

МАРИНА СРНКА

ЕВИНО ТЕЛО – ОСВРТ НА МУЛТИМЕДИЈАЛНУ,
НЕОАВАНГАРДНУ УМЕТНИЦУ
КАТАЛИН ЛАДИК У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ
И ШИРЕМ КОНТЕКСТУ*

САЖЕТАК: У овом раду концентрисаћемо се на изучавање разноврсног и вишемедијалног уметничког опуса неоавангардне уметнице Каталин Ладик. На конкретним примерима изучићемо њене основне формалне и садржајне карактеристике, и истаћи ћемо главне мотиве, теме и намере којима је прожет њен рад. Показаћемо да је клима буђења женског „ја”, уписивања и репрезентовања женскости и женског тела у уметности (као и животу) била веома изражена шездесетих и седамдесетих година 20. века, и да је увелико утицала на данашње поимање и функционисање света.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: тело, еротско, идентитет, еманципација, субверзија, женско писмо, мултимедијалност.

Друштвенойוליћички коніекстї

За научни приступ уметничким праксама у периодима попут авангарде (прва половина 20. века) и неоавангарде (друга половина 20. века) неопходно је дефинисати историјски, друштвенополитички контекст у коме су се одвијали, јер је њихов развој нужно повезан са друштвеном стварношћу у којој су настајале и делале. До данас постоје одређена разилажења када су у питању њихове

* Рад је добио Бранкову награду Матице српске (трећу награду), која се додељује за најбоље дипломске и семинарске радове из претходне школске године. Награда је уручена у Матици српској у Новом Саду, 11. јуна 2019. године.

дефиниције. Да би се могла дефинисати неоавангарда, треба поћи од дефиниције саме авангарде, као њеног кључног формалног узора и предходнице. У *Теорији авангарде* Питер Биргер прави дистинкцију између појмова модернизма и авангарде, наводећи специфичну контрадикцију у самој авангарди која делом припада модернизму – својим аутономним естетизмом, али се од модернизма одваја својим захтевом за раскидом са самом институцијом уметности. Другим речима: „Напад на институцију уметности је услов могућности за остваривање утопије у којој су уметност и живот обједињени.”¹ С друге стране издваја неуспех оваквих радикалних тежњи за изједначавањем живота и уметности. На крају су авангарде прихваћене од стране институција, које су испреле њихов напад. Институције су биле отворене за њихове појаве и самим тим су их лако присвојиле.

Неоавангарда представља својеврсно оживљавање авангарде и њених тенденција, у питању је свесно обнављање и преузимање авангардних форми у различитим контекстима. Оне се дакле разликују по идеолошкој клими, друштвенополитичким и технолошким околностима (зато и префикс „нео”), а не и по пројектима и идејама за које су се залагали. У њима се такође могу истаћи два авангардна принципа, који су се међусобно условљавали: „Напад на институције уметности и институционализовања истих, и револуционализовање свакодневног живота.”² Стога неки аутори ипак наводе неоавангарду као продужетак историјске авангарде, али само оних њених облика (нпр. футуризам, дадаизам, зенитизам...) који су успели да буду дуже отпорни на институционализовање и апсорбовање од стране правца који су тада били доминантнији. Тако, с обзиром на нову друштвену-економску ситуацију, Миклош Сабољчи дефинише: „Најопштије речено неоавангардни су они правци који се побуне против капиталистичког система или су искривљени облици свести.”³ Иако неоавангарда може тако да се дефинише, увек треба имати на уму да је њена права релација са авангардом у њеном изневеравању. Средства која су неоавангардни уметници прихватили, као радикални захтев за превредновање стварности и уметности, уједно су и средства која су у међувремену била институционализована, стога се неоавангардисти више

¹ Петер Биргер, *Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене кријшкe поводом „Теорије авангарде”*, Ризом, 10.06.2017, http://rizom.rs/2017/06/10/avangarda-neoavangarda-pokusaj-odgovora-na-odredene-kritike-povodom-teorije-avangarde-peter-birger/?fbclid=IwAR1TwJdaVvKYLDqncwFy2PtZkf0vfznRQjsBa_exqV3_lbW6jygREPSSJXo.

² Исто.

³ Миклош Сабољчи, *Авангарда & неоавангарда*, прев. Марија Циндори Шинковић, Народна књига, Београд 1997, 88.

не могу легитимно позивати на захтев за превазилажењем уметности. „Неоавангарда институционализује авангарду као уметност и тиме негира изворне авангардистичке намере.”⁴

Период настајања неоавангардних уметничких пракси повезује се са периодом након Другог светског рата, када је западно друштво доживело многе промене и кризе, постављајући тешка питања, а ретко долазећи до задовољавајућих одговора. Наука се брзо развила, машине и механизација су постале саставни део човековог живота, а и он сам се полако у њих претварао. Свакодневни живот бивао је компликованији и тежи, ужурбанији и под притиском бирократије и власти. Колективност је замењена индивидуализацијом појединца, који тиме постаје изолован, отуђен. Долази до губитка на комуникационом плану и разумевању. Такође посебан моменат тог периода јесте појава масовних медија, односно формирање потрошачког, капиталистичког друштва, које деформише дотадашњу културу. Тако имамо јасне паралелне линије: популарне, масовне културе и неоавангардних, експерименталних тенденција. Дакле, постојао је одређени доминантни систем, парадигма и правила, који су били уткани чак и у колективно несвесно, ригидно намећући своју „исправност” и „истинитост”. Ова парадигма, канон, преовлађивали су у свим доменима државних институција. Стога ће неоавангардни уметник раскинути са таквим системом, оповргавати га, константо преиспитавати и редефинисати. Самим тим се стварају и нови концепти у уметности који су изван академских институција и грађанског конформизма. Разна експериментисања се врше како на плану форме тако и садржаја. Јер нова уметност захтева и нов језик, другачија правила и функције.

Нове уметничке праксе се јављају као отпор и супротност дотадашњој симболистичкој традицији, поготово у визуелним уметностима имамо отпор спрема апстрактног експресионизма, *енформела*... Настају нове форме и правци, анархични и субверзивни као што су неоконструктивизам, кинетичка уметност, нео-реализам, визуелна поезија. То је све реакција на дотадашњи идеализам, естетизам и егзистенцијализам. Флукус се распрострањује по читавом свету. Флукус – као што сама реч каже – проток, кретња, акција. Од свега се тражи управо делатност, моћ уметника, моћ његових дела да нешто учине. Уметник је актер, који ствара свој ритуал без некакве религије или политичких позадина.

