вишеструка репродуковања (в. Butler 2001, 45).

Лутка је идеализован, прерушен и извештачен сексуализовани објекат, гламурозних карактеристика, са конотацијама „забављачице“ и објекта жеље. Главни је учесник и актер у игри завођења, логици лажних идентитета, лукавог скретања са тескобног пута. Као архетипски симбол, лутка представља објекат манипулације – „симбол бића без властита значаја, која подлијежу свим вањским потицајима: лаке, испразне особе без карактера и без начела“ (Chevalier i Gheerbrant 1983, 364). Међутим, лутка већ као архетипски симбол носи у себи дубоку амбивалентност – она је истовремено симбол људске егзистенције. Према Платоновој алегорији пећине – људи су лутке у театру сенки. У традицији древних цивилизација (египатској, античкој и кинеској), лутке имају посвећену вредност, будући да приказују божанство или хероја, али су истовремено и симбол лакрдије, исмевања и прерушавања. Лутка, такође, традиционално представља архетипске људске улоге, персонификује њихове страсти, доводећи гледаоца до катарзе. Самим тим, лутка задобија магичну моћ – она је „чудесни симбол човјечанства“, „јунакиња тајних жеља и скривених мисли, она је дискретно признање самога себе другима и себи самоме“ (Исто).

Лутка Милене Павловић Барили, обучена у светлоплаву хаљину неупадљивог кроја, ствара илузију покорности правилима облачења „дечје играчке“. Међутим, испод неутрализирајућег слоја одеће, фигура младе девојке са истакнутим атрибутима женскости подвлачи сексуални карактер тела. Иако задржава традиционални костим „љупке играчке“, сликарка обликовањем привлачног женског тела, истицањем рамена, груди и нежних, малих стопала, еротизује тело лутке, прекривено нежном плавом хаљином.

Фигуре девојке-лутке са мушком главом и безруког „Аполона“ затамњеног лица носиоци су фантазматских трансформација, које се поигравају са полним и друштвеним идентитетима и успостављају сопствени систем моћи.⁴ Затамњена глава мушке фигуре и мушка глава на женском телу својеврсно је маскирање. У архаичним друштвима, маска⁵ је могла имати разноврсне функције, те су постојале обредне маске светих плесова, посмртне и заветне маске, маске за прерушавање и позоришне маске. Међутим, њихов смисао је увек у

⁴ Симон де Бовар у делу *Друштвени живот* истиче да се жена маскира ради ометања мушкарца и како би остварила своје планове; она се поистовећује са мушкарцима како би их поседовала (Де Бовар 1982, 367). Камил Паља пак сматра да централно место за формирање личности проистиче из идеје маске, а контекст за препознавање личности произилази из модела драмског маскирања, јер маска наглашава „биолошку специјализацију жене“. Женска жеља да се ослободи мушке идеологије, која је дефинише као небитну, реализује се посредством предевања у мушко (Паља 2002, 218–236).

⁵ Маска је, као што учача Роже Кајоа, „представљала у свим примитивним друштвима оруђе за метаморфозу, коме је свуда придаван велики религиозни значај“ (Кајоа 1979, 111). У религиозном контексту, маска „изазива код онога који је носи пролазну егзалтацију и помаже му да поверује да се истински преображава. [...] „Маска је била прворазредно обележје надмоћности“ (Исто, 119 и 129). У модерном друштву, пак, „маска ослобађа принуда које намеће друштво“ (Исто, 155). О појму и функцији маске, посебно у српској култури в. и Марјановић 2005).

присвајању моћи – што је реверзибилни процес: „Маска и онај који је носи наизменице се обрћу, и животна снага која се згуснула у маски може ухватити онога које је стао под њену заштиту: заштитник постаје господаром“ (Chevalier-Gheerbrant 1983, 443). И на слици Милене Павловић Барили маскирање има смисао мистичне размене – мушка образаина преображава се у мушку главу која постаје саставни, иако некомпатибилни део „лутке“, док је лице на телу наге мушке фигуре затамњено. Као да је са заменом улога дошло до двоструког губљења идентитета: жена преузима мушку главу, док мушкарац губи персоналност и активитет. Маска истовремено постаје присвајање „другости“⁶ и указивање на „узнемирено и узнемиравајуће лице непознатог“ (Кајоа 1979, 221). Маска је, као што Кајоа запажа: „[...] лице лажи, она је сама душа перверзије која уме плашењем да изопачи: то је сладострашће зачињено страхом: мучна и умилна загонетка постављена радозналости чула [...]“ (Исто). Међутим, маска – посебно у карневалском маскирању – има и то својство да „прикрива друштвену физиономију и ослобађа праву личност“ (Исто, 50).

