

Jovana Trifuljesko
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

TIPOLOŠKE PREDSTAVE ŽENA U NOVOJ OBJEKTIVNOSTI I NJIHOVA (RE)INTERPRETACIJA U SERIJI *VAVILON BERLIN*

Apstrakt:

Tema rada obuhvata određivanje tipologije žena Vajmarske Republike u delima nove objektivnosti, kao i analizu i tumačenje dela umetnica i umetnika koji su u tom periodu stvarali. Glavni motiv rada jesu upotreba navedenih dela kao vizuelni uzor za seriju Vavilon Berlin i pitanja koja se odnose na predstave žena u dva različita medija. Obuhvatajući likove: seksualne radnice, majke, plesačice, Nove žene i kvir žene, analiziraćemo zahteve koji su bili nametnuti ženama u datom periodu. U radu ćemo se osvrnuti na istorijsku ulogu žene u Vajmarskoj Republici, kao i na brojne turbulencije koje su je pratile u borbi za emancipaciju. Ona je kao socijalni akter ključna za razumevanje života u Vajmarskoj Republici. Kao figura oko koje su se vodile žustre debate, koja je pokrivala i ulogu najsvetije majke, najgrešnije prostitutke, i lice budućnosti u vidu Nove žene, skoro svaki aspekt savremenog života, od kuće do javne regulacije, zavisio je od rodnih ograničenja, prihvatljivosti ili neprihvatljivosti jedne žene.

Ključne reči:

Nova objektivnost, Vavilon Berlin, Nova žena, seksualna radnica, majka, plesačica, kvir žena, rodna performativnost, Vajmarska Republika

Modernizam, objektivnost, tehnologija i nauka uvek su predstavljene potencijom muževnosti. Oni su bili agresivna obarajuća snaga budućnosti, dok su u tom sistemu žene, obogaljene svojom subjektivnošću, predstavljale prepreku javnoj racionalnosti (McCormick 2007, 51). Žene su tradicionalno bile inherentno iracionalne, otporne na disciplinu, razum i potpuno podređene svojim potrebama. U tom trenutku nova „racionalna” žena se javlja kao nepoznata pretnja. (McCormick 2007, 54). *Nova žena* kao figura Vajmarske Republike ovaplotila je sve rodne anksioznosti patrijarhalnog sistema, i u novoj objektivnosti, kroz pogled najčešće muških umetnika, pokušaće da se uspostavi kontrola nad njom kreiranjem narativa o njoj. Želja im je bila da ovladaju nemirima vremena u kojem su živeli, socijalnim nepogodama, ekonomskim problemima, koji su kao taman oblak stajali nad glavama ne samo intelektualaca i kreativaca Vajmara već i iznad svakog čoveka koji se u tom sistemu nalazio. Tu nadmoć bi dobili potčinjavanjem ženske pretnje i impotencije koju ona nosi sa svojim feminizirajućim, subjektivnim pristupom (McCormick 2007, 51).

Tipologija žena u *Novoj objektivnosti* bila je ukorenjena u dubokom seksizmu umetnika koji su kreirali diskurs oko ženskih likova. Predstavljala je heterogenu kolekciju ideja i slika, koje su često generalizovane i postavljane u određene lako razumljive kategorije. To se naravno dešavalo nauštrb pojedinosti ženskog iskustva koje je umelo da bude konfliktno i nekompatibilno za jednu lako svarljivu, univerzalnu predstavu određenog tipa žene. Izuzeci su bile umetnice koje su imale bolji uvid u pojedinosti ženskog iskustva, i u svojim delima su zapravo dublje analizirale pojedinosti koje čine kompleksan unutrašnji svet vajmarske žene (Meskimmon 1999, 15).

U seriji *Vavilon Berlin* najčešće se prikazuje muški pogled na ženske likove. Iako je glavna junakinja Šarlota Riter¹ predstavljena kao jedan dominantan i snažan lik, svaki njen postupak zapravo diktiraju izbori, bolje rečeno nedostatak izbora, pred koje je muškarci (kolege, pretpostavljeni, klijenti) stavljaju. Tako je generalno bilo i u Vajmarskoj Republici. Međutim, iako su likovi u seriji vizuelno dominantno prikazani kroz muški pogled umetnika, koji su činili većinu stvaralaca nove objektivnosti, kroz pukotine se prenosi i nasleđe žena koje se nisu nalazile samo na platnu, već i iza njega.

Kako uopšte odrediti tipologiju žena, a ne upasti u već pripremljenu klopku generalizacije njihovog iskustva? U ovom radu pokušaćemo to da izbegnemo fokusirajući se više na prikaz žene kao vizuelnog simbola za različite aspekte Vajmarske Republike, izbegavajući pristup da je to bilo njihovo istinsko iskustvo, budući da često nije. Šta su predstavljali određeni vizuelni tipovi i sa kojim ciljem su oni prikazani, kako u novoj objektivnosti, tako i u seriji *Vavilon Berlin*. Vrlo limitirana tipologija koja će biti razmatrana u radu predstavlja žene koje su bile najzastupljenije u vizuelnom iskazu svog vremena i koje u seriji nose radnju ili ilustruju određene društvene fenomene. Reč je o Novoj ženi, seksualnim radnicama, majkama, plesačicama i kvir ženama.

1 Čiju ulogu tumači glumica Liv Liza Fris (*Liv Lisa Fries*).

Seksualne radnice

Sinonim za drugost i definitivno najzastupljeniji lik u tipologiji Vajmarske Republike je seksualna radnica. Brojni su i raznovrsni načini na koje je ova socijalna akterka prikazana. Najčešće je reč o ekstremima u vidu razvrata, bede ili njene fragmentacije i animalizma. Kako u seriji, tako i u novoj objektivnosti, ona je kao lik sveprisutna i utkana u svaku poru društva. Kao socijalni fenomen prostitucija se pojavila već u ranim fazama Vajmarske Republike, i kao takva predstavljala je simbol sveopštih strahova i anksioznosti o moralnom kolapsu društva koje se nalazilo u haotičnom posleratnom stanju. Seksualne radnice su bile skoro emblematski prikaz opadanja morala u društvu, posebno zato što se verovalo da šire polno prenosive bolesti (*New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933: Exhibition Didactics* b.d., 4). Seksualni rad u javnom narativu gotovo uvek utiče na celo društvo. Međutim, konstantno isključuje i opravdava ulogu kupca, zanemarujući onu ustaljenu frazu da potrebe tržišta diktiraju proizvodnju. Retko kad je u umetnosti mušterija bila demonizovana na način na koji je seksualna radnica bila. Lik prostitutke u novoj objektivnosti nosi beleg komodifikacije. Postavljena više kao predmet koji budi gađenje nego seksualnu požudu, predstavljena je kroz deerotizaciju i dehumanizaciju od strane muških umetnika. U svrhu lakše kontrole nad zastrašujućim fenomenima koje ne razumeju potpuno, u odsustvu ženskog iskustva, zbunjeni seksualnim uzbuđenjem ali i moralnim gađenjem, projektovali su svoje frustracije i nemire na figuri seksualne radnice.

Prostitutka je predstavljala simbol seksualne slobode, kroz prizmu kapitalističke upotrebe njenog tela, i propast morala i društva kao prirodnog sleda ženskoj emancipaciji (Meskimmon 1999, 28). Kao takva pripala je kategorizaciji moralnog imperativa, to jest loše žene koja želi i traži razvrat pod maskom emancipacije, ona je sušta suprotnost plemenitoj dobroj ženi, zadovoljnoj sa prethodnim uređenjem i njenom predratnom ulogom. Ova oštra podela je samo pojačana prethodnim kontradiktornostima utkanim u njen lik i vizuelnu reprezentaciju: istovremeno zastrašujući predator i patetični plen, seksualno zavodljiva žena i odvratni nosilac bolesti (Meskimmon 1999, 28). Zbog toga je njen lik u velikoj meri zavodljivo dinamičan, budući da se pred posmatračem dela konstantno prepliću osećanja osude i sažaljenja. Međutim, ona je uvek uslovljena time da nikada ne dobije potpuno razumevanje, ona je uvek pod okriljem drugosti. Izuzeci naravno postoje u vidu radova ženskih umetnica, koji iako malobrojni, demonstriraju da se prikazivanju života seksualnih radnica ipak može pristupiti sa empatijom i razumevanjem. To se najbolje uočava u delu Grete Overbek *Prostitutka* (Meskimmon 1999, 24).

