

СИМОНА ЧУПИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

„Кућа без жене не може бити, а нити и жена без куће”: Женски простори — родне и идеолошке границе

САЖЕТАК: Текст се бави начином на који у српском сликарству прве половине XX века пројекција социјалне стварности и улога жена у њој конституишу стратегију њиховог представљања. Реална женска улога, уобличена стандардима јавног морала и смештена изван главних друштвених токова поновљена је и на платну. Политика представљања дефинисана је кроз слику друштвених стереотипа о мушким и женским просторима, интересовањима, предметима, правилима понашања, занимањима и ритуалима. Историјска асиметричност и субјективност родног, друштвено кодираног поимања улоге жене и улоге мушкарца омогућавала је или, пак, ограничавала деловање. Селективност политике погледа и друштвених норми упечатљиво се огледа у тематским изборима које уметници праве.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: женски простори, родне разлике, политика представљања, социјалне конвенције, стереотипи, феминизам

I

Године 1875. на иницијативу Катарине Миловук, управнице Више женске школе, основано је прво српско *Женско друштво*.¹ Већина чланица потицала је из грађанских породица а углед су, по правилу, заснивале на друштвеном положају својих очева или мужева. „Humanitarni rad, pomoć siromašnima, rad na opštem i profesionalnom stručnom osposobljavanju siromašne ženske omladine, kao i nacionalni rad, bile su osnovne delatnosti ove generacije žena. Samozadovoljstvo svojom ulogom, postignutim rezultatima koje su imale u nacionalnom radu i prosvećivanju, pohvale i odlikovanja koja su za svoj rad dobijale, uvažavanje koje im se iskazivalo — sve je to uticalo da one ne traže nove puteve ženske aktivnosti i potvrđivanja žena. Dom, porodica i vaspitanje dece — osnovna su briga i većine obrazovanih srpskih žena toga vremena. Žena nije *individua* — ličnost — ona je *potčinjena*. I ta-

¹ У Београду је, као прво женско друштво уопште, основано *Јеврејско женско друштво*, 1874. године. Основала га је Естер Б. Пинто.

ko treba da ostane. Samo u okviru tog položaja srpske žene su tražile prostor za svoje delovanja.”² И у деценијама које су непосредно уследиле порекло активисткиња се успоставља као ограничавајући фактор, који њихова интересовања своди на пожељни концепт хуманитарно-кукичарских секција. Када је 1906. године основан *Српски народни женски савез*,³ као услов за приступање *Међународном женском савезу* који је у своје чланство прихватио само национална удружења, већина чланица се према новонасталим могућностима односила врло апатично, понеке чак изразито непријатељски. Национална политика, промоција српске државе и могућност међународног наступања у њено име, а знатно мање женска питања, превагнули су у корист учлањења.⁴ Иако су се том приликом нашле жене отворене за нове идеје у европском феминистичком грађанском покрету, већина их је показала одбојност према радничком женском покрету.⁵ У чињеници да је женска радна снага регрутована из најсиромашнијих слојева становништва: градске сиротиње, Ромкиња, старица и деце, околних села и предграђа, може се трагати за пореклом оваквог, у први мах, нелогичног (женског) подвајања. Положај даме отменог породичног порекла толерисао је, чак у извесном смислу подразумевао, исказивање *природне* женске самилости, оличене у материнској бризи за немоћне, али не и активности у правцу изједначавања с њима. Размишљања и деловања која би водила ширем друштвеном активизму нису спадала у пожељно понашање угледних грађанки. Доминантно усвајање социјалног идентитета нужно је подразумевало противречности родног идентитета. Са тек спорадичним осцилацијама појмови класе и класне подвојености унутар женског организовања, о(п)стаће све до краја Другог светског рата, односно до успостављања новог државног и друштвеног уређења.

Пројекција социјалне стварности, и улога женâ у њој, конституише и начин њиховог представљања, као визуелни продужетак свакодневице. Реална женска улога, уобличена стандардима јавног морала и смештена изван главних друштвених токова, поновљена је и на платну. Иако се лако може упасти у замку посматрања уметности и женских представа као једноставног одраза социјалних група, можда би ипак требало размишљати о њиховом суштинском подтексту, јер „уметност није огледало, она посредује и представља друштвене односе у шеми знакова који захтевају пријемчивог и предусловљеног читаоца да би имали значење. А на нивоу који ти знаци имплицирају, често несвесно, репродукована је патријархална идеологија”.⁶ Начин на који је слика жене пренета на платно, или можда још прецизније простори који су им додељени, уочавају се попут координата једног ограниченог система кретања, борављења, бивствовања. Осим када је реч о класичном портрету, који се по правилу изводи као ознака класе која ужива привилегију поседовања сопственог лика, или акту, који у годинама након Првог светског рата постаје једна од наглашених преокупација српских уметника, жене су махом сликане окупиране послом. Тај посао је морао, међутим, би-

² N. Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Devedesetčetvrti/Žene u crnom, Beograd 1996, 77.