Шездесете и седамдесете године 20. века карактерише јака неоавангардна клима и у југословенском контексту. На линији Суботица – Нови Сад – Љубљана формирају се бројне групе младих,

⁴ П. Биргер, нав. текст.

иновативних уметника, чије поетичке карактеристике представљају богату разноврсност насталу из парадигми позног структурализма, постструктурализма, психоанализе и феминизма. Управо у Новом Саду је тада највише стварала и деловала Каталин Ладик, као једини женски представник у маскулином окружењу (група као што су ОХО, Bosch+Bosch, али и окупљања на Трибини младих). У питању је такозвана Војвођанска неоавангарда, друга традиција, *друга линија*, где су најзначајнији представници били Вујица Решин Туцић, Владимир Копицл, Војислав Депотов, Каталин Ладик, Јудита Шалго, Слободан Тишма, Мирослав Мандић и многи други. У Југославији је тада преовлађивао соцреализам, који је све па с тога и уметничко стваралаштво подвргавао строгим цензурама и ограничењима.

Женско тело и његово

Жена мора изразити своју Другост не као туђину, већ као локус генерисања друге наративности (наративности која испада или је искључена из фалогоцентричног и стога је потенцијално отворена откривању, новом исписивању), другог простора, другог времена које ће можда управо субвертирати монодимензионалност фаличке линеарности.⁵

Шездесете, седамдесете и осамдесете године 20. века можемо генерално сматрати периодом револуционарне феминистичке струје и формирања женског писма, такозваних меких поља у језику (у односу на тврда поља), особито у Француској. Оно што се истиче јесте управо тело жене и еротизам, телесност која се уписује у текстуални медиј, односно специфичност говора тела у писму. Истиче се непрестана релација између тела и језика, и њихова немогућност одвајања, односно диверзификовања тела само на његову корпоралност. Женско тело се у том погледу увек дефинише у односу на своју Другост – односно мушко тело, фалогоцентрични систем и доминантну парадигму. У тој релацији женско се открива као *негајивийтеј* (а не супротност), као и *парадоксално* „место језика и културе, место које је увек истовремено и унутар и изван појмовно-симболичког културалног досега”.⁶ У уметности оно бива окарактерисано као субверзија (преврат, разарање), не-

⁵ Драгана Стојановић, *Инијеритације мајирања женског тела у тек-стуралним просторима уметности и културе*, Факултет за медије и комуникације, Београд 2015, 86.

⁶ Исто, 8.

миновни преступник који дезоријентише фалогоцентрично, али и карневалски дискурс састављен од другачијег начина комуницирања са доминантном патријархалном парадигмом (не тежи се укидању фалогоцентричности већ дијалогу аналогјама и опозицијама, уз помоћ којих се долази до деконструкције истог система и могућности настајања нечег новог и аутентичног, женског).

Елен Сиксу говори о женском писму као о „додиру који пролази кроз ухо и голица га”⁷, истичући тиме управо живост женског поетског језика, материјалност која га износи и преноси. Настаје читава „карнална стереофонија, артикулација тела, језика (језика као органа), не језика као значења”⁸. Еротичност тела тако бива доминантна карактеристика женскости, којом се тежи субверзији. Истиче се детабуизација полности (коришћењем опцености и екскременталних елемената, вулгарности из карневалских традиција, примитивних култова плодности где се изврћу вредности) и формирање новог еротског репертоара којим се по први пут користи жена, где се психоаналитичке категорије као што су жудња и жеља појављују такође као нови елементи љубавног дискурса. Задатак је *говорићи њелом и говорићи њело*, све подсвесно (а жена је тамо где је нема, односно управо у подсвесном) избацити на површину. Потпуна афирмација принципа ужитка и задовољства против лажно духовног. Оно је везано за забрану коју прекорачује, оно пркоси смрти.

У Сједињеним Америчким Државама имамо такође снажну и утицајну неофеминистичку струју, такозвани други талас, који је својим утицајем, иновацијама и борбеним гласом допринео формирању данашњег друштва и друштвених релација. Издвајају се значајни радови уметница као што су Кароли Шниман, Мери Бет Енделсон и Ана Мендијета. Женска фигура као уметник и актер, рађа се и шири свој глас и своју моћ у свим областима уметности и живота. Настају феминистички перформанси и остале хибридне перформативне праксе у којима је циљ начинити од тела Спектакл, односно показати га, а у самој пракси приказивања нагласити моменте производње, конструкције нових вредности и комуникације на друштвенополитичком плану. Формира се култура слика и знакова односно спектакла, а слике се излажу погледима. На основу видљивости читава се и релација са моћи и власти, тако да ни репрезентације женског тела и женскости не бивају аутономне и изоловане, већ увек у релацији са влашћу, као и женско писмо које је увек политичко. Јудита Шалго ће рећи:

⁷ Исто, 164.

⁸ Исто, 98.

И тако у додиру са хартијом, као у додиру са ледом, политички говор (мобилизаторски) разлаже се у књижевни (демомобилизујући), ствари политичке исказују се као ствар текста, наспрам хаоса политичке стварности, у одговору на њу, успоставља се конзистентност литерарна... Време тврдњи је прошло. Остају да се множе само питања, а она, ето, спадају у женску област. Политичка питања могу се аутентично изразити само женским писмом.⁹

Појмови идентитета и рода су у уској корелацији са поменути-м, као и проблематика женског ауторства. Питања идентитета су генерално била карактеристична за другу половину двадесетог века, када су владајуће теорије деконструисале овај појам (односно деконструисале појам субјекта) на свим нивоима. Тако имамо савремени појам идентитета, који није више есенцијалистички, као непроменљиви, јединствени ентитет, већ нешто стално променљиво и конструишуће. Идентитет тако постаје фикција о самом себи, и конструише се управо у процесу представљања. Текст на тај начин добија на „вишеструкој перформативности – као место наративне конструкције идентитета, али и као место конструкције саме реалности. Приказивање више није чин мимезиса – „Уметност је референтна само према самој уметности”.¹⁰ Појам рода бива важан елемент саморефлексије у уметничким праксама. Родност се дефинише као друштвена конструисана изведба (простори уписивања, изговарања, препознавања, репрезентовања), „феномен уткан у језик и исткан језиком самим, дакле родност је простор извођења и деловања (п)остваривања у језику”.¹¹ С друге стране имамо појам пола „као културне норме која управља материјализацијом тела”¹², тако да се само женско писмо пре дефинише као пол писања него пол аутора. Овде искрсава питање Шошане Фелман: „Да и је довољно бити жена да би се писало као жена?”¹³

⁹ Јудита Шалго, „Политичка прича”, *ПроФемина*, бр. 9/10, Београд 1997, 106.