Uzimajući u obzir da je navedeno zanimanje jedna od profesija glavne junakinje serije Šarlote Riter, lik se u okviru scena pojavljuje relativno često. Kroz prikaz njenog svakodnevnog života i obaveza prema porodici, koje ona ispunjava

ovim poslom, njenog humora i oštroumnosti, humanizuje se stigmatizovana profesija. Šarlote je u sklopu serije težila da postane inspektorka. Mada se bavila prostitucijom kao vidom preživljavanja, istovremeno je za nju ta profesija bila vid seksualne emancipacije paradoksalnog noćnog života i zabave. Međutim, svi ostali akteri koji se bave najstarijim zanimanjem postavljeni su više ambijentalno, kako bi dočarali vreme u kojem se radnja odvija. U takvim prolaznim kadrovima likovi prenose sve prethodno spomenute odlike grubog i oštrog prikaza prostitutki, kao nuspojave posleratnog perioda, u fleševima nam se predstavlja bogata tipologizacija seksualnih radnica.

Scena koju bismo izdvojili na početku analize javlja se već u drugoj epizodi prve sezone i predstavlja aluziju na jednu od najpoznatijih predstava prostitutki u novoj objektivnosti – slika *Tri žene na ulici*², umetnika Ota Diksa. U delima Ota Diksa, prostitutka se javlja kao jedan od glavnih aktera posleratnog društva. *Femme fatale*, ali razvratna i često groteskna, koja preti Vajmarskoj Republici svojim telom i svojom seksualnošću (Hales 2010, 536). Ona je često prikazivana kroz ekspresionističku distorziju tela (Meskimmon 1999, 30), da bi se na taj način jasnije iskazala zavodljivost njenog zanimanja, ali i egzibicionizam koji sa sobom povlači. To nije izostavljeno ni u delu *Tri žene na ulici*, koje predstavlja žensku figuru kao svojevrsnu karikaturu. One su robovi svog tela i ovaploćenje dekadencije u doba neizmerne bede. Kao akteri, one same nameću da se posmatraju kao objekti podsmeha i sažaljenja. U prikazima prostitutki iz ovog perioda, posmatrača dela često postavljaju u ulogu kupca usluga seksualnih radnica, sa sigurne distance, čime mu se nameće svojevrsna bezbednost u voajerskom pristupu. Slike nove objektivnosti, a posebno one Ota Diksa, predstavljaju jedan uzbudljiv i dinamičan narativ u koji posmatrač ulazi usred radnje, i na delu ima sve alate da donese svoj sud o akterima na platnu. Zbog same prirode umetničkog pravca u kome su stvarali, taj sud je često negativan i sagledavan iz perspektive nadmoći posmatrača koji može samo gledati i osuditi/sažaljevati ove žene. Iz Diksove perspektive, posmatrač je otuđena i ugrožena, najčešće muška figura (Meskimmon 1999, 35), koja stoji ispred urbanizacije i rapidnih promena na koje se ne može navići. Telo prostitutke je mesto borbe, fragmentovano, nasilno, simbol rata i novog života u Berlinu. Upravo se ta paralela može i povući između kadra iz serije³ i dela *Tri žene na ulici*. U sklopu kadra izdvojenog iz druge epizode prve sezone, vidimo dinamičnu scenu u kojoj glavni lik Gereon Rat⁴ prolazi kroz metro. On predstavlja idealnog posmatrača jedne ovakve predstave. Detektiv koga je rat osakatio prolazi pored nečega što direktno aludira na posleratne posledice – porast prostitucije. U procesu vizuelne analize i komparacije scene serije i dela, mogli smo da uočimo prve podudarnosti ispoljene u kolorističkim rešenjima. Primećuje se identična obojenost prostora žutim tonom, potom zemljane boje reklamnog materijala u

2 Oto Diks, *Tri prostitutke na ulici*, 1925, ulje na platnu, slika je dostupna na adresi: <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/three-prostitutes-on-the-street-1925>

3 Druga epizoda prve sezone, 20 minuta i 40 sekundi

4 Čiju ulogu tumači Folker Bruh (*Volker Bruch*).

drugom planu i, naravno, osvetljenje veštačkim svetlom nove metropole. U pitanju je javni prostor u kome se čeka naredna mušterija. Obe scene sadrže predstave triju žena, koje su kompoziciono, odevno i po položaju koji zauzimaju vrlo slične. One odišu drugošću, u raznolikim odelima koja kao da ne pristaju kako treba, vrebaju svoj plen, što je naglašeno Diksovom animalističkom obradom njihovih lica. Iako na Diksovoj slici prva figura s leve strane, nije seksualna radnica, već „dobro očuvana žena” sa malim psom, koja diže nos nagore, ona je prikazana sa skoro podjednako oštrom osudom, kao neko ko na manje iskren način dobija svoj novac. U sceni iz serije *Vavilon Berlin* sve tri akterke su ipak seksualne radnice, podjednako tašte i samouverene kao i na slici. Izdvojili smo ovaj primer kao paradigmatički prikaz pogleda na prostituciju u novoj objektivnosti, ali i u seriji *Vavilon Berlin*. U oba medija prisutni su elementi nakaradnosti u prikazivanju prostitutki, ali takođe i osećaj svakodnevnog, uobičajenog. Prostitutke su u ovim dvema scenama prikazane u skladu sa onim što su bile, samo jedan od mnogih socijalnih činilaca Vajmarske Republike. Ubacujući u seriju Gereona kao posmatrača ovog fenomena, u gledaocu se budi alarm da bi trebalo da ima stav o ovom pitanju, što je upravo ono što je Diks želeo da postigne svojim delima.

Sledeći primer seksualne radnice je znatno drugačiji od prethodno izdvojenog. To je pristup koji ne stremi idealizaciji ni osudi, i nema skoro nijednu od prethodnih naznaka da je u pitanju seksualna radnica (Salsbury 2008, 27). Reč je o delu Rudolfa Šlihtera pod nazivom *Margo*⁵. Na ovom delu predstavljena je Margo kao kontrateža svojim hiperseksualizovanim koleginicama. Ona stoji u beloj bluzi i tamnoj suknji, uniformi neodvojivoj od kancelarijskih radnica, sa jednom rukom opuštenom na boku i drugom kojom drži cigaretu. Margo gleda van platna, kroz nas (Scheuerlein 2018, 54). Margo je figura prikazana sa empatijom, kao žena radničke klase teških kapaka koji aludiraju na težinu njenog zanimanja (Scheuerlein 2018, 54). U njenom predstavljanju nema dekadentnog zavodjenja, ali postoji simbolički potencijal prikaza socijalnog kolapsa koji dovodi do ovih novih „žrtava” modernog društva. Iako na ovom delu nije prisutna mizoginija, a ni eksplicitna predstava posledica seksualnog rada, tu su drugi indikatori koji aludiraju na to da ovo delo ipak nije samo neutralan, saosećajan prikaz starije prostitutke. To se najviše ogleda u simbolima emancipovane žene sa početka dvadesetog veka. Kratka frizura i cigareta, koji su možda najpoznatiji indikatori modernosti i slobode, predstavljaju tada popularnu misao da je prostitucija prirodan sled za žene koje teže nezavisnosti, i najčešće se takve figure povezuju sa promiskuitetnošću (Salsbury 2008, 27). Međutim, pored malo jače nanesene šminke i prethodno spomenutih simbola *Novo žene*, teško nam je zapravo uopšte i pretpostaviti da je pred nama seksualna radnica. Tu nam se ukazuju i ideološka preklapanja u percipiranju i predstavljanju ovih dvaju „tipova” žene. Iza Margo, u sumornom urbanom krajoliku, nalazi se poster na kome piše *Quo Vadis*⁶, i koji aludira na nesigurnu budućnost države (Pfeiffer

5 Rudolf Šlihter, *Margo*, 1924, ulje na platnu, Stadtmuseum Berlin.

6 Kuda ideš, (lat.)

2017, 32), s tim da se takođe može tumačiti i kao moralizatorska poruka vezana za besperspektivnu karijeru glavne akterke (Rewald et al. 2006, 66). *Margo* je jedinstven primer seksualne radnice koja je prikazana primarno kao ljudsko biće, a ne kao svoje zanimanje. Ona je žena radničke klase, koja je igrom slučaja i prostitutka (Rewald et al. 2006, 66). To se ne može reći i za primer iz serije koji je izdvojen za vizuelno upoređivanje sa ovom slikom. Kadar koji je izdvojen⁷ nalazi se u drugoj epizodi prve sezone i predstavlja prostitutku u momentu kada prilazi da ponudi svoje usluge glavnom liku Gereonu Ratu. Njenom liku se ne pristupa ni približno sa istim nivoom razumevanja i empatije kao liku na slici *Margo*. Njena odeća je seksipilnija, ona je aktivna u svojoj komunikaciji sa glavnim likom. Predstavljena je u komičnom svetlu, bliže parodiji zavodjenja nego pravom zavodjenju. Međutim, neizbežno je primetiti brojna preklapanja koja čine ove dve scene vizuelno sličnim. Obe akterke imaju kratku frizuru, starije su i prate istu modu u šminkanju, koju čine rumenilo i crveni karmin. Pored toga, zajednički element jeste položaj u kojem se nalaze njihova tela – obe u jednoj ruci drže cigaretu, dok im se druga ruka nalazi na boku. Iako je jedna predstavljena po uzoru na radničku klasu, a druga jasno nosi odeću pripisanu njenom zanimanju, obe predstavljaju jasne posledice posleratnog doba za žensku ulogu i zanimanja. Prostitucija je nešto što može bilo kome da se „desi” u periodu ekonomske nestabilnosti, sa malobrojnim održivim poslovima za žene i sa istovremeno velikom potražnjom seksualnih usluga. Kao jednu od definišućih sličnosti obe scene, važno je napomenuti simbole *Nove žene*, čija je emancipacija u javnom diskursu bila neodvojivo povezana sa prostitucijom jer se smatralo da put slobodne žene vodi direktno do seksualnog rada.