³ Савез су чинили: *Београдско женско друштво*, *Крађујевачко женско друштво*, *Коло српских сесџара*, *Друштво „Књегиња Љубица”*, *Српско-јеврејско женско друштво* и *Мајтеринско удружење*.

⁴ Д. Иванић, *О Српском народном женском савезу*, Домаћина, 1, Београд 1912.

⁵ N. Božinović, *Н. д.*, 81.

⁶ R. Parker and G. Pollock, *Painted ladies, y: Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, London 1981, 116—119.

* „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ”: ЖЕНСКИ ПРОСТОРИ ...

ти оправдан и верификован као *искључиво* женски. Представљена шије, плете, везе, ради у кухињи или поспрема по собама, попут *Плейшље* (око 1910) Ангеле Мачковић, *Милица са њлејивом* (1921) (слика 1) Милоша Голубовића, *Портрета Руже Брановачки* (1924) Анђелије Лазаревић, *Чийкарице* (1934) Босе Валић, *Маји за машином* (1941) Лизе Крижанић. Подела радних обавеза, као слика припадајућих друштвених пројекција шта су женска, а шта мушка поља деловања и интересовања, присутна не само код грађанки већ и код радница које потичу из потпуно другачијег социјалног миљеа, доказује родну подвојеност као универзални друштвени феномен. Тако су жене у индустрији концентрисане, углавном, у тек неколико грана производње, од чега највише у текстилним погонима. Запошљавање је одражавало традиционалну поделу рада, према којој су женама припадале све делатности везане за домаћинство, док су мушкарцима препуштени сви остали послови. Из општих истраживања социјалне историје познато је да ова подела није условљена тежином рада.⁷



Сл. 1. Милош Голубовић,
Милица са њлејивом, 1921.

Простори у којима се представљају жене упадљиво наглашавају изолованост и преданост „пожељним активностима”. Одсуство комуникације — оличење смерности и покорности као глорификованих женских врлина — наглашено је спуштеним погледом, или погледом у даљину, баш као и композиционим решењем, најчешће тричетврт или пуног профила, понекад с леђа, најређе у анфасу.⁸ Занимљиво је да се скоро идентичан однос према теми уочава и код сликара и код сликарки. Као личне белешнице, ови радови описују атмосферу и не доводе је у питање. Критички набој замењује један меланхолично-медитативни став и очигледни амбивалентни доживљај стварности. Посматрачу је омогућено да провири у амбијент брижљиво чуваних интимних призора, ушушканих башларовских гнезда, места мировања и сањарења. „Ženski prostori ne deluju samo na nivou onoga što je prikazano, gostinskih ili šivaćih soba. Ženski prostori su oni u kojima se ženskost živela kao položaj u diskursu i društvenoj praksi. Produkt su stvarnog osećaja socijalnog položaja, pokretljivosti i vidljivosti, u duhu društvenih odnosa videti i biti viđen. Oblikovani u okvirima polne politike posmatranja, oni određuju posebno

⁷ М. Чалић, *Социјална историја Србије 1815—1941*, Clio, Београд 2004, 247—248.

⁸ Сликовит став о пасивности као женској врлини уочава се у коментару новинара *Политике* поводом отварања питања о женским бирачким правима, који 1919. године тврди како би Југословенке исмејале право гласа, јер „оне ионако посредно утичу на политику и све друге сфере живота, а не би хтеле јавно, јер су скромне”; према: Р. Marković, *Beograd i Evropa 1918—1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*, Savremena administracija, Beograd 1992, 52.