¹⁰ Силвија Дражић, „Јудита Шалго – Идентитет и стратегије идентификација”, *Зборник за језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. II, Нови Сад 2012, 255.

¹¹ Д. Стојановић, нав. дело, 8.

¹² Џудит Батлер, „Дискурзивна ограничења пола”, прев. Славица Милетић, *РЕЧ – часопис за књижевност и културу и друштвена истража*, бр. 56(2) (1999), 146.

¹³ С. Дражић, нав. текст, 254.

Каталин

1.

Нема жене и нема мушкарца: има мржње.
Небо је празно.¹⁴

Она је била једна од ретких списатељица тог доба која је успела да изађе из шифрованог кода намењеног женама, да уђе у мушки песнички резерват не одричући се свог пола.¹⁵

Поетски свет Каталин Ладик се у великој мери ослања и на дограђује, представља својеврсну трансгресију библијских прича и мотива, пре свега приче о првобитном греху. Узимајући елементе и мотиве из хришћанске топонимике, она успешно гради сопствену визију модерног човека и његовог света, у коју утискује његову оштру критику. Њени „протагонисти”, жена и мушкарац у песми „Пали анђели”, бивају два пала анђела: „У врту разгранатих тајни / На операционом столу затрпан црним биљем / Анђео, а заудара на човека”.¹⁶

У питању је профанизација сакралног, често у blasphemичном виду, и изједначавање људског са божанским. Дакле, спуштање метафизичког на реални, емпиријски ниво, често банализован а најчешће натуралистички приказан. У песми „Наборан, коса му је бујна ноћ” лирски субјект се доводи у везу са Сатаном, чиме се сада алудира и на њихову исту побуњеничко-бунтовничку, самосвесну, анархичну праксу. Оваквим поступцима „обртања наглавачке” света песникиња гради своје слике на телесном нивоу (карневалско телесно-доле), опипљивом, добија на амбивалентности и многострукости перспектива и погледа. У питању је авангардна пракса против естетизма и ларпурлартизма, као и романтичарског идеализма, а с друге стране тражење од уметности да буде уроњена у конкретно време и период. Њени протагонисти након греха и пада бивају осуђени на вечно лутање и немогућност међусобног проналаска. Они лутају по свету, који је сав распарчан, уништен и пре свега испразан. Али Еден се налази и у њиховом новом свету, јер је све изједначено. Тако ће га представити као крхко пространство, балску собу испуњену јабукама, као запаљену мо-

¹⁴ Каталин Ладик, *Икарова сенка*, Orpheus, Нови Сад 2004, 95.

¹⁵ Радмила Лазић, „Место жудње”, *ПроФемина*, бр. 5/6, Београд 1996, 136.

¹⁶ Каталин Ладик, *Erogen zoon*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1987, 10.

чвару, али и спаваћу собу, односно конкретно љубавнички кревет, тај трули намештај неба.

Појавност тог света и њихова унутрашњост се поклапају. И сами јунаци носе у себи вечну празнину, вечну неиспуњеност, коју ни на један начин не могу да утоле. Њихове су очи празне очне дупље у којима се назире пропаст. Овај свет урбане модерности јесте управо свет све веће развијености у технолошком смислу, и отуда се ово јавља као супротност, као бег и могући покушај да се ревитализују одређене изгубљене особине, које се сматрају људским и „природним” а које нестају под утицајем научног прогреса. Да би се још више нагласио овај тип модерног човека, Каталин Ладик га доводи у везу са чудовиштем: „Два чудовишта урлајући се дозивају.”¹⁷ Њихова изолација и немогућност контакта, комуникације превазилази обичне размере. Они сада морају да урлају, а не да се само дозивају. Свеједно, остају раздвојени и удаљени. Имају једино потрагу као могућност али не и крајњи циљ у међусобном проналаску. Зов не допире до њих. Ова изолација је управо последица њихове казне, а да би она била још већа њима су остала сећања, која их на све то често муче и притискају. У песми „Луталица с напуклим нармом у руци”: „О некој казни збори / далеким маглама у зори / о детаљима свог ранијег живота / о великом задатку / Бела сијалица му се угаси у грлу / (...) / Кад се сабере , хтео би да викне”¹⁸

Колико год ова „осуђена” бића била усамљена и очајна у оваквом свету, она су пре свега егоистички и нарцистички оријентисана. То је такође критика модерног друштва, које је окренуто више инструментализацији међуљудских односа него стварању истинских спона. У својој песми у прози „Метафора о нарцису и сунцокрету” Каталин Ладик комбинује елементе из две традиције: хришћанске и античке.

Први забрањен поглед на Велики Сунцокрет! Та смелост се кажњава чупањем корена из топлог тла рајског репишта. С првим погледом рађа се прва пожуа – способност да се предметом своје жеље наслади гледањем и грицкањем семенки сунцокрета.¹⁹

Велики Сунцокрет представља сазнање, истину, али у исто време и свест о сопственој и туђој нагости. До тада живећи чедно и задовољно, од сада се конструише жудња и жеља. И надаље човек бива њоме обузет и незасићен, док ће доминација погледа

¹⁷ Исто, 10.

¹⁸ К. Ладик, *Икарова сенка*, 104.

¹⁹ К. Ладик, *Erogen zoon*, 83.

и преплављивање туђим погледима бити једна од главних обележја визуелно-потрошачког друштва. Отуда се може рећи да је Велики Сунцокрет фалички симбол, који се само троши у сексуалном односу, како каже Каталин Ладик, постепеним грицкањем. Већ ту се виде два главна мотива која ће се провлачити кроз њене радове: чуло вида – чиме се виђено представља као објекат незастићене жеље и моменат једења (гутања, грицкања...), чиме се прождире нешто, уноси у себе и жели уништити. „Нарцис угледа свој лик у локви проливеденог сунцокретовог уља.”²⁰ Наглашава се пролазност и смртност људског бића. Све се своди на полако одбројавање смрти, поготово у том залеђеном положају где се Нарцис диви самом себи и жели себе да има. Он постаје свој сопствени ловац и улов, субјекат и објекат пожуде, који све више тоне у сопствени грех. У песми „Лов” имамо: „(...) / до својих правих извора враћа грех / (...) / Има ли чистијег ужитка од овог што одржава пламен? / Кроз ова си врата ступио у врт / и гоне те греху, све дубље”.²¹

У овој потрази се види и жеља за проналаском свог правог „ја”, односно свога правог идентитета, који стално бежи у сопственој подвојеној и распарчаној слици. Све на шта се наилази јесу конструкције идентитета које су увелико условљене друштвеним погледима.