Seksualna radnica je ključni činilac vizuelne poetike nove objektivnosti, ali i akterka u seriji *Vavilon Berlin* koja ilustruje socijalnu situaciju Vajmarske Republike. Kroz izbor dela i kadrova prikazanih u ovom radu, mogli smo uvideti kolika je moć njenog prisustva u društvu, i koliko je zanimljivu uloga koju ona nosi. Valter Benjamin ističe prostitutku kao dijalektičku predstavu prodavca, ali istovremeno i robe (Benjamin 1969, 170). Kroz njene različite forme, videli smo je u ulozi žrtve društva i razvratnice, i to su samo neki od pregršta pojava oblika ove suštinske figure za razumevanje Vajmarske Republike.

Majke

Nasuprot prostitutki, koja stoji na jednoj strani spektra, nalazi se predmet analize sledeće tipologije, majka. Devijacija seksualne radnice bila je samo još više uvećana kada se postavila nasuprot čistoti i napaćenosti figure majke. U tom sistemu polariteta sa jedne strane nalazi se dobro, vezano za dom, i zlo, vezano za javni prostor (Meskimmon 1999, 29). Majke su često predstavljane kroz modele

7 Druga epizoda prve sezone, 20 minuta i 54 sekunde

deseksualizacije: one pate, žrtve su sistema i treba ih sažaljivati, dok su, sa druge strane, prostitutke seksualizovane do tačke odvratnosti i jako retko prikazane sa empatijom (Meskimmon 1999, 30). Uprkos jasnoj vizuelnoj podeli u tipologiji majke i prostitutke, u realnosti mnoge majke su se bavile seksualnim radom kako bi se izdržavale u teškim ekonomskim uslovima. Serija *Vavilon Berlin* je vrlo uspešno prikazala ovu socijalnu strukturu, posebno kroz lik Muti⁸ koji se javlja u trećoj epizodi prve sezone. U sklopu radničke klase, granica između majke i prostitutke bila je praktično nepostojeća, a žene iz te socijalne grupe mogle su se okrenuti prostituciji u periodima finansijskih teškoća, a da se ne ugrozi njihova socijalna pozicija žene, majke i radnice na tržištu rada (Meskimmon 1999, 31). Međutim, u pravcu nove objektivnosti ne nailazimo na isto nijansiranje kompleksnosti ovog lika. Figura majke bila je monolitni simbol žene. Ona je definisana kroz svoje odnose sa muževnim socijalnim strukturama, dok je individualno iskustvo retko imalo noseću ulogu u delu (Meskimmon 1999, 76).

Početak razvoja figure majke kao jedne od ključnih ličnosti u Vajmarskoj Republici zapravo se može locirati nakon ujedinjenja Nemačke, sa jačanjem nacionalne ideje koja je to pratila. Majčinstvo je bila najznačajnija uloga koju je žena mogla da iznese zbog potrebe za rastom populacije (Vangen 2009, 25). Ta uloga će s vremenom sve više dobijati na važnosti budući da je Nemačka podnosila velike gubitke populacije u Prvom svetskom ratu. Shodno tome, pitanje majčinstva postalo je političko pitanje, gde se radilo na podsticanju žena da rađaju što više dece (Vangen 2009, 25). „Politika majčinstva” služila je kao jedan od alata da vrati žene u svoju predratnu poziciju. Naime, u toku Prvog svetskog rata, dok su muškarci bili na frontu, žene su zauzele dominantnu ulogu u održavanju zemlje, a kada se rat završio, bilo je od ključnog značaja da se vrati balans muškog i ženskog principa kao jedini način da se stabilizuje nemačka država (Ankum 1995, 172). S druge strane imamo i ideološku komponentu, naglašavanjem ženstvenosti i majčinstva trebalo je boriti se protiv novog talasa, androgene, opasne, seksualno oslobođene i nezavisne Nove žene, koja može obrisati jasno definisane granice muževnosti i ženstvenosti (Ankum 1995, 172).

Prikazivanje majke u vizuelnoj poetici nove objektivnosti bilo je vrlo limitirano i uglavnom je nosilo moralizatorsku poruku. Predstave majčinstva često su svođene na klasičnu „Bogorodica i dete” vizuelnu formu, ili na politizovanu, siromašnu, jadnu majku sa gladnim detetom (Meskimmon 1999, 77). Vredno je zapaziti taj manjak diverziteta predstava majčinstva, posebno kada se osvrnemo na pluralitet predstava prostitutki, u kome vidimo da je pitanje uloge majke u društvu bilo jedno od retkih povodom kojih su se slagale i levica i desnica. Majka je stajala kao simbol stabilnosti, požrtvovanja, morala i iskonske ženske prirode, i u toj prirodnoj vizuelizaciji uvek bi se naglašavao njen brižan odnos sa detetom, kao nešto predodređeno i urođeno. Upravo taj narativ oko ženske prirode unapred određene njenom mogućnošću da rodi ključan je za održavanje patrijarhalnih

8 Preplitanje majčinske figure i seksualne radnice je poentirano time što Muti izbacuje decu iz kuće kada joj dođe mušterija.



Oto Diks, *Majka sa detetom*, 1921, ulje na platnu, 81 x 120 cm, Galerija novih majstora, Drezden. Delo je u javnom domenu (Public Domain).

struktura, i time je bio propagiran u vizuelnoj umetnosti (Meskimmon 1999, 77). Vajmarskom društvu su bile potrebne žene koje će ispuniti reproduktivne obaveze, ali i učestvovati u radničkoj klasi. Tako je političko i javno interesovanje za reproduktivna pitanja žene retko kada zapravo imalo veze sa moralnim pitanjima, a mahom je bio način da se kanališe ženska seksualnost u kategorije gde može biti najkorisnija i funkcionalna (Ankum 1995, 172).

Kako je društveno interesovanje za majčinsku figuru početkom dvadesetog veka raslo, tako je postajalo i sve prisutnije u vizuelnim umetnostima. Dela na kojima su se prikazivale majke i deca bila su česta pojava u periodu između 1918. i 1933. i, uprkos stilskoj raznovrsnosti, spona koja je povezivala ova dela bila je namera umetnika da svoja politička i društvena uverenja prikaže kroz simbol majke (Vangen 2009, 25). Nažalost, kada se pogleda vizuelno podražavanje nove objektivnosti u seriji *Vavilon Berlin*, nemamo onoliko direktnih kadrovskih referenci kao u slučaju seksualnih radnica, ali ih imamo u konceptualnom

smislu. Naime, iako su primeri majki u delima nove objektivnosti brojni, oni su često vrlo ispozirani, posebno kada su u pitanju građanski portreti koji predstavljaju skoro najveći deo predstava majčinstva, a kako je igrana serija medij koji podrazumeva neposrednost i pokret, retko nailazimo na identična vizuelna preklapanja. Međutim, ono što se na najdirektniji način prenosi u seriji *Vavilon Berlin* jeste sentiment i narativ koji je pratio i dela nove objektivnosti, kao i jasna podela na dva dominantna tipa majke: oličenje brižnosti i majčinstva, što je najčešće prikazivano kroz građansku klasu, i napaćenost i namučенost majki radničke klase. Uprkos manjem broju direktnih vizuelnih referenci, izdvojili bismo par dela za koje ipak smatramo da se uklapaju u ovu binarnu tipologizaciju sveprisutnog majčinskog lika.