društveno uređenje pogleda, koje i samo povratno deluje, s ciljem da osigura posebno društveno određene razlike među polovima. Ženskost je tako i uzrok i posledica.”⁹ Када се упореде простори у којима бораве *Девојка у ентеријеру* (1910) Видосаве Ковачевић или неколико *Жена у ентеријеру* (све из 1915) Љубомира Ивановића, постаје јасније шта је визуелна дефиниција типологије женских простора. Ове призоре не обликује, или бар не искључиво, поглед ствараоца, већ пре свега друштвени оквир и њему својствена родна политика посматрања. Одсуство вештачки организоване представе смешта их у категорију жанр-сцена из којих се дискретно ишчитавају могућности и ограничења. Њихова сугестивна непретенциозност успоставља их као својеврсну хронику епохе. Сликајући сопствену сестру, док са ручним радом у крилу седи у плетеној столици, у аутентичном кућном амбијенту, Видосава Ковачевић приказује миље у којем се „женскост живела”. Да је у питању немонтирана свакодневна ситуација, сведочи и фотографија модела у истој хаљини и окружењу, сачувана у породичном албуму.¹⁰ И Ивановићев приказ је сличан. Девојка седи и шије. Понавља се сто са белим столњаком, прозор, кућна атмосфера. Врата просторије су (полу)отворена. Воде ка следећој соби, са прозором кроз који улази светлост, али се спољни свет не види. Ипак, већ и сама његова назнака сугерише извесност даље просторности која би могла да се наставља наметнутом логиком по којој сваки фрагмент може бити и самостални приказ, унутар којег се понавља нови, и тако у недоглед. Жена која шије је сама. Чини се као да је и следећа просторија празна. До спољног света поглед не сеже. Концепт лавиринтског прилаза, из собе у собу, наглашава ову самотност. Срж представе смештена је у визуелне односе који постају психолошки.



Сл. 2. Марко Челебоновић, *Жена пред прозором*, 1929–30.

У извесној мери сродну композициону структуру — простора у простору — срећемо и на сликама *За шиваћом машином* (1913) Наталије Цветковић и *Жена у кухињи* (1920) Бете Вукановић. На првој се види ентеријер у чијем крајњем углу ради жена за машином, потпуно несвесна посматрачевог индискретног погледа. Испред ње је празна плетена фотеља. Нико не омета ову прилежну кућну активност. Као да је „svaki kut u kući, svaki ugaon u sobi, svaki ograničeni prostor u kome čovek voli da se šćućuri, da se povuče u sebe” имагинација самоће, док управо „svest da smo u svom kutu mirni propagira jednu nepokretnost”.¹¹ Соба се

⁹ G. Polok, *Modernost i ženski prostori*, у: 3+4, NS, 6, Beograd 2001, 8.

¹⁰ Т. Палковљевић, *Видосава Ковачевић. Сликарска особеношћ пошеза*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2000, 65, 69–70.

¹¹ G. Vašlar, *Poetika prostora*, Kultura, Beograd 1969, 179–180.

* „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ”: ЖЕНСКИ ПРОСТОРИ ...

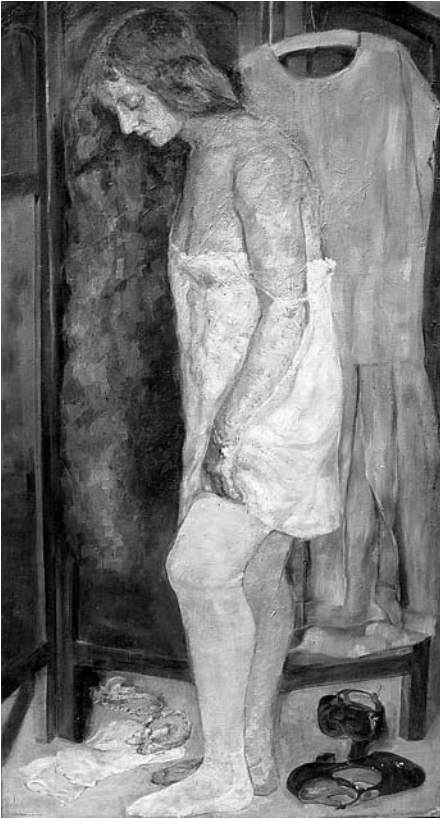
завршава прозором као граничном линијом која је истовремено и споља и унутра, спољашњост онога ко је унутра. Тај специфични однос према прозору, који као да подвлачи одсутност из спољног дешавања, понавља се на сликама *Жена ђред ђрозором* (1929—30) (слика 2) и *Енђеријер* (1935) Марка Челебоновића, *Јајанска ђрешња* (s.d.) Бете Вукановић или *Жена у енђеријеру* (око 1933) Стојана Аралице. На многим, тематски истоветним, радовима Наталије Цветковић представљена седи на отвореном прозору, загледана у даљину (слика 3). У призору који посматра учествује тек немим погледом са стране. Поред ње је дамска ташница, ознака намере, потребе или, можда, жеље да се негде изађе. Композицију обликује просторна подвојеност. У првом плану је модел и, посредно, сђма ауторка. У другом се назиру крошње дрвета, делићи спољног света, ограничени прозорским отвором. Цветковићева дискретно упућује на епизодну улогу коју друштво додељује женама. И буквално и метафорички оне су смештене изван главних токова дешавања, изван јавних простора превасходно појмљених као *мушких* простора.