Мушки и женски идентитет на слици Милене Павловић Барили, истовремено са „карневалским“ изокретањем, са инверзијом полних улога, задобијају гротескне форме, у складу са дефиницијом гротеске као карикатуралног преувеличавања неке појаве, при чему преувеличавање има „крајње, фантастично обележје, доведено до чудовишности“ (Bahtin 1978, 322–323). Међутим, гротеска садржи у себи и дубоку амбивалентност – мушка „маска“, улога коју „лутка“ себи намеће, постаје њена глава, неприродно срасла са телом. Нарушавање границе женског тела додавањем хипертрофиране мушке главе представља нарушававање постојећег поретка и његово гротескно изокретање, али и нарушававање суштине женскости и женске креативности.

Женско тело у другом плану слике, које као да израста из тела мушкараца, такође представља пример гротескног нарушавања граница тела. Оно се може схватити и као пародична алегорија митског мотива рођења Атине из Зевсове главе⁷. Међутим, на слици Милене Павловић Барили, наго, преполовљено женско тело „рађа“ се из тела „обезглављеног“ мушкараца. Оно као тело-објекат, лишено горњег дела, лежи неважно и одбачено, док сликом доминира фигура лутке са мушком главом. Овај детаљ у алузивно поље доводи и средњовековну мистеријску сцену, за коју је карактеристично „гротескно распарчавање, анатомизирање тела“ (Bahtin 1978, 364). Одбачена половина женског тела представља још само сценску реквизиту, стварајући паралелу са другим одбаченим сценским предметом – витешким оклопом, који лежи на поду, обесмишљен и непотребан, испражњен од свог „садржаја“ – мушкараца као носиоца витешких врлина. Међутим, овај витешки оклоп је такође двос-

⁶ „Стављањем маске, ‘узимањем’ другог, ‘лажног лица’ и прерушавањем, најчешће трансвестизам, имају за циљ да скрену пажњу на нешто и неког другог од онога што неко јесте“ (Марјановић 2005, 8).

⁷ Морин Мардок објашњава мит о Зевсу из чије главе излази Атина у пуној ратној опреми као мит о ускраћеној и „прогутаној женскости“ (Мардок 2002, 50; такође в. и Sreјковић/Cermanović-Kuzmanović 1979).

мислен – он се може разумети и као женски торзо или као „Артемидин оклоп“ – део мушке ратничке опреме помоћу којег жена задобија жељене моћи, а који је истовремено штити од мушких „упада“. Вертикални зацрњени део, као ножем извађен, као и зацрњена места одстрањених екстремитета, означавају недостатак – ишчупану „душу“, губитак унутрашње женскости до кога долази у борби за властиту аутономију. Беживотност беспомоћног осакаћеног женског торзоа-оклопа, те отвори на њему, у склопу фројдистичког тумачења могли би се разумети и као симболи женских гениталија.⁸ „Артемидин оклоп“, као и преполовљено женско тело може симболизовати делове распарчаног женског сопства, које се разлаже у тренутку када уметница, трагајући за сопственим моделом, одбацује постојећи модел и разбија традиционално огледало женскости. Али, истовремено са преузимањем мушке улоге или – „мушког витешког путовања“, као што то објашњава Мардок Морин, жена постаје жртва емоционалног рањавања и психолошког расцепа, будући да усклађивање са мушким моделом пориче њену праву природу. Стога Мардок предлаже другачију врсту женског витешког путовања, које подразумева понирање у себе, а не излажење из себе (Мардок 2002, 114).

Целокупна композиција слике *Лутка* има одређене елементе средњо-вековне *мистеријске сцене*. Мистеријска сцена је уобичајено у предњем плану садржавала подијум који је означавао земљу, док се у задњем плану сцене, нешто уздигнут, налазио рај, односно небо. Испод подијума се налазило „подземље“ – улегнуће хада, у виду широке завесе на којој је била насликана глава ђавола (Bahtin, 1978, 364). На слици Милене Павловић Барили присутни су сви ови сценски елементи, али је њихов распоред другачији: земља-подијум, додуше, остаје у предњем плану слике, док је небо-рај постављено у задњи план, међутим, „завеса пакла“ се налази на самој сцени, доминирајући левим углом слике, док се разјапљена глава „ђавола“ тек може наслутити у затамњеном лицу мушке фигуре, чије је светло, аполонско тело у нескладу са тамном дионизијском или „ђаволском“ главом (баш као што је и тело лутке-плесачице у нескладу са њеном мушком главом), док је „подземље“ – односно, мрачна, „дивља“ зона, трансформисана у приказ вегетације – оградом одвојено од главне „сцене“. Наглашени застор у предњем плану, који истиче да је реч о сцени, те стога и о фиктивном, „вештачком“ карактеру личности и њихових улога, истовремено дели целину слике на „мрачну стварност“ (затамњено црвенило-бездан у коме се још увек одвија борба либида за превласт и ослобођење од наметнутих улога) и друштвену позорницу на којој се одиграва играчка са покушајима замене родних улога. Будућност је тек назначена мирним плаветнилом неба, у коме се може наслутити жељена слобода.