Specifično za umetnički opus Ota Diksa je broj dela posvećen majčinskoj figuri, često prikazan kroz „leve” političke ideale (Vangen 2009, 25). Upravo delo koje ćemo sada analizirati spada vrlo jasno u tu kategoriju. Reč je o slici *Žena sa detetom* koja predstavlja ovaploćenje loših životnih uslova za radničku klasu u Vajmarskoj Republici. Njihov status odaje jednostavna, monohromna odeća i industrijsko okruženje, gde je živela siromašnija, radnička klasa, ali ono što još više

naglašava njen društveni položaj je fizički izgled žene na ovom delu (Vangen 2009, 26). Bolešljiv izgled i odsutan pogled (Koeppell 2004, 720), u paru sa koloritom samog dela, odaju utisak težine, teških fizičkih uslova njihovog radnog okruženja, nemaštine, i odgajanja dece u toj nemaštini. Ova slika odstupa od idealne, prirodne predstave majčinstva. Osećanje koje prevladava na delu nije majčinska toplina, već umor, i upravo je u tome suština. Diks je koristio figuru majke, kao ličnosti koja već ima snažan ideološki karakter i predstavlja važnu temu za nemačku naciju, kako bi skrenuo pažnju na loše životne uslove siromašnih. Fizička prenatrženost likova je jedan od glavnih alata kojima se Diks koristi u prenošenju svojih socijalno angažovanih poruka, i to se primećuje na delu *Žena sa detetom*. Majka više liči na duha nego na Madonu, izglednala, sa naglašenim venama, ona okupira posmatračevu pažnju i mami sažaljenje. Trudna i premorena, nosi dete na vrhu stomaka, kao dodatno naglašavanje očajne situacije u kojoj se nalazi (Vangen 2009, 27). Na ovom delu nailazimo na sve motive koji istorijski izazivaju snažne emocije kod posmatrača, deca u lošoj situaciji, namučena majka, i u tome Oto Diks apsolutno briljira, stvarajući nam snažnu i deskriptivnu sliku patnje nižih socijalnih slojeva u posleratnom društvu, kojima treba naša empatija i pomoć. Na vrlo slične elemente nailazimo i u kadru⁹ serije *Vavilon Berlin*. Pored koloritskih i ambijentalnih formalnih preklapanja, primećujemo skoro identičnu obradu tela majke kao na delu. Ona je izuzetno mršava, izglednala i bleđa, vidimo da je šminkom naglašen umor koji oseća. U rukama nosi dete i uočava se da je skoro svaka pomenuta stavka pri opisivanju dela *Žena sa detetom* ponovljena u ovom kadru sa velikim uspehom. U seriji će takođe, kao i na umetničkim delima, koloritski i šminkerski biti vizuelno odeljeni tipovi majke koji pripadaju građanskoj klasi od onih koji pripadaju radničkoj klasi.

Sledeća vizuelna referenca predstavlja lik koji je oličenje uglađene, brižne majčinske figure. To je lik Irmgard Bende,¹⁰ supruge jednog od glavnih ljudi berlinske policije. Na mnoge načine Irmgard Bende vizuelno podražava modele idealnog majčinstva uspostavljenog u novoj objektivnosti i brojni su primeri da se u njenoj odeći, frizuri i drugim aspektima može naći uzor u Dikovim slikama porodične, građanske idile. Međutim, u sklopu analize majke, u ovoj glavi bi trebalo izdvojiti jednu figuru koja se pojavljuje u novoj objektivnosti, mada ni izbliza toliko često kao na građanskim portretima majki urađenih po uzoru na Madonu. U pitanju je figura majke kao udovice. Iako je predstavljanje majke i „ženskih tema” već neko vreme bilo prihvatljiv model za umetnice, sa krajem Prvog svetskog rata i početkom Vajmarske Republike, sa promenom socijalne uloge žena činilo se da se sprema i nova etapa za žene u umetničkim sferama, budući da su imale direktniji pristup edukaciji na likovnim akademijama (Beaven 2019, 725). To je, u spoju sa sve popularnijom *Frauenkultur*-om¹¹ i diskusijom o majčinstvu u javnom mnjenju, dovelo do čestog predstavljanja domaćica i majki od strane umetnica (Beaven 2019, 725). Moramo napomenuti da nije u pitanju simplifikovano predstavljanje

9 Četvrta epizoda treće sezone, 26 minuta i 48 sekundi

10 Ulogu tumači glumica Žanet Hajn (*Jeanette Hain*).

11 Ženska kultura, (nem.).

figure majke, kao nešto tematski prirodno predodređeno umetnicama, već je u pitanju bila navigacija kroz mitologizaciju majke i iskustva majčinstva, jer su jedino žene mogle proći kroz taj fenomen i socijalno i lično. Iz te dualnosti, izaći će brojna dela ženskih umetnica, koja će često biti i kontradiktorna (Meskimmon 1999, 83), ali i domišljata i introspektivna. Za umetnicu čiji ćemo rad izdvojiti u ovoj analizi, Elzu Henzgen-Dingkun, majčinstvo je bilo ključni činilac njene umetničke prakse (Beaven 2019, 730). Od početka svoje umetničke karijere fokus joj je bio na ženi, deci, porodici, i isprva je poput mnogih svojih muških kolega eksperimentisala sa korišćenjem ovih simbola u svrhu socijalne kritike, da bi sredinom dvadesetih godina prešla na slikanje srednje klase (Beaven 2019, 732). U delu *Udovica na groblju* vidimo udovicu pod velom kako sa detetom stoji u sumornom ambijentu osušenih grana i grobnih mesta (Beaven 2019, 734). Iako jasno vidimo da je figura u žalosti i u teškoj životnoj situaciji, ona je tretirana znatno drugačije od Diksove *Žene sa detetom*. U predstavljanju njenog lika nema prenaglašavanja telesnosti kako bi se naglasila njena situacija, već imamo jedan nijansirani prikaz dobrostojeće žene. Možemo pretpostaviti da je, po načinu odevanja, ali i po držanju i obradi njenog lika, u pitanju žena građanske klase. Kada stavimo figuru sa dela nasuprot liku Irmgard Bende,¹² vidimo isto dostojanstveno držanje u trenucima tuge, kao i da



Elza Henzgen-Dingkun, *Udovica na groblju*, 1928, ulje na kartonu, 71 x 98 cm, inv. broj 24906 © Muzeumsberg Flensburg.

se u seriji dosledno pratio način odevanja žena u žalosti. Iako nam to nije prikazano u ovom kadru iz serije, znamo da je Irmgard Bende ostala bez muža i ćerke, i da joj je trenutno jedino sin ostao živ. Odatle se upravo mogu izvući i narativne paralele sa samim delom. Ova slika je izdvojena kao interesantan primer obrade lika majke kroz ulogu udovice, s obzirom na to da je u seriji svaki majčinski lik koji pripada srednjoj klasi istovremeno i udovica, da li zbog rata ili nadolazećeg nacizma. Kroz figuru udovice i majke istražuju se sve prethodno pomenute „urođene” i „prirodne” komponente ženskog iskustva, sa akcentom na pristupu obradi likova u maniru Bogorodice, sa neograničenom ljubavlju, koja podnosi velika stradanja i zadržava svoju „žensku snagu” i prirodu.

Pun teret ženskog iskustva ogleda se kroz nerealna očekivanja od jedne majčinske figure. Ono što stvara dinamiku u sklopu nove objektivnosti jeste spretno

12 Druga epizoda treće sezone, 11 minuta i 40 sekundi

manevrisanje kroz socijalno uspostavljene binarne strukture, između razvratne prostitutke i namučene majke, žene koje izgledaju kao da su na ivici smrti, a u sebi nose život, i naravno istraživanje idealnog potencijala koji svaka žena ima u sebi, da bude bezgrešna Madona. Sve te aspekte na različite načine istražuju umetnice i umetnici u sklopu ovog pravca, a serija, kao što smo mogli videti iz navedenih primera, dosledno prati, i vizuelno i narativno, ova dinamična socijalna pitanja.

Plesačice

Žena je bila dominantna figura u vajmarskom svetu popularnog plesa i njena važnost u toj sferi se mora posebno naglasiti. Fascinacija ženske populacije usmerena ka plesačicama i glumicama indikovala je određenu slobodu da žene mogu uživati, do određene mere, u predstavama ženske seksualnosti (Meskimmon 1999, 50). U nastupima ekspresionističkog plesa, pa čak i u manje formalnim ambijentima u kojima bi muškarci i žene zajedno igrali, žena je bila glavni nosilac uloge plesača, i neretko bi se i u reklamama i časopisima ona koristila kao ikona berlinske popularne kulture (Funkenstein 2005, 164).

Kada posmatramo tipološki figure plesačica, moramo početi sa najrevolucionarnijom ličnošću među njima, Anitom Berber. Ona je predstavljala simbol nove seksualno oslobođene žene, i tako je i živela. Pojavljivala se u filmovima, časopisima i umetničkim delima, od kojih je možda najpoznatije njen portret koji je uradio Oto Diks. Anita Berber je živela dinamičan život, ispunjen drogom, seksom i alkoholom, i često se u svojoj umetničkoj praksi igrala sa likom prostitutke i Nove žene, dok bi publika pomno pratila kako njen javni, tako i privatni život (Meskimmon 1999, 52). Tokom dvadesetih godina dvadesetog veka, bila je podjednako poznata po svom seksualnom egzibicionizmu u berlinskoj gej andergraund sceni, kao i po svojim plesničkim i glumačkim sposobnostima (Meskimmon 1999, 51). Konzervativnije struje Berlina su na Berber gledale kao na vrhunac ženske sebičnosti, u kojoj ona stavlja svoje želje i htenja nauštrb muškom zadovoljstvu (Hales 2010, 541). Kao naga plesačica, bila je karakterističan učesnik na plesnoj sceni Berlina, s obzirom na to da njene igre često nisu bile podređene muškom pogledu. Naprotiv, Berber je predstavljala kompleksnu, čak i preteću predstavu oslobođene ženske seksualnosti. Dakle, ekspresivne plesačice, poput Anite Berber, koristile bi slobodu pokreta da prenesu svoju slobodu misli i time hipnotišu publiku.