У истим родно дефинисаним амбијентима жене су често представљане и како се одмарају, украшавају, док се чешљају или облаче, попут Челебоновићеве *Жене ђред ојледалом* (1927), *Лонлеђ* (1932) и *Одмарања* (1933), Милосављевићеве *Жене ђри облачењу* (1935) и *Сањарења* (1938) или Радовићевог *Кујашила* (1936). Међутим, еквивалентне представе мушкараца не срећемо — ни у купатилима, ни поред ваза са цвећем, нити у близини огледала, кревета или кухињских столова. Најмање како *сањаре*. Иако су поменути простори и предмети универзални у својој намени, њихов банални наратив не одговара пројектованој перцепцији *мушких* простора. Слична логика уочава се и када је реч о сређивању, гардероби, накиту који се препушта женама и „инфериорним расама”. Мушкарци „задржавају само оно што се носи као успомена, амблем привржености и верности, бурме, медаљоне или прибадаче за оковратнике, чија декоративност је оправдана утилитарношћу”.¹² Политика представљања функционисала је као слика друштвених стереотипа о мушким и женским просторима, интересовањима, предметима, правилима понашања, ритуалима. Ти селективно бирани фрагменти социјалне матрице, аутентично су сведочили „где је чије место”, јер „fenomenoloшки prostor nije dirigovan samo pogledom veћ i znaćenjem vizuelnih oznaka koje se odnose na druge osećaje i relacije između tela i predmeta u realnom sve-



Сл. 3. Наталија Цветковић,
На ђрозору, 1917.

¹² С. Blanc, *Art in Ornament and Dress* (1877, orig.) према: Т. Garb, *Gustave Caillebotte's Male Figures: Masculinity, Muscularity and Modernity*, у: *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, Thames and Hudson, London 1998, 36.



Сл. 4. Наталија Цветковић,
При тоалети, 1912.

tu”.¹³ Анализа дела *При тоалети* (1912) (слика 4) Наталије Цветковић сеже у покушај указивања на одреднице феноменолошког оквира. Распуштена коса је, као један од појмова женске сексуалности, у својој основи последица друштвеног парадокса. Прописана дужина, тип фризура, посебно пунђе, претварали су свакодневни хигијенски ритуал чешљања у дуготрајни чин улепшавања. Трајање овог процеса није имало важност јер женске (грађанске) обавезе нису ни подразумевале друге до кућних послова и дотеривања. Последично, распуштена коса била је ознака интиме, форма која се није видела у јавности, тајна приватних простора.¹⁴ Сликајући своју пријатељицу, Цветковићева сопствену родну позицију користи као привилегију проласка иза паравана. Јер ће ружичасте подвезице, свилене чарапе, спуштена нараменица комбинезона, баш као и коса када буде сређена, остати скривене од погледа. Хаљина на паравану преузеће његову функцију. У чињеници да чин облачења ове жене уопште постаје тема слике наилазимо на још један друштвени парадокс. Правила понашања диктирала су знатно строже стандарде женског, него мушког, *скривања* у јавности. Пристојна дама није јавно откривала деколте, леђа или колена. Мушкарац је, међутим, могао да покаже и знатно више, не ризикујући сопствени углед. У

истом духу, конвенције прихватљивог облачења наметане су девојчицама знатно раније него њиховим вршњацима. Тако 1926. године, реагујући на модна дешавања, српско свештенство предлаже да држава законски регулише дужину женских сукњи на највише 25 цм изнад земље, као и да се „женскиња од 15 година на даље не сме шишати”.¹⁵ Имајући у виду друштвена правила, очекивало би се и да интимни женски ритуали буду недоступни посматрачу. Али, у мушке спаваће собе се није залазило, док су обавијени тајновитошћу женски простори додатно голицали машту. Истовремено је и уметницима и публици недостајала логика активног *женског* погледа — нити су имали, нити развијали навику да уживају у мушкарцу који се чешља, облачи веш или чарапе. Посматрање жена је, међутим, прихваћено и обликовано још од II века старозаветном легендом о Сузани, коју при купању кришом гледају похотни старци. Уписивањем симболичне вредности спасене душе и победе правде и истине у наратив при-

¹³ G. Polok, *H. д.*, 7.