У десном углу слике постављена је ограда која уоквирује сценски приказ, одвајајући „природу“ од „културе“, а која се може разумети и као отклон према „дивљој зони“, у духу Арденеровог термина *wilde zone*, којим се

⁸ Дуги и чврсти предмети (нпр. оружје, стубови) симболизују мушке органе, док шупљи предмети симболизују женске (в. Фројд 1973. и Derida 1988, 280). У овом случају јављају се „шупљине“ недостајућих екстремитета тела.

означава зона женског искуства потпуно страног мушкарцима. Објашњавајући однос дивље зоне и доминантних друштвених структура, Шоувалтер истиче да је женска креативност у дивљој зони апстракција, те да стога о женском писму можемо говорити као о двогласном дискурсу који доноси наслеђе доминантне (мушке) и пригушене (женске) креативности (Showalter 1981, 201). Ограда која одваја сцену (као повлашћени простор доминантне, јавне, маскулине културе) од бујне вегетације (као симбола дивљине, природе и плодности, што су атрибути женскости), у споју са мушком главом на женском телу, као да представља сликарску антиципацију доцнијих ставова феминистичке критике. Наиме, у феминистичкој критици се истиче да је женска креативност принуђена да користи елементе мушке стваралачке и културне традиције и мушког дискурса (мушке „главе“) да би изразила сопствено искуство. Искуство „чисте женскости“ припада дивљој зони и стога остаје немушто, цивилизацијском оградом одвојено од творевина културе, будући да још није пронашло средства сопственог израза – непатвореног „женског гласа“.

Целу сцену употпуњује оборени антички стуб⁹. Стуб/ступ, који симболизује постојаност архитектонског, друштвеног или личног „здања“, на слици Милени Павловић Барили је оборен, што указује на рушење здања, губитак склада између принципа мушког и женског, нарушавање целовитости личности, аполонијског склада, али и урушавање старијег (патријархалног) поретка који је жену сводио на рађајуће тело, симболично представљен доњим, репродуктивним делом женског тела на слици *Лутка*.

Између фигуре андрогине лутке и нагог тела мушкарца затамњеног лица развијен је свитак, који покрива мушке гениталије. Свитак папируса је у хијероглифима означавао спознају, а његово „увијање и развијање одговара гibaњима инволуције и еволуције, езотеричким аспектима спознаје, наизменичности тајне и откривења, неочитованог и очитованог“ (Chevalier-Gheerbrant 1983, 476). Развијени али неисписани свитак, који на слици *Лутка* поставља границу између мушке и женске фигуре, стога се може читати као симбол још неочитоване спознаје, неисписаног „женског писма“, слутње новог „завета“ и „закона“ који ће променити постојећи друштвени поредак, системе традиционално подељене мушке и женске моћи, представљене ратничким симболом „оклопа“ и репродуктивним телом жене, те поставити нове

⁹ Стуб симболизује устројство друштва (ова архтеипска идеја, забележена у веровањима аустралијских домородаца, препознатљива је и у свакодневној савременој фразеологији – уп. изразе *стубови друштва*, *стубови културе*). Стуб истовремено евоцира стабло живота, ос света, стабло и ступ. Има значење везе између две различите разине света и ега, места којим протиче космичка, животна или духовна енергија; симболизује моћ богова, као и олимпски ред, који зависи од стуба који га носи и који је седиште врховног бога. Стуб је узалазни симбол, те у развоју личности потврђује остваривање себе, има и фаличко значење, те је стога посвећен Деметри или Церери, као богињама плодности, али је и симбол хијерогамије – венчања неба са земљом, склада мушког и женског принципа (Chevalier/Gheerbrant 1983, 645–660).

границе родних идентитета, које су назначене гротескном андрогином „лутком“ и неделатним, „мрачним“ Аполоном.