Zašto je za nas Anita Berber važna u kontekstu ovog rada? Zbog toga što u njenom igranju, ne samo sa formom plesa već i sa rodnim ulogama, vidimo revolucionarni pokretački duh Nove žene u Vajmarskoj Republici. U fotografiji Ernsta Šnajdera koja prikazuje Anitu Berber¹³, uočavamo napuštanje tradicionalnih koncepcija ženstvenosti i poigravanje sa rodnim ulogama. Kroz utilizaciju identifikatora roda ona istražuje žensku seksualnost i uzima moć maskuliniteta u

13 Ernst Šnajder, *Anita Berber sa monoklom*, 1921, fotopapir.



Fotografija sa snimanja serije *Vavilon Berlin*. Fotografiju ustupili © X Filme Creative Pool GmbH/ARD Degeto Film GmbH/Das Erste/Sky Deutschland/Beta Film GmbH © Foto Frédéric Batier

svoje ruke. Ovaj model, serija preuzima vrlo uspešno sa likom Svetlane Sorokine.¹⁴ Kroz narativni tok serije, ona je prikazana kao ovaploćenje Nove žene, koja ide mimo ustaljenih konvencija ženstvenosti. Kroz poznavanje socijalnih struktura, i svesti o njihovim slabostima, ona preuzima različite uloge: od žene u nevolji koja treba biti spasena, preko revolucionarke, pa do zabavljačke muževne figure. U njoj prepoznajemo tu pripisanu sebičnost Novih žena, koje teže ostvarivanju ličnih ciljeva nauštrb muškarcima koji ih okružuju. Paralela između kadra iz serije¹⁵ i fotografije na kojoj je prikazana Anita Berber je vrlo jasna. U ovom preplitanju vizuelnih motiva nema jasnih preklapanja u vidu okruženja ili kolorita, ali je zato prisutna spona koja spaja ove dve zabavljačice. U pitanju je gest koji prkosi dobro uspostavljenom normiranom ženskom iskustvu i, barem kroz vizuelni jezik, privsjaja simbole moći vezane za muškarce.

Pored Anite Berber, koja je svojom sirovom seksualnošću i hipnotičkim plesom uzdrimala noćni život Berlina, imamo još jednu figuru plesačice koja je bila vrlo značajna u kontekstu cele Evrope, a to je Džozefin Bejker. Iako je ona bila pretežno vezana za Pariz, postigla je veliku popularnost u Berlinu i dostigla status „zvezde”. „Zvezde” su bile produkt masovnih medija i ikone svog vremena (Meskimmon 1999, 187). U skladu s tim, brojne umetnice, poput slikarke Žan Mamen i fotografkinje Lote Jakobi, preuzeće temu poznate ličnosti u svom radu (Meskimmon 1999, 50). Brojne fotografije i dela inspirisana Džozefin Bejker

14 Ulogu tumači glumica Severija Janusausjaite (*Severija Janusauskaite*).

15 Druga epizoda prve sezone, 33 minuta i 7 sekundi

ukazuju nam na njen značaj u masovnoj kulturi, međutim, njena popularnost je takođe bila ukorenjena u principu „drugosti“. Kao Afroamerikanka njen seksualizovan pristup plesu povezivao se sa rasističkim konotacijama seksualne primitivnosti (Meskimmon 1999, 50). Percepcija „seksualne degeneracije“ često je bila vezana za rasnu i versku drugost, a konotacije koje bi bile pripisane crnim ženama su bile uzbudljiva, urbana i primitivna, dok bi, na primer, za jevrejski identitet bila povezana tropa homoseksualne žene (Meskimmon 1999, 102). Kada uzmemo ovo u obzir, nije ni čudo što je najpoznatiji plesni nastup Džozefin Bejker bio onaj u famoznom kostimu od banana. Ovaj kostim i performans potvrđuju sve unapred spremne predrasude o „crnačkoj seksualnosti“ i plemenskoj kulturi. U seriji *Vavilon Berlin* ne nailazimo na pastiširanje lika Džozefin Bejker, ali zato nailazimo na dosledno prenošenje njenog ikoničnog kostima.¹⁶ Pre nego što obuhvatimo formalnu analizu, skrenuli bismo pažnju



Džozefin Bejker u „banana“ kostimu, Foli Beržer, Pariz, 1926. Delo je u javnom domenu (Public Domain).

pri komparativnoj analizi dvaju prizora na promenu koja se odvila u prethodnih sto godina po pitanju rasne senzitivnosti. Kako je ovaj kostim u svom izvornom kontekstu nastajanja imao jasne veze sa rasnim identitetom Džozefin Bejker, u ovom reintegrisanom kontekstu taj kostim nose belkinje. Naravno, to se može pripisati čistoj popularnosti kostima prenesenog kroz brojne masovne medije, ali takođe u sklopu savremenog društva, bilo bi vrlo problematično prikazati jedan takav kostim na ženi tamne puti. Ukoliko se vratimo na izvorni materijal, fotografiju Džozefin Bejker u Parizu dok nosi kostim od banana, uočava se popularnost slika plesačica u celoj Evropi. Plesačice su bile reprezentativni modeli nove *Körperkultur*-e.¹⁷ Njihova zanosna i mišićava tela bila su prikazana u estetizovanim predstavama ženske seksualnosti, dostupna u ženskim časopisima (Meskimmon 1999, 188). To nam ukazuje na ono što smo prethodno napomenuli, da se kroz primere „selebriti kulture“ primećuju slike ženske seksualnosti koje nisu bile rezervisane samo za muški pogled, već su bile namenjene i ženama kao predmet potencijalne identifikacije sa fotografisanom osobom, ali i žudnjom za onim što ih razdvaja (Meskimmon 1999, 188). Rekli bismo da je u seriji *Vavilon Berlin* ovaj kadar zapravo

16 Druga epizoda, prve sezone, 36 minuta

17 Kultura tela, (nem.).



Fotografija sa snimanja serije *Vavilon Berlin*. Fotografiju ustupili © X Filme Creative Pool GmbH/ARD Degeto Film GmbH/Das Erste/Sky Deutschland/Beta Film GmbH © Foto Frédéric Batier

direktna referenca na određeno umetničko delo i socijalni fenomen Vajmarske Republike. Naime, od samog položaja plesačica u seriji, preko odeće, frizure i šminke, direktan je poziv na fotografiju Džozefin Bejker. Kada uparimo to sa ambijentom noćnog kluba, gde zapravo peva lik koji se poziva na Anitu Berber, vidimo jedan kompleksan konglomerat simbola blistavog noćnog života Vajmarske Republike, gde serija ima jednu od svojih najilustrativnijih i uspešnijih sekvenci za prenošenje posebnog osećanja Vajmara.

Nova žena

Ličnost koja se provlačila kroz sve prethodno pomenute kategorije ženskog iskustva je Nova žena. Ona je mogla biti i majka, prostitutka, stenografinja, plesačica, sportiskinja, ona nije bila vezana za svoju tipologiju zanimanjem ili socijalnom funkcijom, već vezana uz pomoć pregršta simbola koji su je činili svojstvenim fenomenom za Vajmarsku Republiku. Takođe, ova kategorija je neodvojivo vezana za glavnu junakinju serije *Vavilon Berlin* Šarlotte Riter, koja predstavlja svu kompleksnost ove figure.