2.

Посматрајући целокупан поетички опус Каталин Ладик, примећујемо да доминира женски субјекат. Акцентат је, дакле, на жени, на њеној телесној страни, телу и искуству. Она раскида са традиционалним схватањима и положајем женског субјекта, који формулише њено доба. У претходном одељку смо показали у каквом свету се живи, но Каталин Ладик не прихвата тај свет, она одбија да живи по наметнутим правилима, предрасудама и осећањима, она жели да изгради свој сопствени, индивидуални положај и да га манифестује у животу и уметности. Рефлексијом свога доба и ауторефлексијама сопства она тежи апсолутној еманципацији, где је крајњи циљ да постане човек а не жена (јер се жена увек дефинише у односу на Друго, односно у односу на мушкарца, који је ауторитет и онај који намеће правила). Отуда све ове песме повезане са грехом, са изгнанством, немају нужно негативну конотацију. Она жели управо да редефинише такво схватање и ревитализује га. Зато у свој рад уводи традицију народне културе, културе при-

²⁰ Исто, 83.

²¹ К. Ладик, *Erogen zoon*, 88.

митивних и архаичних схватања чији елементи погодују обнови и виталистичко-егзистенцијалним погледима на свет. Уводи се ритуалност, која поспешује успостављање стабилности и интегритета. У контексту традиционалне културе жена је повезана са оностраним, демонским, рушилачим и ирационалним, она је често медијатор између два света, повезана са магијским и визионарским моћима; она је анти-логос, анти-фалогоцентризам (подрива систем разума и владања). Овај архетип, као и многи, налази се на репертоару колективне подсвести. У питању је жена-борац, која ће учинити све да победи или барем да то покуша. У песми „Оркански висови” каже: „Ноћ је. / Долазим са зором која урла. / Долазим застрашујуће”²²

Сада можемо да се вратимо на изјаву у претходном одељку и да је поново размотримо: није Еден тај који је профанизован, већ је људска стварност сакрализована, и то управо посредством тела, телесности и сексуалног чина, који по схватању Каталин Ладик добијају другачије димензије него што је пуко задовољавање жеља и нагона, оно постаје принцип и живота и стваралаштва. Човечје тело је отелотворено у љубави. У песми „Крошња! Крошња! Чујем од вода” она жели да се поврати самој себи, првобитном стању: „сања о битку без сенке”²³

Последица коришћења традиционалне и архаичне топониике и схватања огледа се у томе да се многи елементи преокрећу у игру, завођење, у наивну и невину разузданост „природног”, једноставног човека неисквареног интелектуализацијом, стриктним рационалисањем и утилитаризмом, као и технологијом и конзумеризмом. Она даје један освежавајући вид Еви, змији, и поједеној јабуци. Добијају на еротско-сензуалној конотацији у песми „Ева”, која је афирмативна: „Ували се у слап бичева / Утрчи у разигране, од сна болне воћке”²⁴ и тада поједе змију (док ће се Рахела и Леа одушевљено кикотати када је угледају, и препустити се смеху и заносу). Овим се наглашава њена победа, доминација и превазилажење. Као да змија и није та која је наговорила Еву да узме јабуку, то је нешто у њеној природи, оно је у реду, предодређено је и позитивно, јер се противи прописаној традицији и канону.

Западу је хришћанска традиција донела дуалност тела и духа, стога осећај подвојености међу људима, проблеми са идентитетом, прихватањем себе и своје сексуалности. Каталин Ладик уводи у своју поезију фигуре разних светитељки из библијских и историјских прича, које су доспеле до свог покајања и светости управо

²² Исто, 97.

²³ К. Ладик, *Икарова сенка*, 5.

²⁴ К. Ладик, *Erogen zoon*, 28.

путем грешности (тек након пада је дошло уздизање). Путеност и сексуалност је нешто што припада човеку, како мушкарцу тако и жени. Зато их она додатно наглашава управо у песмама као што су „Смеђе лице свете Терезе” и „Само свитања, остави ми!”. Светитељке у песмама нису ослобођене ових нагона, штавише оне све дубље тону у њега и не могу да му се одупру. Каква год да је жеља да буду само чисте, без страсти и пожуда, оне осећају сосптвену телесност и бујност а самим тим и срамоту и понизност јер тако не налаже хришћанство. Грехови се признају и казна неминовно следи, али се и она налази под окриљем снажне еротике и телесности:

(...) / али како, ја бедни створе, снове да покорим? / (...) / Ко си ти, који грешну ми жудњу / на зиду расветалом од мемле показујеш? / Ти, што из милости зором ми заријеш / Да ли ме волиш и да ли те волим?²⁵

Решење које нуди Каталин Ладик је управо у сакрализовану путености, преплитању једног и другог, а не стриктног дељења и потискивања, уништавања једне стране. Као да жели да помири здраву концепцију хеленске телесности и хришћанске чистоће, да се преко телесности дође управо до контакта са оним апсолутним и неукаланим. Зато ће рећи у песми „Смеђе лице свете Терезе”: „Ох даруј им! Нек згреше са мном”.²⁶ Дакле, то је дар а не казна, то је лепота а не гадост. Зато се и не тражи никакво искупљење и опрост за грех. Овакво схватање ће се касније проширити на целокупни сексуални чин као космички принцип. Тј. она види у сексуалном чину највећи степен ослобађања и реализације како тела тако и духа (анимус и анима), поновно стварање света (митско време, космогонија). Овај чин је уско повезан са стваралачким чином и продуктивном енергијом, као и сазнајном функцијом која омогућава да се превазиђе смрт и смртност. То је чежња да се потпуно врати себи и свом сопству, тој првобитној хармонији духа и тела, неспутаној разним забранама и осећајима кајања, греха и кривице.

3.

Читајући поезију Каталин Ладик имамо осећај да је она успела да потпуно оваплоти еротско и сензуално у уметничком тексту (текст у најширем смислу, као било који медиј уз помоћ којег

²⁵ К. Ладик, *Икарова сенка*, 41.

²⁶ К. Ладик, *Erogen zoon*, 30.