¹⁴ Уп.: R. Kendall, *Degas beyond Impressionism*, National Gallery Publications, London 1996, 218—220.

¹⁵ *Политика*, 14. новембар 1926.

* „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ”: ЖЕНСКИ ПРОСТОРИ ...

зора, поучна алегоричка потка обезбедила је опстанак *мушком* погледу у вишевековном развоју ове воајерске жанр-сцене.

У духу успостављених подвајања уочава се и разлика у доживљају и потоњем приказивању мушкараца и жена док читају, у бити заснована на историјско-родној конструкцији поимања интелектуалаца. У мноштву слика, може се издвојити неколико, суштински сродних, типова *женског* читања: читање као одмарање, читање као поза и читање као активност у природи. Заједнички именитељ им је атмосфера доколице, спокоја, пасивности; ниједан од Табаковићевих призора жена које читају, насталих током тридесетих година, не оставља утисак ангажованости, обавештености, баш као ни Добровићева слика супруге *На тераси* (1938) или *Чийајтељка у кимону* (1940) Лазара Личеноског. *Жена [која] чийа* (1932) на Коњовићевој слици и *Љубица Грол* (1934) (слика 5) Милоша Голубовића скоро да су читајући заспале. Опажа се и да протагонисткиње ових и сличних радова, новине — симбол информисаности и, макар посредног, учешћа у друштвеним догађањима — читају тек изузетно. Као амблематска ознака женског читања, али и sazревања, интелектуалног напретка, места у друштву, стоје два рада Боривоја Стевановића: *Девојка са књигом* (1906) и *Девојчица под дрветом* (1912). У башти, док седи на столици, сликана у пуном профилу, девојчица/девојка чита. Идентично решене композиције, неумољиво намећу помисао да се осим физичког раста у њеном животу ништа није променило. Атмосфера *времена које стијоји*¹⁶ појављује се као још једна од одредница женских простора.

Призори у природи занимљиви су и по одсуству очекиваног утиска пространства, ширине, отворености. Нејасни обриси, као по правилу стопљени у монохромне колористич-



Сл. 5. Милош Голубовић,
Љубица Грол, 1934.



Сл. 6. Михаило Миловановић,
Доручак, око 1910.

¹⁶ Л. Мереник, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004, 34.

ке масе, углавном ограничавају фигуре. Растиње је често толико густо да се може говорити о *затвореном екстеријеру*, утиску клаустрофобије на отвореном. Иако су жене представљене на сликама *Доручак* (око 1910) (слика 6) Михаила Миловановића, *Летњи дан* (1918—19) Бете Вукановић, *Мара Лукић у бајтини* (1915) Наталије Цветковић или *Под дрвештом* (око 1918) Саве Шумановића, смештене у отворен простор, не треба превидети да је то само део оивиченог приватног поседа, артифицијелни исечак природе — контролисани *свољни* свет грађанки.

II

У годинама између два светска рата, тензије између буржујки и радница обојиће све форме женског организовања. Ова подвојеност додатно ће се продубити 1919. године након конгреса уједињења *Социјалистичке радничке партије Југославије* (из које ће настати *Комунистичка партија Југославије*) када су социјалдемократкиње Србије, Хрватске и Босне и Херцеговине основале *Секретаријат жена социјалиста (комуниста)*. Истовремено када и *Секретаријат*, основано је феминистичко *Друштво за про-свећење жене и заштити њених права* (име је касније промењено у *Женски покрет*). Задајући себи као циљ остварење грађанских и политичких права жена, удружење се наглашено и свесно дистанцирало од искључивог хуманитарног деловања. Иако је постојала тежња да се у овом друштву окупља без подвојености по политичкој, социјалној, верској или националној основи, најшира платформа није постигнута. Друштво је привукло запослене припаднице средњег сталежа, професорке, учитељице, службенице али не и раднице. Како се наводи у извештају Управног одбора: „Radnice su ostale po strani — nisu nam se pridružile, kritikuju naš rad sa svog uskog partijskog gledišta”.¹⁷ У првој поратној години основан је и *Народни женски савез Срба, Хрватца и Словенаца*. Хетерогеност организације је у великој мери дефинисала њене циљеве. Историјски тренутак, тек окончаног рата, условио је да се удруже жене до скоро супротстављених страна, усмеравајући активности на универзалне задатке пацифистичког и хуманитарног карактера. Тек по завршетку Другог конгреса НЖС СХС у Загребу, 1920. године делегаткиње са феминистичким циљевима договориле су се да оснују сопствену секцију и у начелу усвоје заједнички програм који је тежио решавању „женских питања”: заштита женске радне снаге, остваривање једнаких услова школовања, право гласа, слободан приступ политичким партијама. Ипак, и након тога већи број чланица тврдокорно се држао хуманитарно-просветитељских и националних програма не прихватајући феминистичку оријентацију коју је подстицала управа. Крајем 1926. године из *Савеза* је иступило десет београдских друштава.¹⁸ Уочи скупштине у *Полици* је оштро нападнута управа и поједине чланице. Заговарана је превасходна важност хуманитарног и социјалног рада и залагање за „умерени, еволутивни феминизам”, а не