Tokom dvadesetih godina dvadesetog veka, žene u Nemačkoj su sve više gravitirale ka urbanim centrima u potrazi za zaposlenjem i nezavisnošću. Termin *Nova žena* potekao je iz nemačkih novina i predstavljao je fenomen žene koja zrači



Fotografija sa snimanja serije *Vavilon Berlin*. Fotografiju ustupili © X Filme Creative Pool GmbH/ARD Degeto Film GmbH/Das Erste/Sky Deutschland/Beta Film GmbH © Foto Frédéric Batier

aurom radikalne modernosti i nove vajmarske kulture (Nero 2014, 41). Nastanak lika Nove žene nije bio uslovljen primarno modnim trendovima masovne kulture, koliko je bio direktno vezan za ekonomske promene koje su dovele žene u velike gradove zbog potrage za poslom (Meskimmon 1999, 171). Međutim, uključivanje žena u radničku snagu bilo je žustro debatovano pitanje, i dalje se strahovalo šta će se desiti sa socijalnom strukturom kada žene napuste privatnu sferu i postanu aktivni činiooci javne sfere. Za Novu ženu se vezuje limitiran broj zanimanja, uglavnom su to bile pozicije poput sekretarice, daktilografinje i prodavačice. Iako su ti poslovi bili manje plaćeni nego oni u fabrikama, ova zanimanja su sa sobom nosila bolji socijalni status (Meskimmon 1999, 173). Kada smo definisali poslovne okvire Nove žene, ostaje nam da se zapitamo koji je značaj Nove žene za masovnu kulturu. Najprepoznatljiviji vizuelni činiooci Nove žene su direktno vezani za sve prisutniju kulturu konzumerizma u Vajmarskoj Republici. Zahvaljujući ženskim časopisima, reklamama i bioskopu, moda, šminka i frizure bile su dostupnije širem broju ljudi (Meskimmon 1999, 178). U pokušaju da se žena diferencira od muževne visoke kulture, forme masovne kulture bile su definisane kao žensko interesovanje, čime su ponovo bile stavljene u kategoriju drugosti (Meskimmon 1999, 179). Ovaj čin uopšte nije slučajna. Već smo upoznati sa postojanjem predispozicije da modernizam počiva na muškom principu genija koji koristi ženu samo kao simbol za društvenu kritiku. Nova žena je predstavljala

snažan simbol, koji možda nisu mogli da kontrolišu, i time je bilo mnogo lakše ubaciti je u jednodimenzionalnu stereotipizaciju praznoglavog konzumenta popularne kulture, čime bi joj se oduzeo potencijal i emancipatorska snaga (Meskimmon 1999, 180). Bilo bi banalno predložiti da je Nova žena isključivo produkt nove konzumerističke kulture Vajmarske Republike. Realna situacija jeste da su podjednak učinak u stvaranju figure Nove žene imali radni uslovi i masovna kultura (Meskimmon 1999, 178). Promena u uslovima rada i života manifestovala se kroz promene u modi i masovnoj kulturi, jedno je bilo neodvojivo od drugog, i u tom međuprostoru konstruisao se novi rodni identitet žena.

Nova žena je, dakle, mlada, nezavisna, urbana, moderna ikona svog doba (Meskimmon 1999, 163) i kao takva bila je jedna od glavnih tema umetničkih dela nove objektivnosti. Slikari i fotografi često bi se opredelili da prikažu ovu kompleksnu figuru čiji su fizički izgled definisali androgenost, kratko ošišana kosa, muška odela i obavezna cigareta među prstima (*New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933: Exhibition Didactics* b.d., 12). Svi ovi simboli služili su da posmatraču aludiraju na njenu nezavisnost. Kako su odlike Nove žene toliko jasno uspostavljene, vizuelna analiza biće ograničena na samo prepoznavanje ovih elemenata u delima nove objektivnosti i u seriji *Vavilon Berlin*.

*Žena crvene kose*¹⁸, umetnika Ota Diksa, nosi sve vizuelne elemente po kojima je umetnik već dobro poznat, telesna distorzija koja svoje korene vuče još iz ekspresionističkog slikarstva, snažan kolorit i blago karikiranje lika. Diks predstavlja portretisane figure bez stega konvencionalne lepote i naglašava njihovu subjektivnost u svrhe istraživanja socijalnih konstrukcija. Na svom poznatom portretu novinarkе Silviје fon Harden, on predstavlja Novu ženu kroz manir koji je, prema mišljenju Hala Fostera, istovremeno slavi i ismeva (Foster et al. 2016, 230). Isti manir zapažamo i na ovom delu, gde je crvenokosa Nova žena prikazana sa kratko ošišanom stilizovanom frizurom u odeći tipičnoj za izlazak u noćni život. Međutim, u ovom portretu nema snage seksualne oslobođenosti, mršava i pognutih leđa, nju ne definiše snaga njenog prisustva, koliko i nemogućnost da ispuni ulogu snažne Nove žene. Šljokičava haljina, nakit i sređena kosa služe kao snažan kontrast njenom bledom telu i izgadnelom, umornom izgledu. S druge strane imamo lik Šarlotte Riter, u čijem kadru¹⁹ se prate svi formalni elementi koji se javljaju na slici. Međutim, ono što ih razdvaja je pristup karakternoj obradi likova, naime, kako je Diksova crvenokosa devoјka predstavljena kao svojevrсна socijalna žrtva, Šarlota je prikazana sa snagom, seksualnom slobodom i odlučnošću koju mi danas vezujemo za Novu ženu.

Nova žena predstavljala je nov ekonomski, politički, intelektualni, fizički i psihološki tip žene, i kao takva biće jedna od prvih figura koju će sačekati oštra kritika na početku Depresije (Meskimmon 1999, 168). U periodu ekonomske

18 Oto Diks, *Žena crvene kose*, 1931, kombinovana tehnika.

19 Druga epizoda, prve sezone, 39 minuta i 44 sekunde



Fotografija sa snimanja serije *Vavilon Berlin*. Fotografiju ustupili © X Filme Creative Pool GmbH/ARD Degeto Film GmbH/Das Erste/Sky Deutschland/Beta Film GmbH © Foto Frédéric Batier

nestabilnosti, Nova žena kao socijalna pojava polako je potiskivana i kažnjena zbog preispitivanja rodnog identiteta i želje za finansijskom, socijalnom i seksualnom nezavisnošću (Meskimmon 1999, 168). Nova žena je bila zastrašujuća pojava, *femme fatale* koja je imala moć da uništi muškarca putem svoje seksualnosti, i taj strah bio je simptom muške anksioznosti povodom jačajuće moći žene u periodu istorijske krize (Hales 2010, 534). Ona je vrlo značajan akter u analizi tipologije žena u Vajmarskoj Republici, i bila je socijalni i medijski simbol ženske emancipacije kao i androgenizacije vajmarske kulture (Funkenstein 2005, 169). Istovremeno producent, konzument i predmet popularne kulture, predstavljala je nov proces industrijalizacije želja o budućnosti (Foster et al. 2016, 283). Kao takav simbol, provlačila se i kroz sve tipologije u sklopu ovog rada.

Kvir žena i rodna performativnost

Poslednja tipološka grupa ovog rada vezuje se za raznoliku kategoriju žena, ali i onih koji su performativno preuzimali njenu ulogu. Identifikacione markere kvir zajednice u sklopu Vajmarske Republike nije jednostavno inkorporirati u jasnu tipologiju grupisanu po simbolima, što je donekle bio slučaj u prethodnim primerima. Važno je izdvojiti da je vizuelno predstavljanje kvir žena bilo skoro

neodvojivo od vizuelne tipologije Nove žene. Tako da je za ovu grupu, više nego za bilo koju prethodnu, kontekst važan u prepoznavanju i definisanju tipologije.

Seksualna sloboda, koja se javila nakon slabljenja religiozne moralnosti i uspona nauke i sekularnih ideja o pravima individua, svoj zenit dostigla je u godinama između 1918. i 1933. (Marhoefer 2015, 3). Diskursi koji su se javljali u sklopu Instituta za seksualnu nauku i magazini koji su te ideje prenosili javnosti učinili su znatno vidljivijim grupe poput homoseksualaca, biseksualaca i transeksualnih/transrodnih osoba. Publikovanje i distribucija čak triju časopisa namenjenih lezbejkama znatno je doprinela vidljivosti istopolnih veza između žena i njihovom vizuelnom izražaju. Međutim, pravni i društveni kodovi koji su pratili tadašnje teorije o homoseksualnosti tek ponekad priznaju mogućnost istopolnih odnosa između žena. Ako je žena posmatrana kao pasivni predmet muške požude, vrlo je teško zamisliti šta bi bila ženska seksualnost usmerena prema ženi. Tako je lezbijizam tek 1910. imenovan u nemačkom zakonu (Meskimmon 1999, 202), dok se za mušku homoseksualnost moglo krivično odgovarati i ranije.

Tema „Trećeg roda” postala je važno društveno pitanje koje je s vremenom dobijalo na popularnosti, ali i na kontroverzi (Meskimmon 1999, 200). „Treći rod”, kako ga je imenovao Magnus Hiršfeld, predstavlja androgenu figuru, homoseksualnu osobu koja se nalazi u međuprostoru rodnih normativa (Meskimmon 1999, 199). Žene, koje su nosile nadimak *Garçonne*, imale su dečачke frizure, monokl, odela i cigarete, elementi već viđeni na primeru Nove žene²⁰ (Price 2017, 156). Zbog sveopšte modne popularnosti androgenog stila kod žena, u kome se rodni kodovi zamućuju i spajaju, teško je doći do jasnih tipoloških odrednica kojima bismo vizuelno definisali kvir zajednicu u sklopu umetničkih dela. Androgenost je podjednako bila vezana za brojne predstave Nove žene, koliko i za predstavnice homoseksualne zajednice Berlina. Za razliku od majki, prostitutki, plesačica i Nove žene, lezbejke nisu imale jasne vizuelne markere koji bi odali njihovu poziciju, već su izražene u relaciji sa drugim ženama, u imenovanju dela ili u prepoznavanju istorijske ličnosti koja je predstavljena.