се ствара уметничко дело), односно она сопствено (женско) тело, искуство и сексуалност уписује у текст, преноси га у поља имагинарног и симболичног. Он постаје место где ужитак и наслада тријумфују. Њене песме управо су сублимиране и каналисане еротске енергије, „покрети душе прожимају се са семантиком тела”²⁷, вешто упаковане у разне надреалистичке језичке игре и авангардне технике по питању тема, форме. Преко еротског ће Каталин Ладик подривати целокупан друштвенополитички систем и поредак. Тако тело бива „у исти мах и ми и други; субјекат и објекат задовољства, неконтролисани произвођач бола, побуњеник против разума и – оруђе смртности”.²⁸

Веза са надреализмом имала је свој разлог. Управо се у надреализму инсистирало на испољавању унутрашњег света, где су у подсвесном сакривени и потиснути страхови, жудње, односно ствари које су често табуисане. Елен Сиксу тврди: „Несвесно јесте оно где је жена оно потиснуто.”²⁹ Језику се у том случају придавао највећи значај, дозвољавајући му да он сам управља и да зачуди оним што из њега израња. Због тога и код Каталин Ладик често наилазимо на поетске слике које су магловите или пак неразумљиве. Циљ је да сугеришу смисао и могућност вишезначности. У својим песмама у прози „Врт-сенка” и „Репица има пукотину” песникиња експлицитно наводи овај моменат уписивања тела у језик, односно језика у тело, које спаја заједно са жудњом, са сексуалним задовољством: „од силне жудње да умочи језик у имагинарно месо”; „Поједе пуно траве и кад од тога речи почну да јој навире као копривљача, испише по свом телу дугачку песму”. Показује нарцистички моменат уживања у сопственој поезији као и самом процесу читања, који у основи сматра еротизованим, *par excellence* местом ужитка. Роланд Барт наводи дистинкцију између задовољства у тексту и текста задовољства:

Задовољство у тексту: текст који задовољава, испуњава, гарантује еуфорију; текст који долази из културе и не раскида са њом, је повезан са комфорном праксом читања.

Текст задовољства: текст који намеће стање губитка, текст који онеспокојава (чак до тачке извесне досаде), који измешта читачеву/читатељкину историју, културу, психолошке претпоставке,

²⁷ К. Ладик, *Икарова сенка*, VII.

²⁸ Питер Брукс, „Тело и приповедање”, прев. Брана Милованов, *РЕЧ – часопис за књижевност и културу и друштвена истраживања*, бр. 57(3) (2000), 247.

²⁹ *Мачке не иду у рај*, антологија савремене женске поезије, прир. Радмила Лазих, Самиздат FREE Б92, Београд 2000, 10.

конзистенцију његових/њених укуса, вредности, осећања, доводи до кризе његову/њену релацију са језиком.³⁰

Док о самом процесу читања наводи:

...да је субјект-читалац, субјект у потпуности заточен под регистар имагинарног; све његово економисање задовољством састоји се из сређивања његовог двојног односа према књизи (то јест Слици), затварајући се да би био сам са собом, приљубљен уз себе, с носом уз себе, ако смем рећи, попут детета приљубљеног уз Мајку и заљубљеног обавијеног око вољеног лица. Собица која мирише на ирис, то је сам руб Огледала, место где долази до рајског срашћивања субјекта и Слике-књиге.³¹

Мотивски репертоар Каталин Ладик обилује фигурама животиња, биљкама, мотивима космичких принципа (месеца, сунца), у којима се тачно распознаје који су мушки (сунце) а који женски (месец). Мушки принцип је пре свега у симболичким алузијама животиња, предмета и воћака: тако срећемо рибу, зеца, птицу, скакавца, жапца, затим воз и булдожер, шљиве, трешње и булке. Жена је често приказана у облику богомољке или зоље, женки које имају доминацију над мушким принципом поготово за време или након сексуалног спаривања. Ту се такође појављује моменат прождирања и гутања (архетипски моменат који се приписује женским особинама), док је често женски полни орган тај који гута (опет имамо окретање телесно-надоле из уличне, карневалске традиције). Мушкарац је у тим ситуацијама приказиван само као (сексуални) објекат (долази до замењивања места и погледа у односу на актуелне погледе на жене као на сексуални и пасивни објекат и ништа више), дубоко пропада и бива раскомадан. То су песме „Богомољка”, „Обе ноћи, Јамица мимоза” и „Кувана, бела риба на Исадорином тањиру”.

Док је девојка намештала постељу, све се више губио посматрајући је. Што се више дивио, дубље пропадао. Прво до чланка, онда до струка. Јутром га узалуд тражили. Нашли само његов чамац. Девојка устала, изашла да мокри, кад оно, из ње испадале саме беле кости.³²

³⁰ Д. Стојановић, нав. дело, 155.

³¹ Ролан Барт, „О читању”, прев. Ива Врачар, *РЕЧ – часопис за књижевност и културу и друшћивена ишћања*, бр. 55(1) (1999), 235.

³² К. Ладик, *Икарова сенка*, 46.

Обе ноћи / у препуној бешики / осећала сам коњску главу.³³

Ах, тај рез! Мрачна провалија / цепа мимозин врт. Небо без звезда, шири се.³⁴

Уловила рибу, стиснула међ бутине, / распукле јој се мошње.³⁵

Наилазимо на обиље метафора, метонимија и синегдоха као и контраста, дисјункција којима се успешно користи при изградњи поетских слика. Тиме се указује на тоталитет света у појединачном делу тела и у телесном, који се затим у песми „Аутобиографија” проширује на остатак света: „Међ ногама ми небо”³⁶, док љубавна топонимика често одлази у опсценост, са поетским језиком који бива колоквијалан и скаредан. Основни моменти поезије овог типа су моменат коитуса и борба ероса и танатоса.

Рефлектовање у језику како средству имагинирања тако и средству описа одређене ситуације такозване изванјезичке стварности зване коитус, полних и космичких, супротних начела у љубавној игри у којој се проблематизује и заборавља свет.³⁷

У песмама „Ноћ инсеката” и „Јајарник” се оба ова момента јасно сажимају и провлаче: „Убијаш ме лаганим, успореним покретом, / сребрни инсекту. / Бледа у твом наручју. У мене пушташ медовину”³⁸

У песми „Хујећи ме прати, да га узем у крило” ствара се пак алузивна слика на грчку песникњу Сапфу, њено поигравање са врапцем (односно мушкарцем) и спој противречности „Нежна сам. Кадра да те убијем”³⁹. Стално се у контрастима приказује тоталитет света: „Шта је светлост? – лева рука таме. То двоје су једно: живот и смрт – / љубавници у загрљају”⁴⁰. Љубавни чин је с једне стране највећи врхунац задовољства и испуњења, а с друге смрт, нестанак, удаљавање од субјективног себе и од света у коме се живи. У њему на неки начин субјекти бивају поново рођени и стичу нове виталистичке енергије. Код Каталин Ладик тело се не троши у љубавном чину, што је карактеристично за западно дру-

³³ Исто, 11.

³⁴ К. Ладик, *Erogen zoon*, 81.

³⁵ Исто, 27.