Аполонска фигура мушкарца по положају тела подсећа на скулптуру Аполона пронађену у Дионизијевом позоришту у Атини, познату као *Omphalos Apollo* (названа је тако према основи у облику омфалоса, на којој стоји Аполон)¹⁰. Аполон обедињује различита својства, али се његова укупна симболика може протумачити као симбол савладавања самог себе, повезивања страсти и разума, удружености свих животних снага, те тако симболизује највише духовноће (Chevalier-Gheerbrant 1983, 18–19). Омафлос, пупак света (средиште света и средиште људског микрокосмоса) у симболичкој уметности представљен је у облику усправног белог камена, јајоликог врха, некада обмотаног змијама. Симбол је животне снаге која влада слепим снагама хаоса. Космички омфалос супростављен је космичком јајету као мушки принцип универзума насупрот женском, а свет представља производ њихове хијерогамије. Међутим, „Аполон“ на слици Милене Павловић Барили лишен је постоља у облику омфалоса, док „лутка“ балансира на „космичком јајету“, што упућује на нарушену равнотежу мушког и женског принципа и превласт андрогино-женског.

„Лутка“ стоји на врховима прстију, у балетским црвеним ципелицама, балансирајући на лопти. Њено држање и одећа алудирају на уобичајену представу балерине, док лопта на којој стоји, будући да је кугла симбол универзума, космичког јајета, у алузивно поље уводи космички плес. Архетипски смисао плеса је оживљавање космичких и мистичких сила, а занос плесача упућује ка унутрашњем присуству бога (Chevalier-Gheerbrant 1983, 514). Плесни покрет читава говор несвесног и деловање жеље. Црвене (плесне) ципелице су симбол пробуђене женске сексуалности и страсти, а необуздани плес који измиче вољи плесачице, баш као у Андерсеновој бајци „Црвене ципелице“, представља безличну „вољу“ – жељу по себи, која делује независно од воље субјекта¹¹. Кугла на којој андрогина плесачица балансира заправо је удвајање симбола андрогина – наиме, првобитни андрогин се често замишљао у облику кугле, будући да она у архаичним културама симболизује целовитост и савршенство.¹²

¹⁰ Атинска статуа Аполона Омфалоса је оштећена – такође јој недостају руке, баш као и статуи мушкарца на слици Милене Павловић Барили, а и лице јој је делом оштећено.

¹¹ У Андерсеновој бајци „Црвене ципелице“ сирота девојка обува пар магичних ципела и умало умире, јер њена стопала од тог тренутка не престају да играју. Она бива спашена тек када мушкарац секиром одстриче ципеле са њених ногу. Њена окована стопала настављају да плешу, док она добија дрвена стопала и налази свој мир у религији. Према Жижековом тумачењу – жеља по себи или нагон јесте оно што је „у субјекту више од њега самог; иако субјект не може да га увек субјективизује и присвоји као ‘свој сопствени’, у смислу речи ‘То је Ја које жели да ово ради!’ , он ипак делује у њему управо попут језгра“ (Zizek 1996, 160–161).

¹² „Као *par excellence* симетричан облик кугла је симбол амбиваленције. Архаични становници Аустралије вјерују, као што је вјеровао и Платон, да првобитни двосполац (слика амби-

Прикази андрогина, почев од Платонове „Гозбе“, па преко мистичких и алхемијских текстова, подразумевају биће округлог облика са две главе. Илустрација андрогина у алхемијским текстовима често га приказује као биће са мушком и женском главом, обучено у женску хаљину, које стоје на врху округлог облика, на леђима змаја или на клупку змија са псећим главама. Андрогин, како сматра Мирча Елијаде, представља свеукупност магијско-религиозних снага, јединство које поништава сваки антагонизам. Камен мудраца – REBIS, који евоцира јаје мудрости алхемичара и космичко јаје, такође представља двоструко биће или херметичког андрогина (в. Eliade 2004. и Chevalier-Gheerbran 1983, 11–13, 555–556).

Према Бахтину, карневализација тела такође често садржи елементе андрогиније. Гротескно се заснива управо на хибридизацији и спајању строго одвојених категорија, те на тај начин постаје средство преиспитивања уобичајених друштвених подела. Андрогина гротескна „лутка“ Милене Павловић Барили истовремено има функцију проблематизовања уобичајених мушких и женских улога на друштвеној сцени, али представља и израз жаљења за изгубљеном целовитошћу личности и жеље за њеним поновним успостављањем. Јер, симбол андрогина представља израз коегзистенције супротности космолошких принципа (мушко и женско) усред божанског, он је симбол исконске неодређености и двојности, првобитно целовито биће пре своје поларизације и деобе на мушку и женску половину, али и жељено савршенство повратка у неодређеност, које настаје ослобађањем космичких случајности помоћу *coincidentia oppositorum*.