Brojni umetnici, poput Ota Diksa, Rudolfa Šlihtera, Kristijana Šada i Žane Mamen, u različitom maniru istraživali su seksualne supkulture Berlina u svojim radovima (Price 2017, 157). Kristijan Šad se svakako izdvaja kao umetnik koji je ovu temu istraživao kroz nijansirane predstave homoseksualne i trans zajednice. Slike na kojima su predstavljene kvir žene sežu od vrlo intimnih, do hladnih i otuđenih, a slike na kojima vidimo članove trans zajednice poput *Grof Sent Ženoa d’Anekort* istražuju temu rodne nesigurnosti u Vajmaru na način koji je malo umetnika tog perioda uspelo da postigne. Delo izdvojeno za ovaj rad pod nazivom *Dve devojke*²¹ prikazuje dve žene tokom masturbacije. Iako usred seksualnog čina, predstava ne odiše seksualnošću koliko je prikazana kao jedna mehanička akcija (Price 2017, 157). Obe žene, iako su okupirane sobom, orijentisane su prema posmatraču. U

20 Poput primera Diksovog *Portreta Silvije fon Harden*.

21 Kristijan Šad, *Dve devojke*, 1928, ulje na platnu.

sličnom maniru odvija se i izdvojen kadar iz posljednje epizode prve sezone serije *Vavilon Berlin*.²² Preletanjem preko različitih prikaza seksualnosti u ovoj sekvenci, pogled kamere se zaustavlja u jednom trenutku na scenu odnosa između djevu žena u noćnom klubu. Ključna razlika između frejma i izabranog dela jeste sam odnos između akterki, dok na slici one masturbiraju, skoro potpuno odsutne jedna od druge, scena u seriji predstavlja visok stepen involviranosti jer se one nalaze u činu ljubljenja. Međutim, u oba slučaja, koristeći se alatima različitih medija, ove scene jesu namenjene nama kao voajerima. Brojni problemi prate prikazivanje kvir žena, čak i danas, kako se u sistemu rodne binarnosti javlja potreba za preuzimanjem modela „loše kopije” (Butler 1993, 310)²³, u kome se očekuje performativnost heteroseksualnog odnosa. Međutim, u oba primera ženska seksualnost je predstavljena ogoljena od potrebe za performativnim, i dozvoljeno je da se odvija u okvirima samodovoljnosti ženskog homoseksualnog iskustva. Osim toga, vizuelno postoje brojna preklapanja između djevu scena, frizure koje su markeri Nove žene su srodne na slici i u frejmu. Koloritski obe koriste crvenu bazu i u oba slučaja predstavljena je eksplicitnost seksualnog čina. U seriji *Vavilon Berlin* postoje brojni primeri ženskih homoseksualnih odnosa, kako većina likova, ponesena slobodama reprezentativnim za Berlin dvadesetih godina dvadesetog veka, u nekom trenutku eksperimentiše sa svojom seksualnošću. Međutim, teško je naći i definisati vizuelnu tipologiju lezbejskog iskustva bez prisustva druge žene, kako je Nova žena već započela proces asimilovanja androgenih simbola i simbola muškog pola, koji su takođe bili reprezentativni za lik *Garçonne*.

U periodu Vajmarske Republike otvorio se i dijalog oko nove kategorije roda ili seksualnog identiteta, i javili su se prvi primeri ljudi koji se organizuju povodom prava trans populacije. Važno je osvrnuti se na definisanje pojma „transvestita” i šta je on u prethodnom veku predstavljao za ljude koji su se tako identifikovali (Marhoefer 2015, 59). Tokom dvadesetih godina dvadesetog veka termin „transvestit” služio je kao pojam koji je u sebi obuhvatao različita stanja rodne identifikacije koja će tek znatno kasnije biti preispitana. Za svrhe ovog rada, ograničavamo se na termin „drega”, kako on najjasnije komunicira razlaganje rodnih uloga na vizuelne kodove i ne zahteva kontekstualizaciju koja je neophodna za termine poput „transvestit”, „transseksualac” i „transsenzibilna osoba”. Džudit Butler u svom eseju *Imitacija i rodna neposlušnost* izdvaja dreg kao zasebnu kategoriju u kojoj se ne predstavlja imitacija ili kopija „pravog roda”, već se istražuje sama struktura bilo kog rodnog identiteta. Dreg ne predstavlja aproprijaciju po modelu – muškost pripada isključivo muškarcima, a ženstvenost ženama, nakon čega dolazi do inverzije, već da je rod pod vlasništvom kulture koja ga oblikuje (Butler 1993, 312).

22 Osmo epizoda, prve sezone, 36 minuta i 16 sekundi

23 Lezbijski identitet se formira kroz proces koji istovremeno izaziva heteronormativne obrasce i delimično crpi iz njih, uspostavljajući svoju specifičnost unutar i putem tih obrazaca moći. Odnosno, lezbijska seksualnost se oblikuje kroz konfrontaciju sa heteroseksualnim normama i istovremenim usvajanjem tih normi, ali ne kao loša kopija, već kao jedinstvena manifestacija seksualnog identiteta.

Kada govorimo o kvir ženama i njihovoj reprezentaciji, neizbežno je napomenuti umetnicu Žan Mamen i njena brojna dela posvećena ženskom iskustvu. Samo neki od primera žena koje je Mamen predstavljala u svojim radovima su lik *Garçonne*, akvareli u kojima su prikazane intimne razmene žena ili ilustracije aktivnosti u sklopu lezbejskih barova (Sykora 1988, 29). Delo koje se izdvaja, ako govorimo o temi dreg kulture i rodne perforativnosti, svakako je *Bal pod maskama*²⁴, koje sadrži razigranost, karakterističnu za ženske balove koji su često bili priređivani u lezbejskim klubovima. U sklopu ovog okruženja postojale su mogućnosti za istraživanje i izražavanje različitih rodnih identiteta. Maskarada i performativnost, pored zabave, služile su da preispitaju strukture fiksnih rodnih i seksualnih identiteta (Meskimmon 1999, 217). U ovim slučajevima možemo govoriti o performativnosti roda, definisanom od strane Džudit Batler, i razmatrati rodnu diverzifikaciju, bez smeštanja aktera u kategoriju nepromenljive „drugosti”. Delo Žan Mamen se poklapa sa konceptom performativnosti, gde se rodni i seksualni identiteti percipiraju kroz njihovu konstrukciju umesto kroz premisu da su urođeni. Teatralnost vidljiva na ovom delu omogućava razlaganje normativnih rodnih identiteta i stvaranje novih, različitih oblika izražavanja. Iako se ilustracija može posmatrati kroz prizmu „loše kopije” u kome lezbejski par preuzima uloge muževnosti i ženstvenosti, time što se uvodi motiv igre i maskarade dolazi do subverzije. Kroz motiv igre provlače se pitanja povodom rodne „normalnosti” i podrazumevanosti bioloških normativa. Centralna figura u sklopu dela nosi mušku toaletu u vidu odela bez žaketa sa cilindrom, sa usana joj visi cigareta i ona teatralno pozira, usmerena prema posmatraču. Nalazi se u direktnoj komunikaciji sa figurom iza sebe putem dodira, ona predstavlja simbole ženstvenosti, time naglašavajući vizuelnu diferencijaciju roda. U sklopu izdvojenog kadra iz pete epizode prve sezone²⁵ serije *Vavilon Berlin*, centralno je pozicionirana žena sa nacrtanim brkovima. Ona je takođe obučena u mušku toaletu, i iako nije teatralno orijentisana prema posmatraču kao što je slučaj u delu Žane Mamen, podjednako prenosi ideju rodne eksploracije koja je bila prisutna u noćnim klubovima Berlina. Pored srodnog kolorita, ove dve predstave spaja i podeljenost prvog i drugog plana, bliže posmatraču izdvojeni su primeri performativnosti roda koja se u periodu Vajmarske Republike sve više odvaja od biološkog pola. U drugom planu su razigrane predstave plesa i noćnog života. Raznolikost koja odbija da bude fiksirana u jedinstvenu, apsolutnu definiciju lezbijskog identiteta definiše i ilustraciju i izdvojeni frejm, ističući raznolikost iskustava žena prema ženama.

Vajmarska era, sa svojim drag izvođenjima i pristupom masovnim medijima, odigrala je ključnu ulogu u izazivanju društvenih normi, osnažujući pojedince da izvode i istražuju različite identitete. Razgovori o ženskoj seksualnosti u Vajmarskoj Republici udaljili su se od biologije i konstruisanih rodnih uloga, otvarajući spektar novih istraživanja po pitanju roda i pola. Pored toga izdvaja se

24 Žan Mamen, *Bal pod maskama*, 1928.