³⁶ К. Ладик, *Икарова сенка*, 51.

³⁷ Исто, VI.

³⁸ К. Ладик, *Erogen zoon*, 14.

³⁹ Исто, 15.

⁴⁰ Исто, 27.

штво, већ је напротив неисцрпна енергија у свим сферама духовног и физичког живота. Иако се жудњом и жељом стално трчи према загрљају смрти, оно је овде ипак главни принцип и извор постојања и одржавања егзистенције јединке. Каталин Ладик се увелико бави и табуисаним темама (и у политичком, и у верском смислу). Најистакнутије би биле теме андрогина, женског самозадовољавања и инцеста. Мотивом андрогина као савршеног и дво-полног бића, сем друштвене изазовности, указује и на способност трансформација људског бића, односно на могућности које може човек да бира у конструисању сопства. Жена као андрогино биће више се не дефинише у односу на мушкарца као Друго већ у себи садржи и оно Друго. Фигура андрогина је уједно и самозадовољавајућа и заљубљена у саму себе, стога увек амбивалентна и никад потпуно неактуелизована. То је право да се буде Друго, хибридно и многоструко. У питању је карневалско потирање моћи једног пола, и она се користи широким репертоаром симбола и метонимијама не би ли то приказала: шљива, клавир од меса, свилена кнедла, гусеница, врапчје гнездо... У песми „Ходи са мном у митологију” ће рећи: „Двосполно сам биће: лажљиво. Дакле, искрено”⁴¹ Међутим, треба нагласити да то „није одбијање сопствене полности, већ управо непристајање на „анатомије судбине”, на наметнута ограничења „прописана” оним што пол као социјална условљеност носи.⁴²

У песмама „Седи на смеђем пању” и „Са крхке столице” јавља се мотив самозадовољавања у свепрожимајућим мотивима огледала и смрти. У питању је огроман интензитет еротске енергије и жудње који се манифестује још од најранијег (женског) доба. Посматрајући се у огледалу млада девојка већ има демонску, архаичну конотацију, као и егоистичко дивљење и љубав према самој себи. „Ја сам плод само-мучења то јест само-љубави”⁴³; „Са крхке столице / пред огледалом увежбава / од ивице кревета до прозора / Мокра и свежа разговара са смрћу”⁴⁴

Пулсира њена полност, она се у тексту само-додирuje. Она има полове свуда помало. Она је аутоеротична. Сама себи довољна. Самодовољна. Она ужива на двоструки начин и на мушки и на женски, она је активна и пасивна. (...) Истичући амбивалентност своје полности, она одбацује комплекс кастрације, она је „некастрирана жена”⁴⁵

⁴¹ Исто, 115.

⁴² *Мачке не иду у рај*, 6.

⁴³ К. Ладик, *Erogen zoon*, 115.

⁴⁴ К. Ладик, *Икарова сенка*, 109.

⁴⁵ Радмила Лазић, „Место жудње”, *ПроФемина*, бр. 5/6, (1996), 138.

Инцестуозни мотив у песми „Ladik Ferenc” може да се тумачи психоаналитички, као саставни део едипалног комплекса, када Каталин пише „Оче, хтела бих дете од тебе”.⁴⁶ Но овде оца треба да гледамо као ауторитет, као разумни принцип, али и очинску институцију језика. Каталин захтева спајање са таквим оцем, самим тим добијање одређених његових карактеристика, нпр. маказе и секире које се касније спомињу у песми припадају њој (док у другим песмама исти елементи бивају део мушког принципа и представници фаличке моћи и владавине). Она преузима оружје, буни се и засеца. Ова песма је у феминистичком духу потпуна афирмација жене. На другом месту каже: „Разбијам окове, створитељ нема већ нада мном моћ”.⁴⁷ Сукоб оца и кћери је експлицитно приказан и у песми у прози „Од мушкарца рођена девојка”, где девојка ипак излази овог пута као губитник (у овој песми губитник и на плану уметничког стварања и афирмације). Дакле, апсолутног победника нема, актери се смењују и увек влада динамизам, који у себи садржи елеменат игре и несташлука.

Гони отац своју кћер. (...) Тад отац ишчупа себи мошње, баци јој их за врат, једне на једну а друге на другу страну. Кад девојка поче да говори, осакатише јој језик и сад нико не разуме њене речи.⁴⁸

4.

Након две хиљаде година међу догорелим
Свећама
Теглећи за собом своја крила
По јецајућим леденим пољима.⁴⁹

Традиција да се песник користи аутопоетичношћу и аутореференцијалношћу бива најизраженија управо са појавом модернизма. Тако добијамо низ различитих (понекад су разлике само у нијансама) личних „манифеста”. Ни Каталин Ладик не одступа од ове традиције. Она тражи да дело буде „актуелно” и ангажовано, дакле повезано са друштвеном стварношћу у којој се налази. Главни императив њене поетике исказан је у песми „Лабудово јаје у пари, у песми”, паролом „Буди забрањен”.⁵⁰ Авангардни

⁴⁶ К. Ладик, *Erogen zoon*, 35.

⁴⁷ Исто, 115.

⁴⁸ Каталин Ладик, *Блудна мејла*, Форум, Нови Сад 1984, 31.

⁴⁹ К. Ладик, *Икарова сенка*, 133.

⁵⁰ К. Ладик, *Erogen zoon*, 112.

императив јесте да се прекорачи наметнута граница и цензура, и да се потпуно искаже уметнички потенцијал и слобода. Циљ је да се ствара по сопственим мерилима па макар се рушила свака претходна традиција, или, како касније додаје, да се искаже „унутарња ватра” и „створи нови матерњи језик / алхемијско огледало: макета пожара”⁵¹, док је уметник и његов живот у другој стварности. Овде видимо да се у погледу језика и смисла увелико ослања на симболичку традицију, која се даље наслања на архаично поимање света. То је захтев да језик, речи, имају магијски смисао, сугестивност, звучност и мелодију која наговештава ону првобитну мелодију, стање коме се тежи. У песми „Навукли су ледени оклоп” преузима се „Флукус лабуд-модел” односно „Модел Новог Бића”⁵², који је активан, покретљив, тежи напретку и представља проток (флукус) различитости, интермедијалности и мултимедијалности. Лабуд је чест симбол у аутопоетичним песмама. Он је архетипски симбол чистоте, али и управо уметности и самог уметника и његовог положаја у свету (често заробљеног и спутаног). Такође је познато да лабуд пева своју последњу, најлепшу песму управо када умире. У песми „Лабудова песма” лабуд има сломљене ноге, али у свом последњем замаху, мегаломанске снаге, успева да се отисне на небо и да тамо занавек кружи „међ комадима меса” у „надземаљској екстази”⁵³.