¹⁷ N. Božinović, *H. d.*, 114.

¹⁸ Реч је о друштвима која су била оснивачи *Српског народног женског савеза* и иницијатори оснивања НЖС СХС: *Београдско женско друштво*, *Јеврејско женско друштво „Добројвор”*, *Друштво „Кнегиња Љубица”*, *Српска мајка*, *Заштитна девојака*, *Заштитна сликих девојака*, *Обданишта бр. 2 и бр. 3* и *Друштво за обрадовање домаћица и мајера*.

* „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ”: ЖЕНСКИ ПРОСТОРИ ...

„феминистички налет”. Поводећи се примером и, важније, идејама београдских удружења, још 46 друштава им се придружило и основало *Народну женску заједницу*, организацију са тежиштем на добротворним акцијама, без иницијативе у променама патријархалног односа, која би водила законски регулисаној промени улоге и места жене у друштву.¹⁹ Средином тридесетих, по обнављању рада политичких странака након периода диктатуре, *Комунистичка партија Југославије* у циљу повећања чланства организује наменске комитете, упућујући комунисткиње и симпатизерке да се придружују постојећим женским организацијама, као и да оснивају нове, пре свега с циљем активнијег политичког ангажовања жена. У договору са *Женским покретом* оснива се *Омладинска секција* овог покрета. У наредних неколико година уочава се смањење класног јаза међу активисткињама различитих удружења. Почетком пете деценије рат, политика владе Цветковић—Мачек, као и опште економске прилике, довешће поново до гласних и отворених неслагања, а потом и формалног разилажења *Омладинске секције* и управе *Женског покрета*. Масовније прихватање леве идеологије међу женама потврђено је на Петој земаљској конференцији КПЈ, 1940. године, рефератом у којем су истакнути женски захтеви у оквирима програма револуционарног покрета.²⁰ Том приликом наглашено је и супротстављање феминистичким утицајима као нужност одбацивања сваког „грађанског утјецаја на [...] дјеловање међу женама. Феминизам поставља заједничке захтјеве жена свију слојева одијељено од захтјева радног народа. Наглашавањем заједничких женских захтјева у супротности и у борби против мушкараца феминизам сакрива класну основу женског питања, те тиме одвраћа масу жена од борбе против капитализма као и против класног друштва уопће. [...] Феминизам у нашим редовима треба да означимо као десничарску опортунистичку помоћ грађанском женском покрету код ширења илузија да се неким реформама тобоже може ријешити женско питање у оквиру класног друштва”.²¹ Слика заједнице у којој постоје хомогене родне категорије и њима припадајући родни идентитети, резултат је конструкције и фикције, и као таква неодржива, опструирана читавим низом других подела исте или сличне провенијенције.²² Као што ћемо видети, и политика представљања, конституирана социјалном стварношћу, заснивала се на истим подвајањима.

¹⁹ *Алијанса феминистичких друштава у држави СХС* основана је 1923. године на иницијативу *Женских покрета* из Београда и Сарајева. Након подвајања која су наступила током 1926. године у НЖС СХС, *Алијанса* је поштрила сопствена правила ка искључивијем друштвеном активизму и променила назив у *Алијанса женских покрета*. Осим *Алијансе* у Краљевини СХС је током двадесетих година основано још неколико женских друштава: *Удружење студенкиња Београдског универзитета* (1922), *Мала женска анџанџа* (1923), *Женска странка* (1927), *Удружење универзитетски образованих жена* (1927), *Лига жена за мир и слободу* (1928). Шестојануарска диктатура краља Александра, укидање Устава, распуштање Народне скупштине и забрана рада политичким партијама, 1929. године, условиће и пасивније деловање женских организација. Видети детаљно: N. Božinović, *Н. д.*, 116—120.