25 Peta epizoda, prve sezone, 38 minuta i 43 sekunde

i kategorija performativnosti roda, koja u preuzimanju uloga najjasnije komunicira šta vizuelno čini ženski i muški pol. U sklopu serije *Vavilon Berlin*, neretko se javljaju predstavnici kvir zajednice i zabavljači koji se igraju sa rodnim ulogama, čak i više glavnih junaka serije upada u ovu kategoriju. Na primer, Svetlana Sorokina, koja je već spomenuta u sklopu rada, i Gref²⁶, koji pod okriljem kvir klubova ima slobodu da se oblači kao žena. Pored seksualnih radnica i Nove žene, za koje smo napomenuli da se često javljaju u sklopu serije, kvir žene i nastupači u dregu, obogaćuju kako narativ serije, tako i brojne kadrove u kojima je njihovo prisustvo primetno.

Zaključak

Trebalo bi da se naglasi zašto se ovaj rad bavi tipološkom predstavom žena, a ne nekim drugim fenomenom koji je takođe prisutan u umetničkom mediju serije *Vavilon Berlin* i pravca nova objektivnost. Mišljenja smo da je važno retroaktivno gledati na Vajmarsku Republiku kao uzor za spajanje sa našim savremenim iskustvom i predstaviti duh tog vremena na što razumljiviji način kako bismo naučili što više iz njenog primera i, ukoliko smo srećni, izbegli sličnu sudbinu. Zbog toga, pored važnih faktora poput jačajuće struje posmatranja istorije i istorije umetnosti kroz prizmu ženskog iskustva, koje je do početka sedamdesetih godina prošlog veka bilo ignorisano, biramo da fenomene Vajmarske Republike, nove objektivnosti i serije *Vavilon Berlin* sagledamo kroz figuru žene.

Tipologija žena, uspostavljena pre gotovo sto godina, i dalje sa sobom nosi ne samo vizuelnu intrigu nego i ozbiljna i dalje relevantna pitanja koja se tiču ženskog položaja u društvu. Kroz uspone i padove jedne od najprogresivnijih država tog vremena, uspeali smo da pronađemo i odlike našeg. U cikličnom kretanju istorije, nakon perioda velikih sloboda, dolazi vreme oštrih zabrana i limitiranja prava koja su prethodno stečena. Ovaj fenomen je vrlo osetan u savremenom društvu. U vremenu u kome ovaj rad nastaje, sve je prisutnije jačanje desnice i ograničavanje ljudskih prava. Mnoga pitanja postavljena u ovom radu, koja su u vezi sa položajem žena u Vajmarskoj Republici, ostala su neodgonetnuta sto godina kasnije. Naš utisak je da su upravo ova aktuelna pitanja jedan od razloga zbog kojeg je serija *Vavilon Berlin* dostigla toliku popularnost u zemljama van nemačkog govornog područja. Prožimanjem pravca nove objektivnosti u savremenom mediju televizijske serije zapažaju se tendencije modernističkih struja početkom dvadesetog veka. Ne možemo izostaviti ni analogiju između prožetih narativnih uloga žena u seriji i percepcije umetnika o klasifikovanju ženskih iskustava prenetih u vizuelni iskaz. Shodno tome, tipologija žena koja je u velikoj meri uspešno reinterpretirana u seriji *Vavilon Berlin* poprima nov život u savremenom dobu, i komunicira direktno sa posmatračem o ženskom iskustvu.

26 Ulogu tumači glumac Kristijan Fridel (*Christian Friedel*).

Vrednost ove serije počiva na tome što je ona, koristeći vizuelni izraz nove objektivnosti u svrhu rekonstrukcije epohe, ubedljivije postavila pitanja o vremenu u kome živimo. Zahvaljujući vizuelnim alatima koje je serija koristila, postignuto je da pitanja i problemi koji su obeležili dvadesete godine dvadesetog veka budu preciznije prikazani, i na taj način prepoznatljiviji u sadašnjem trenutku. Kako je i nova objektivnost kroz prenaplašene i često satirične forme pokušavala da približi realnom čoveku u kakvoj socijalnoj i ekonomskoj situaciji se nalazi, možemo se zapitati da li je serija *Vavilon Berlin* samo savremenija verzija tog pristupa. Počivajući na istorijskoj i kulturološkoj tematici Vajmarske Republike, kao i tada aktuelnim fenomenima, *Vavilon Berlin* nam približava ne samo duh jedne epohe već i kroz nju otvara nove mogućnosti za komparaciju, preispitivanje i identifikovanje problema vremena u kome živimo.

Literatura

- Ankum, Katharina von. "Motherhood and the 'New Woman': Vicki Baum's *stud. chem. Helene Willfüer* and Irmgard Keun's *Gilgi-eine von uns*." *Women in German Yearbook* 11 (1995): 171–88.
- Beaven, Elinor. "Regional Women Artists and the Artist as Mother: Elsa Haensgen-Dingkuhn (1898–1991)." *Art History* 42–4 (2019): 724–749.
- Benjamin, Walter. "Paris: Capital of the Nineteenth Century." *Perspecta* 12 (1969): 165–172.
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination." In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, and David M. Halperin, 307–320. London: Routledge, 1993.
- Foster, Hal et al. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2016.
- Funkenstein, Susan Laikin. "A Man's Place in a Woman's World: Otto Dix, Social Dancing, and Constructions of Masculinity in Weimar Germany." *Women in German Yearbook* 21 (2005): 163–191.
- Hales, Barbara. "Dancer in the Dark: Hypnosis, TranceDancing, and Weimar's Fear of the New Woman." *Monatshefte* 102–4(2010): 534–549.
- Heynen, Robert. *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*. Leiden: Brill, 2015.
- Koepsell, Thomas D. "Otto Dix (1891–1969): *Frau Mit Kind* (1921)." *Arch Pediatr Adolesc Med*. 158–8 (2004): 720.
- Marhoefer, Laurie. *Sex and the Weimar Republic*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- Mccormick, Richard W. *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature, and "New Objectivity"*. New York; Basingstoke: Palgrave, 2007.
- Meskimmon, Marsha. *We Weren't Modern Enough Women Artists and the Limits of German Modernism*. Los Angeles: University of California Press Berkeley, 1999.

- Nero, Julie. "Engaging Masculinity: Weimar Women Artists and the Boxer." *Woman's Art Journal* 35-1 (2014.): 40-47.
- New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919-1933: Exhibition Didactics.* b. d. *Internet Archive*. LA County Museum of Art, <https://archive.org/details/NewObjectivityExhibitionDidactics/page/n1/mode/2up> (pristupljeno 9. 9. 2021).
- Pfeiffer, Ingrid. *Glanz Und Elend in Der Weimarer Republik*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2017.
- Price, Dorothy. "Der Neuen Frau in Der Weimarer Republik." In *Glanz Und Elend in Der Weimarer Republik*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2017.
- Rewald, S. I. Buruma, M. Eberle, Art New, and R. Stockman. *Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.
- Salsbury, Britany L. "Elfriede Lohse Wächtler: A Feminist View of Weimar Culture." *Woman's Art Journal* 29-2 (2008): 23-30.
- Scheuerlein, Daniela. *Studien Zu Darstellungen von Prostituierten u Der Bildenden Kunst Der BRD, Der DDR Und Österreichs Nach Dem Zweiten Weltkrieg Bis in Die 1970er Jahre*, doktorska disertacija. Filozofski fakultet, Univerzitet Fridriha Aleksandera u Erlangenu-Nirnbergu 2018.
- Sykora, Katharina. "Jeanne Mammen." *Woman's Art Journal* 9-2 (1988): 28-31.
- Vangen, Michelle. "Left and Right: Politics and Images of Motherhood in Weimar Germany." *Woman's Art Journal* 30-2 (2009): 25-30.

Jovana Trifuljesko
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**TYOLOGY OF WOMEN'S REPRESENTATION IN NEW OBJECTIVITY
AND ITS (RE)INTERPRETATION IN *THE BABYLON BERLIN* TV SERIES**

Abstract:

The theme of the paper encompasses defining the typology of women in the Weimar Republic through works of New Objectivity, as well as analyzing and interpreting the works of female and male artists who created during that period. The primary focus of the study revolves around the utilization of these works as visual references for the TV series *Babylon Berlin* and the questions pertaining to the portrayal of women in two different media. Encompassing characters such as sex workers, mothers, dancers, New Women, and queer women, we will analyze the demands imposed on women during that period. The paper also delves into the historical role of women in the Weimar Republic, along with the numerous challenges they faced in their struggle for emancipation. Women emerge as pivotal social actors for understanding life in the Weimar Republic. Serving as figures around which intense debates revolved, encompassing roles as revered mothers, sinful prostitutes, and the embodiment of the future in the form of the New Woman, nearly every aspect of contemporary life, from the domestic sphere to public regulation, was contingent on the gender constraints, acceptability, or unacceptability of a single woman.

Key words:

New Objectivity, Babylon Berlin, Neue Frau, sex worker, mother, dancers, queer woman, gender performativity, Weimar Republic

PRIMLJENO / RECEIVED: 15. 10. 2023.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 28. 10. 2023.