Мит о Икару и мотив сенке јесу други елементи аутопоетичних песама. Бунтовничка чежња за летењем и боравак на небу бивају главни Икарови подстицајни нагони. У таквом случају тражи се излазак из сопствених ограничења, као и ограничења која намеће друштво и околина. У питању су екстремни покушаји, који морају да се заврше у паду и губитку. У песми „Икарова сенка” тај пад није нагао и болан, већ Икар „пропада” у небо (такође еротизовано) и пре свега он је срећан у свом паду. За то време он гледа сопствену сенку (сенку која је чиста), која још увек прелеће изнад света и успева да истрајава изнад њега. То је моћ стваралаштва и уметничке слободе, па макар трајала само један ефемерни тренутак. То је уједно и жртва за уметност и борба за њу. Да је у питању жртва видимо наглашено у песми „Сикће попут сјајне, дивље звери, али не сагори”, где је рањени Икар доведен у везу са разапетим Исусом Христом: „Док напокон не дођу људи с ужареним ексерима, / На његова га мокра крила разапну / И баце на ломачу од сувих трава”⁵⁴.

⁵¹ Исто.

⁵² К. Ладик, *Икарова сенка*, 118.

⁵³ К. Ладик, *Erogen zoon*, 103.

⁵⁴ Исто, 101.

Авангардни и неоавангардни уметници су у својим почетним фазама стваралачког замаха покушавали естетском револуцијом да дођу до друштвене револуције. Тако на плану форме више нису биле задовољавајуће оне традиционалне, канонске, које су строго тежиле диференцијацији и рашчлањивању уметничких категорија. Тражило се превазилажење формалних граница, откривање и комбиновање нових израза и медија, не би ли се створила уметничка дела која приморавају читаоца да преиспита своје знање и свест о жанровским системима. Стога у овим периодима експерименталног стваралаштва имамо дела израженог мултимедијалног карактера. Били су потребни нови уметнички концепти и језици, који су били изван строгих дисциплинарних граница академизма и владајуће друштвенополитичке ситуације марксистичке идеологије и грађанског конформизма. Воковизуелном поезијом (фоничком, оралном, гестуалном) Каталин Ладик се користи управо на својим „књижевним вечерима”, односно својим наступима. Изговарајући своје песме, певајући их најчешће уз одређени инструмент, она се приближава грчком моделу лирског песништва, као и ритуалним и шаманистичким погледима на свет у облику трансфигурације у неоавангардну критику западног модела света и поезије. Оваквим поступком јасно показује да је акценат на звучности, на музици и њеном уживању и опијености, односно да није суштина у некаквим вербалним порукама, већ да значење носе саме речи, писмо, звукови (материјализовано, визуелно и делатно носи значење. Ове концепције су такође познате још у симболизму). Досадашњи вид поезије и језика се разбија и преноси у другачији простор. Ту су речи отелотворене у конкретном простору и времену, и добијају на своме динамизму, кретању и акцији по њему. У питању је поезија која је видљива, акценат се ставља на ауторову перспективу, то је уједно наставак изградње цивилизације на сликама, што је увелико основ данашњег друштва и система.

Овде се отвара и главни проблем целокупне поетике Каталин Ладик: однос (женског) тела, музике и текста. До сада се музика артикулисала на основу тела у језику, у књижевном тексту. Сада тело постаје налик на музички инструмент (често је користила одређене делове тела као врсту музичког инструмента), затим звук који настаје изговарањем поезије или неартикулисаних израза. Изговорена реч тиме постаје екстензија тела у процесу говора и певања, која сакрива тело и телесност субјекта – субјект постаје тело језика (и тело у језику). Њено тело тако постаје истински медијум речи, на њему се оне сакупљају и затим одашиљају. Као и све, и говор

овде добија на својој активној, делатној улози а музика својом отвореношћу и нефиксним означитељима и значењима добија општији вид, колективнији и много древнији. Један од таквих смислова се често ишчитавао на самом телу уметнице (на телу пресек културолошке и политичке сфере). Уводимо термин *хабиџус* – „психо-физичке склоности које су детерминисане великим бројем социолошких фактора и који преко тела долазе до пуног изражаја”.⁵⁵ Песникиња је често своје песме изговарала на мађарском језику, иако се налазила на новосадској сцени где је преовлађивало становништво које га није разумело. Тиме је хтела да види како ће то да утиче на њих, какву ће комуникацију успоставити са њима, јер је то крајња жеља, не уметност која је изолована од друштва, већ уметност која позива друштво да заједно стварају и проживе одређена стања и проблематике које се износе. Ствара се директан афекат на посматрача/слушаоца, који би га довео до самопреиспитивања и критичких сагледавања. Успостављају се „комуникациони канали психолошког сугерисања, билошког покретања, космолошког очекивања и обраћања, физичког деловања и политичког пројектовања неизвесне, отворене и променљиве сингуларне урбане стварности”.⁵⁶ Она ствара један модеран ритуал за себе и ритуал у који увлачи све друге:

Ритуали носе у фолклорној традицији сложене „текстуалне наслаге” расне, родне, етничке или генерацијске идентификације које указују на сложене људске односе у друштву, култури, природи. У модерном смислу: ритуал је критика друштвене отуђености, одвојености од „заједнице” и „света”. Тежи се фолклористичком универзализму.⁵⁷



Каталин Ладик, перформанс, 1970.

⁵⁵ Александра Јовићевић, Ана Вујановић, *Увод у студије перформанса*, Фабрика књига, Београд 2007, 35.

⁵⁶ Мишко Шуваковић, *Моћ жене: Каталин Ладик*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад 2010, 110.

⁵⁷ Исто, 116.