²⁰ У питању су: а) Захтеви за заштиту материнства; б) Захтеви за елиминисање двојног морала у јавном и приватном животу; в) Захтеви економске природе; г) Захтев за признање свих политичких права женама са потпуним активним и пасивним правом гласа.

²¹ В. Томшић, *Реферат о женском питању на Петој земаљској конференцији*, у: Извори за историју КПЈ, том I, књ. 10, Београд 1980.

²² A. Stolić, *Od istorije žena do rodne istorije*, у: G. Bok, *Žena u istoriji Evrope*, Clio, Beograd 2005, 433.

Током првих деценија века међу ретка женска занимања спадале су собарице, келнерице и болничарке. Оне које су их обављале, по правилу, сматране су особама ниског морала. Томе је свакако доприносила чињеница да је Краљевина Југославија задржала Српски грађански законик из 1844. године, којим су жене закључењем брака губиле општу пословну способност и изједначавале се са малолетницима, „ума лишенима, распикућама судом проглашеним, пропалицама и презадуженицима којих је имање под стечиште потпало”. За пуноважност правних послова било им је потребно мужевљево одобрење.²³ Између 1929. и 1935. године број радница почиње да се увећава, али не као последица шире друштвене еманципације већ растуће привредне кризе. Пошто су углавном биле млађе, мање квалификоване и мање плаћене, имале су одређену „предност” у запошљавању над мушкарцима. Цинично објашњење послодаваца гласило је да скупу мушку радну снагу треба заменити јефтином женском.²⁴ О логици запошљавања сведочи и податак да је све више деце проналазило посао у различитим производним погонима.²⁵ Али, рад женâ у индустрији доживљаван је истовремено и као претња; и то не зато што су раднице тешко експлоатисане или зато што им је било нарушено здравље, већ пре свега што их је такав посао одвајао од наметнуте породичне улоге и често трансформисао у друштвена бића способна за свесни активизам.²⁶ „Као супротност, *сеоска радница*, сељанка, сиромашна, пасивна, природна и задовољна својом богом даном улогом мајке и хранитељке, служила је као идеално средство, не само за идеолошку дефиницију женскости, већ истовремено и за ону добре раднице.”²⁷ Учестало представљање сељанки у српском сликарству прве половине века, успоставља се попут антитезе студијама радница, визуализованим ретко и спорадично, тек у оквиру социјално ангажованог уметничког деловања. Начин живљења ових женâ — „поколењима је идеал био задржавања жене у кући како би се бавила домаћинством, те је радити ван куће значило бити сиротиња достојна презира”²⁸ — нуди један од могућих одговора зашто се у продукцији изван левог активизма њихово присуство доживљавало тако непожељним. Да је реч о спорном контексту, потврђује и одсуство анимозитета према сликама послуге, које по просторној логици припадају идеолошки прихватљивом садржају грађанских ентеријера, попут *Домаћице* (око 1920) Бете Вукановић, *Девојке са лампом* (1923) Наталије Цветковић и *Ентеријера с Тојицом* (1929) Марина Таргаље, те Добровићеве *Праље Сузана* (1931) или *Слушкиње* (1932), као кул-

²³ Р. Вучетић, *Жена у граду. Између резерваиа приватног и освајања места у јавном животоу (1918—1941)*, у: *Приватни животи код Срба у двадесетом веку* (пр. М. Ристовић), Слио, Београд 2007, 133.

²⁴ М. Чалић, *Н. д.*, 247.

²⁵ „Са продором машина умножиле су се могућности за упошљавање деце у процесу производње и, упркос законима о заштити деце, малолетници су чинили знатан део српског и југословенског најамног радништва. Пре и после Првог светског рата деца и омладина су били запослени у фабрикама и рудницама, радионицама, кућним занатима и у транспорту. Први и најважнији разлог био је то што су они најјефтинија радна снага. На преласку векова они су током нормалног радног дана зарађивали једва половину наднице одраслих”; М. Чалић, *Н. д.*, 248—249.

²⁶ L. Nochlin, *The Image of the Working Woman, у: Representing Women*, Thames and Hudson, London 1999, 83.

²⁷ *Н. д.*, 84.

²⁸ А. Прост, *Границе и историја приватности, у: Историја приватног живота. Од Првог светског рата до наших дана* (пр. Ф. Аријес и Ж. Диби), Слио, Београд 2004, 31.

* „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ”: ЖЕНСКИ ПРОСТОРИ ...