Андрогина лутка Милене Павловић Барили указује на изгубљену целовитост људског бића – андрогин постаје гротескна фигура са мушком главом и женским телом, непотпуни покушај превазилажења родне и унутрашње дихотомије који личност дели на зону разума (мушко, глава), те телесности и жеље (женско, тело), при чему мушкарац и жена постају страни једно другом, као што и сама жеља постаје страна субјекту. Фигура „лутке“ са мушком главом/образином стога нуди могућност тумачења не само у контексту обредног маскирања архаичних цивилизација, већ и у психоаналитичком кључу, где се мушка „маска“ може разумети и као “женска жеља учешћа у мушкој жељи“, којом се жена бори за „изворност“, прикривајући своју аутентичну женскост (в. Butler 2000, 67).

Као што жена која тежи мужевности може навући маску женствености како би прикрила сопствену маскулину природу, она може користити и маску мушкараца да би стекла мушку моћ, обезбедила некажњено јавно појављивање и заузимање места субјекта/говорника у дискурсу (в. Butler 2001, 54–67). Женски театарални перформанс постаје средство преузимања одличја мушкости, те фантазматске идентификације са „другим“. Међутим, свако маскирање прикрива губитак бића, а варљиво присвајање „другости“ доводи у питање аутономију личности, чије „Ја“ постаје прикривено и потиснуто. Мушка глава

валениције) има облик кугле (симетрија). Исто то повезивање искона, двосполности и кугле сусрећемо у Платовноу *Симпозиону*“ (Chevalier/Gheerbrant 1983, 329).

је знак родне улоге – што није исто што и полност, која се не може остварити без тела. Жеља за заузимањем места мушког субјекта постаје вид агресије над сопственом женскошћу, а не само фантазија о сломену мушке доминације, о остваривању премоћи или о ослобађању од ограничености и образаца потчињености. Заправо, имагинарни субјекат „лутке са мушком главом“ не може да укине односе доминације, јер се и сам темељи на нормама господарења; једино што постиже јесте преплет различитих родних идентификација, при чему имитација не доноси ослобођење већ „збркани“ субјекат, који више не може да успостави свој аутентични родни и друштвени идентитет.



Лутка (1936): уље на платну, 56x47,
вл. Галерија Милене Павловић Барили, Пожаревац

Слика „Лутка“ Милене Павловић Барили стога нас наводи на размислање да је, сасвим у духу тумачења Жака Лакана и Џоан Ривиера, женска потреба за преузимањем мушког идентитета заправо потреба учествовања у супарништву које нема никакав полни циљ. Као форма тог супарништва може се посматрати и игра завођења, коју лутка, упркос мушкој глави, наставља. Радосно и еротизовано тело лутке учествује у бескрајном завођењу, које се одвија као ритуална размена игре онога ко заводи и онога ко је заведен, и никада се не окончава (в. Bordinjar, 1994).

Сам назив слике *Лутка* конотира игру, али не само безазлену децју игру, јер је лутка средство које патријархални систем користи за наметање својих образовних и обликовних норми и за конструкцију женског идентитета, упућујући девојчицу на материнство, кућне послове и затворени, ограни-

чени простор деловања. Лутка је творевина која припада сфери солипсистичке игре и маште, те прихватање женскости која се идентификује са концептом лутке представља затварање у круг властите имагинације и нарцисизма¹³. Идентификација девојчице са лутком истовремено је идентификација са објектом лишеним воље и идентитета, са предметом (мушког) манипулисања. Лутка Милене Павловић Барили својим крхким, детињастим али и заводљивим телом жонглира између невиности и еротизма, преусмеравајући поглед са мушке главе на тело усклађено са идеалом женствености, не само у погледу облика, већ и у погледу статуса – оно је несигурно, изложено опасности исклизнућа и беспомоћно. Лопта на којој девојчица-лутка стоји призива невиност дечје игре, скакутаву безбрижност, али и недостатак свести о опасности, недотакнуту радост постојања. Мушка глава накалемљена на тело девојчице својом величином и одважношћу надомешта недостатке девојчице-лутке. Та мушка глава је говорећи субјекат и стециште интелигенције, која тело-објекат обдараје субјективитетом и моћи да себи присвоји говор, који неће бити занемарен или цензуриран.¹⁴

Мушка глава на женском телу представља потврду и и поновно признање функције мушког субјекта, те потврђивање моћи „очинског“ закона. Међутим, и сама мушка глава је двосмислена – густе, спојене обрве и танки, дотерани бркови несумњиво су мушки атрибути, али бујна ковцава дуга коса и извесна црта нежне збуњености у изразу лица упућују на женскост. Лутка је жена са одликама мушкараца, које, уместо да јој дају жељену моћ, потцртавају емотивност, рањивост и несигурност њене позиције и идентитета. Прихватање мушког идентитета указује и на страх од женске креативности, на страх од ауторства, као и на стрепњу од утицаја¹⁵, те носи опасност од упадања у замку опонашања мушког стваралаштва, где опонашани модел све више преузима водећу улогу и подсећа је на немогућност остварења целовите личности (в.