Још пре фоничке поезије, Каталин Ладик је била фасцинирана феноменом самог гласа и његовим могућностима (границама могућег). То јој је омогућио рад на радио-драмама, где је покушавала да разради и редефинише традиционални вид глуме (миметички) и окрене се новим могућностима. Тако је показала како „глас који долази до ивице приказивања, постајући крик, открива уживање тела, и то тела жене иза звучника, мреже сигнала и микрофона”.⁵⁸

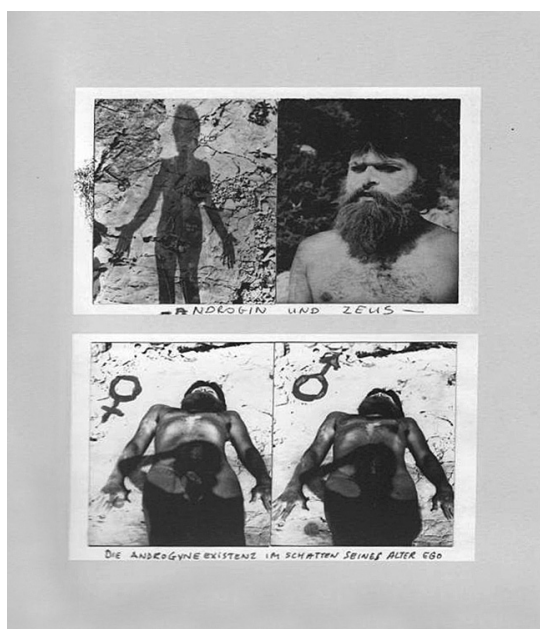
Код Каталин Ладик „револуционарно” је пре свега рецитовање и певање поезије у потпуно нагом или пак скоро потпуно нагом стању (често је била покривена неким материјалом, али на тај начин да се ништа није истински сакривало). На тај начин она нуди своје тело погледима, она узнемирава и скандализује, те радикално субјективизује и сексуализује уметнички чин. Спаја сексуалност, естетско и свакодневно. Но, у питању је женско тело и женска сексуалност која се истиче у први план и која представља отпор доминантној слици мушког света, логоцентризма и традиционалног конзервативизма, који спутава жену да се испоји у свим својим потенцијалима јер је увек дефинисана као оно подређеније. Како је и сама тврдила у неколико интервјуа, то је све што она има да понуди: своју поезију и своје тело („Ја гола а гледаоци ослобођени”⁵⁹). У питању није тело које она нуди односно проституише, то је тело које је симболизовано (касније у хепенинизма, перформансима и боди-арт наступима ово добија своју најјачу манифестацију). Тело овде није пука биолошка датост и одређеност. То је тело које је последица узајамног односа између биолошког и друштвеног система; културолошког и политичког; индивидуалне природе и колективитета. Притом сам процес увођења тела у мрежу различитих значења, означитеља и културолошких симбола почиње од рођења и траје до смрти. Постоји само делимична еманципација од друштвених конструкција (које су детерминисане и историјски и друштвено и разликују се од периода до периода) на нашем телу, и томе се тежи уметничким ослобађањем. Тело у извођењу се тако може посматрати као микросистем на ком се јасно очитују друштвене норме и понашања. Или су у питању рефлексије или рефлексивност, но увек се модели који преовлађују у добу у коме се живи додатно истичу, или се пак покушава ући у њихов механизам а затим га превазићи. Таква тела, дакле, увек нешто значе, састоје се од материје и дискурзивних норми.⁶⁰

⁵⁸ Исто, 56.

⁵⁹ Исто, 98.

⁶⁰ А. Јовићевић, А. Вујановић, нав. дело, 100.

Стога једна од најзаступљенијих тема у њеним перформативним праксама, где је уметнички перформер „симболична фигура која је до краја слободна да експериментирате са сопственим идентитетом”⁶¹, јесте тема идентитета (његова фрагментарност, флуидност и искиданост). Идентитет је нераскидиво повезан са телесношћу и друштвеном конструкцијом и друштвеном ситуацијом у којој се налази. Иако је ову (па и све остале теме) начела у својој поезији, тај медијум није био довољно адекватан да изрази до краја њене замисли. Потребан је био садашњи тренутак: „жена у акцији. Буди ту. Сада, жива и делатна” и да учествује у сопственим деформацијама и метаморфозама тела и идентитета, рода и пола. „Жена у постојању, жена у преображају и жена у самопоказивању.”⁶² Циљ је био деконструкција категорија – „тако настаје фигура жене која је истовремено и глумац и плесач, односно пре свега извођач. У основи то значи да (њено) тело нема пола, тј. да је пол друштвена пројекција на тело или друштвена конструкција рода (док је род биолошка датост).”⁶³



Каталин Ладик, *EGO – ALTER EGO*, фотографија

⁶¹ Исто, 96.

⁶² Исто, 118.

⁶³ Исто, 44.

Тако имамо низ фотографија под називом *EGO – ALTER EGO* где она преиспитује своје сопство, мултиплицираност личности и идентитета, тематику сопствених сенки и подвојености, загледаности у сопствену сенку, као и андрогини моменат на сликама *Androgin und Zeus*, где се преплићу женско и мушко тело и њихове сенке, тако да нису уочљиве јасне границе између њих, чиме се уништавају стереотипне представе. Видимо да је њен однос према фалогоцентризму, према мушком, Другости, увек у дијалошкој форми.

Каталин Ладик је показала да се њен „пол/род” у уметности производи на видљив начин, за разлику од хегемоних норми подела полова, њихових улога и структурирања уметности и културе према тој подели која јесте подела која одражава, обележава и исказује моћ мушкарца и моћ – по његовом „метафоријском лику изграђених – бирократских институција реалног социјализма”.⁶⁴

Закључак

Овим радом смо хтели да прикажемо како су неоавангардне поетике и праксе утицале на то да се у целом свету начини погодно тле за рађање новог, модерног и урбаног женског „ја”, које превазилази друштвено-конструктивне оквире у којима је до тада било заробљено и угњетавано. Новим уметничким, експерименталним формама, праксама и садржајима, односима према стварности, уметности и уметнику, Каталин Ладик се изборила колико-толико да прикаже свој рад и своју борбу у једном свету који је још увелико у себи садржавао остатке патријархално-конзервативног света хришћанског светоназора, а с друге стране фалогоцентричних и политичких система угњетавања. Она се користила својим телом и сексуалношћу, које је затим уписивала у било који текстуални медијум који јој се учинио погодним за сопствену замисао и идеју. На таквом плану оставила је иза себе један широк спектар разноврсних интермедијалних и мултимедијалних уметничких радова. На тај начин је истицала вредности људског (женског) задовољства и ужитка како у физичким тако и у духовним сферама, покушавала је да се суочи и да се помири са дуалношћу, која је била уписана у колективном несвесном. Понудила је друштву једно ново виђење, нов свет и другачију, иновативну женскост изражену женским писмом и женским телом, окренуту виталности, животу и слободи сваке људске јединке, насупрот стерилној

⁶⁴ М. Шуваковић, нав. дело, 34–35.

грађанској осећајности. Зато су у њеним делима изражени страст, ерос, игра, иронија и црни хумор. Она је отворила пут будућим генерацијама и уметницама које ће наставити њену борбу, не би ли се у свету једном, коначно, повратило истинско поштовање према женском принципу и њеном тоталитету.

Марина М. Срна
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Основне студије компаративне књижевности
srnkamarina96@gmail.com