¹³ Зорица Мршевић у *Речнику основних феминистичких појмова* наводи мишљење Сандре Бертки да хетеросексуални систем охрабрује постојање и развитак женског нарцизма, који истиче оне особине које јој је наметнуо мушкарац, уместо да се главни активизам односи на развијање женске самосвести и самопоуздања. У том превирању, жена самој себи постаје стереотип, који није ништа друго до виђења себе као идеалног одраза (замишљеног идола). Сопствено искуство се губи у мору „лажних“ записа, производећи „будаласту“ маштарију која поништава праву стварност, а чије се „суровости“ жена плаши (Mršević 1999, 90).

¹⁴ Жена је у непрекидној борби да из позиције пасивног објекта и плена, те обећане покорности, чином трансгресије пређе у позицију независног субјекта. Одричањем од сопствене женствености, жена се одриче свог дела *целовитости*. Ако у потпуности жели да оствари своју жељену *целовитост*, мора приступити другом. У жељи за потврдом себе саме, жена бива растрзана и разапета између сопствених хтења и жеље да се истовремено потврди и да се поништи (в. више у Benhabib, Butler, Kornel i Frejzer 2007, 72).

¹⁵ Као што истичу Гилберт и Губар – женска стрепња од утицаја истовремено је и суочавање са другошћу коју отеловљује патријархални ауторитет, а који женскост своди на стереотипе анђела или чудовишта, чиме се сукобљава са женским осећајем сопствене личности, те њене субјективности, аутономије и креативности (в. Gilbert i Gubar 1996)

Јунг, 1996). Преузимањем идентитета „другог“ одбацује се сопствена женскост и могућност задобијања аутентичне женске моћи¹⁶.

Међутим, у овом „супарништву“, праћеном заменом родних идентитета, и мушкарац губи целовитост. Затамњено лице и беспрекорно аполоновско тело без руку симболизује губитак личног идентитета, објективизацију и немоћ деловања. Бели свитак, развијен између мушког „осакаћеног“ и женског гротескног обличја, прикрива мушке гениталије – његова улога се стога може разумети и у контексту кастраксијских фантазми, али он може представљати и наглашавање граница између оштећеног мушког и женског идентитета, те симбол жељене али неисписане речи као споне и залога креативности, која се једино може задобити по цену поново успостављене целовитости.

Грчки стуб, који се приписује богињи плодности Деметри, представља тријумфални симбол и рефлектује фантазму лакановски схваћеног колосалног парергона, те фалусну ознаку. На слици Милене Павловић Барили, он указује на истовременост моћи и немоћи – стуб је осакаћен и оборен. Безмерни учинак стуба, усправљеног у претераној величини и у прекомерном кретању воље, поништен је одвајањем од основе и падом; он се преокреће у своју супротност.¹⁷ Поломљени и изваљени стуб сугерише могућност тумачења у кључу женских кастраксијских фантазми, али може упућивати и на пропаст владавине есенцијалног субјекта. *Одузимањем и оспоравањем* привилегија „стуба друштва“, разбија се утемељени фалоцентрични означитељски ланац и ствара простор за настанак новог привилегованог означитеља. Стуб на слици Милене Павловић Барили приказан је као траг реконструисане прошлости, која је његову суштинску двојакост (фалусни симбол посвећен Деметри) фалсификовала у једностарану манифестацију мушке моћи. Оборен стуб, скупа са осталим амбивалентним симболима, задобија обележја двоструког моста или споне између несводивих поредака – између традиционалног маскулинистичког контекста ка новом контексту, обојеном феминистичким тенденцијама, који доноси слутњу другачије расподеле моћи, али и ка архаичним концептима који теже ка целовитости људске личности.

Милена Павловић Барили стварала је у периоду првог таласа феминизма, када су жене биле маргинална популација, која се још увек борила за право да постане друштвени субјекат на разним пољима, укључујући и стваралаштво. То је период када Вирџинија Вулф пише познати есеј *Сопствена соба* (*A Room of One's Own*, 1929) у коме се по први пут гласно постављају питања женске културне и стваралачке традиције, али и говори о функцији

¹⁶ Морин Мардок у *Поновном присвајању женске моћи* истиче да је унутрашњи мушкарац учинио жену грубљом и борбенијом, давши јој одлике ратника и ускративши јој емоције; тиме је уселио несвесно „чудовиште“, женски мачонзам који од жене отуђује њено креативно женство. Једино решење је у проналажењу унутрашњег мушкарца, како би и рањени мушкарац и рањена жена одложили меч који их дели и остварили излечење (в. Мардок 2002, 185–188).

¹⁷ Стуб је колосални ослонац који подупире читаву конструкцију храма, а свако његово урушавање је тренутак рушења грађевине (о „колосалном“ в. Derrida 1988, 126–154).

жене као „увеличавајућег мушког огледала“. „Током протеклих векова жена је служила као огледало које има чаробну и деликатну моћ да одрази мушку фигуру двоструко већу од природне [...]. „Јер ако жена почне да говори истину, фигура у огледалу се скупља, његова способност за живот се умањује” (Vulf 1997), истиче Вирџинија Вулф, постављајући притом питање шта ће се десити ако жена почне да ствара и објашњавајући разлоге мушког зазора од женске креативности. Њен одговор на питање женског стваралаштва сличан је одговору на који упућује и слика *Лутка* Милене Павловић Барили: “Фатално је бити чисто и једноставно мушкарац или жена; треба бити мушкарац-жена или жена-мушкарац. [...] Нека сарадња мора да се успостави између тог мушкараца и жене у уму да би могло да се постигне умеће стварања” (Исто).

Иако прерушена у *друго*, користећи традиционалну форму „мушке моћи“, уметница тежи да изрази сопствену личност. Мимикрија у циљу постизања сличности, учествовање у непрекидној лакановској „хетеросексуалној комедији“ помоћу које жена покушава да обезбеди сопствену сигурност у фалочентричној игри и ослободи се стигме „недостатка“ (патријархални концепт жене као „непотпуног“ бића), преображава се у уметнички израз који, поигравајући се родним разликама, успева да их деконструише и нагласи њихову сценичност, имагинираност, њихову суштинску неаутентичност. Метаморфоза постаје средство истицања варљивости и нестабилности традиционалних родних улога, које су стабилне једино на уобичајеној друштвеној позорници. Изван ње, лежи непозната „дивља зона“, из чије перспективе се уобичајене родне улоге разоткривају као гротескне маске или као раскомадана, затамњена и на разнолике начине нарушена целовитост и мушке и женске личности.

Иако Милена Павловић Барили тежи ослобођењу жене из инфериорног положаја и жели да постане субјекат у пољу друштвених и културних дешавања, она је свесна чињенице да прихватање мушког модела за жену значи одрицање од карактеристика женствености и да су тиме и њена личност и њена креативност оштећене. Уместо да постигне ослобођење од мушке доминације интериоризовањем елемената мушке родне улоге, жена их заправо потврђује и остаје заробљена у патријархалној матрици. Уместо укидања мушке супериорности и оспоравања вредности и истина доминантне маскулине културе, она трауматизује сопствену личност и негира сопствено креативно искуство и лични израз. Њена траума ће нестати када изађе из затвореног и ограниченог круга иманентности, када постане активан субјекат који проговара сопственим гласом, уместо што, имитирајући тон „Краља“, потврђује улогу коју је маскулино друштво доделило „женскости“. Или – као што то формулишу Гилберт и Губар: „Ако Краљичино огледало говори гласом Краља, како његови непрекидни укори утичу на Краљичин сопствени глас? Пошто је главни глас који она чује његов, покушава ли Краљица да звучи као Краљ, имитирајући његов тон, његове модулације, фразе, његову тачку гледишта? Или му можда она ‘одговара’ својим речником, својим звуком, инсистирајући на својој тачки гледишта?“ (Gilbert i Gubar, 1996).

Тај „сопствени глас“ до кога Милена Павловић Барили, користећи визуелну нарацију, покушава и успева да дође, израз је женског превазилажења страха од ауторства, од сопствене стваралачке перспективе и израза¹⁸, при чему уметница више неће морати да пролази кроз њој стране метаморфозе креативности, нити ће бити принуђена да „ставља мушку главу“ како би проговорила о себи.

Литература

- Bart, Rolan. (1979). *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Benhabib, Šajla, Batler, Džudit, Kornel, Drusila, Frejzer, Nensi. (2007). *Feministička sporenja: filozofska razmena*. Beograd: Beogradski krug.
- Bodrijar, Žan. (1994). *O zavodjenju*. Podgorica/Priština, Oktoih/Grigorije Božović.
- Butler, Judith. (2000). *Nevolje s rodом, Feminizam i subverzija identiteta*, Zagreb: Ženska infoteka.
- Butler, Judith. (2001). *Tela koja nešto znače, O diskurzivnim granicama "pola"*, Beograd: Samizdat B92.
- Gilbert, M. Sandra i Gubar, Suzan. (1996). „Zaraza u rečenici. Žena pisac i strepnja od autorstva“. *Ženske studije* 5/6.
<http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-5-6/235-zaraza-u-recenici-zena-pisac-i-strepnja-od-autorstva>
- Де Бовар, Симон. (1982). *Други пол, књ.2*. Београд: БИГЗ.
- Derida, Žak. (1988). *Istina u slikarstvu*, Sarajevo: Svetlost.
- Eliade, Mircea.(2004). *Mefistofeles i androgin*. Zagreb: Fabula nova.
- Zizek, Slavoj. (1996). „Love beyond Law“, *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society* 1,160-161, <http://www.lacan.com/zizlola.htm>.
- Јанковић, Оливера. (2001). *Милена Павловић Барили*. Београд: Тору.

¹⁸ Као знамен те врсте ослобођења женске креативне личности, у горњем десном углу слике *Лутка* налази се потпис ауторке. На већини слика, Милена Павловић Барили свој потпис утискује управо на том месту, што се може протумачити као намера ауторке да нагласи и потенцира личну креативност (потпис аутора), женско присуство, те успон и освајање традиционално мушке позиције (горе, десно).

- Јовичић, Петрија. (2014). *Феминизам у наративу сликарки*. Београд: Задужбина Андрејевић
- Јунг, Карл, Густав. (1996). *Човек и његови симболи*. Београд: Народна књига-Алфа.
- Кајоа, Роџе. (1979). *Igre i ljudi. Maska i zanos*. Београд: Nolit. Кристева, Јулија. (1994). *Црно сунце, депресија и меланхолија*. Нови Сад: Светови.
- Лакан, Жак. (1966). *Стиси (избор)*. Београд: Просвета.
- Марјановић, Весна (2005). *Маске и ритуали у Србији*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Морин, Мардок. (2002). *Моћ жене, женско витешко путовање*. Београд: Бабун.
- Mršević, Zorica. (1999). *Rečnik osnovnih feminističkih pojmova*. Београд: IP "Žarko Albulj".
- Palja, Kamil. (2002). *Seksualne persone*. Београд: Zepther Book World.
- Showalter, Elaine. (1981). „Feminist Criticism in the Wilderness“. *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 2. *Writing and Sexual Difference*. The University of Chicago Press, 179–205.
- Srejović, Dragoslav, Cermanović-Kuzmanović, Aleksandrina. (1979). *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Београд: Srpska književna zadruga.
- Фројд, Сигмунд. (1973). *Увод у психоанализу*. Нови Сад: Матица српска. Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1983). *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

Petrija Jovičić, Ivana Bašić

Masks and Metamorphosis of Female Creativity – *Doll* by Milena Pavlović Barili

The paper analyzes the painting *Doll* by Milena Pavlović Barili in the context of anthropology, fine arts and feminist studies. Phantasmic figures in the painting are discussed as symbols of transformation, gender and sexual identity tittuping, and their scenic “masking” as a platform for finding comprehensive creative personality, ironizing biological “specialization of females”. The name *Doll* suggests pondering about gender roles, because a doll is a must toy for girls, thus preparing them for motherhood and housework; in addition, it also carries a status of (beautiful) an object manipulated in men's world. Attaching a male head onto the “Doll’s” body can be seen as a form of revolt and struggle to overcome inferior position. On one hand, the male head, with its size and audacity pushes into the background body /object doll-girl, while on the other hand, the head as a symbol of “men’s intelligence” provides subjectivity to the “doll” and the desired superiority in the world of male dominance. The Doll, with the characteristics of male power, simultaneously conceals and highlights the vulnerability and social marginalization of femininity. At the same time, in the desire for self-realization, the doll can fall into the trap of imitating men-- the struggle to gain power, but also could mean a recognition of one’s own/ female inadequacy and inferior position. However, the male’s naked body, deprived of the face and hands - and hence subjectivity and activity –is turned into a (beautiful) object and pushed into the background, emphasizing the ambiguity of the relationship of “male” and “female” position and hence opening up the possibility of various interpretations of the painting within the theory of gender, sexuality and creativity.

Key words:

anthropology of fine arts, feminist theory, visual narrative, mask, gender identity, subjectivity, Milena Pavlovic Barili