минације поигравања идентитетом, на којима се, осим сликаревом атрибуцијом, и не наслеђује истинска класна припадност портретисаних. Била је то припадајућа слика друштвеног става „protiv svakog rada žene mimo kuće i porodice. Tu, među zidovima doma, u kome svaki kut treba da je ispunjen njenom dušom, tu je jedino njeno mesto, tu je ona najkorisnija društvu, jedino tu, po našem mišljenju, žena može da iskaže svoju dušu, da razvije svoje osećaje, da udovolji svojoj prirodi. Kuća bez žene ne može biti, a niti i žena bez kuće”.²⁹ Имајући у виду наметнуте друштвене стандарде може се закључити да афирмативна, или макар не-критичка, представа *радне* жене, суштински велича класу — пролетерку која нема „привилегију нерада” и приватности. Сама активност успоставља се на тај начин као одредница социјалног положаја, парадигма нове идеологије.

Слика радничких простора била је слика депресије, муке, безнађа, незавидног положаја. Пронаћи начин — сличан романтичарским визијама села — да се овај мотив представи као нешто друго до круцијални доказ маргинализације и обесправљености, било је веома тешко. Призори егзистенцијалне кризе, чак и када су садржајно минимализовани и редуковани, несумњива су критика друштвене стварности. Посебну самилост изазивале су мајке са децом, представе које се, по правилу, наслањају на чедност и материнску нежност великих мадонијанских композиција, само сада савремених и анонимних. „Запослене жене, попут оне насликане на Домијеовој чувеној *Праљи*, сироте, нуждом осуђене на рад као део њихове основне, хранитељске функције, третиране су озбиљно и саосећајно.”³⁰ Сцене дојења могу се сматрати и наглашено *модерним* пошто је њихова секуларизација новијег датума. Ипак, та модерност тек је селективног карактера. Када се упореде бројне слике Бете Вукановић наведеног садржаја, Кунова *Мајка* (1937) (слика 7) или *Мајка и дете* (1940) Николе Мартиноског, јасно је да се слобода представљања темељила на класној припадности приказаних жена, лако доступних инфериорношћу свог социјалног статуса. Док је огољена приватност нижих друштвених слојева могла бити легитимна тема, припаднице



Сл. 7. Ђорђе Андрејевић Кун, *Мајка*, 1937.

²⁹ R. Aranitović, *O ženi, Život i rad*, XI-64, 15. april 1932, 575—6.

³⁰ L. Noehlin, *H. d.*, 82.



Сл. 8. Боривоје Стевановић,
Мајка и дете, 1913.

грађанске елите нису сликане у истој пози.³¹ Женска тела одређивала је колико класа толико и пол.³² Типичну слику грађанке са дететом пружају радови *Мајка и дете* (око 1910) Михаила Миловановића или *Мајка и дете* (1913) (слика 8) Боривоја Стевановића, које се заснивају на поимању женскости у оквирима *bourgeois* породице; спокојни и неукаљани, нежни призори присног уважавања.

Стратегији селективног наратива везаног за женске просторе припада још једна индикативна појава. Старије жене као да у њима не бораве. Међу ретке слике старица спадају Надежди-на *Мајка* (1906) (слика 9), неколико Гвозденовићевих радова исте тематике, те Радовићева мајка сликана као *Стара жена са њом* (1925). За разлику од мушке зрелости као оличења мудрости и искуства, живот жене, након престанка њених репродуктивних функција, чини се као да није имао значај. Поимање важности материнства, као централног, и јединог, смисла око којег живот гравитира, сеже

још од Богородице. И смисао житија жене-над-женама, *Мајке* Божије, одређује искључиво рођење детета. Програмским остварењем, синтезом друштвених схватања женскости, женских активности и женских простора, може се сматрати слика Милана Коњовића *Једно њојдне са мојима* (1942) (слика 10). У првом плану је старија жена, *уметничкова мајка*, која чита. Кроз широки отвор види се соба у којој на канабету седи млађа жена, *уметничкова сујруга*, и везе или штрика. Скроз у позадини девојчица, *уметничкова ћерка*, свира клавир. Ниједна не гледа у посматрача. Све су немо окупиране својим активностима. На зидовима обе просторије налазе се слике, *уметничкове слике*. Замишљена дијагонала спаја све три фигуре као низ представа три животна доба, осавремењену парафразу историјског типа композиције *temento mori*. Живот жене, чак и у овим родно одређеним просторима, обликован је искључиво њеном улогу у животу мушкарца.

³¹ *Мајка и дете* (1921) Милоша Голубовића вероватно је једина таква „грађанска” представа. Мора се, међутим, напоменути да је реч о тек једном призору међу бројним сликама уметничкове породице. Уп.: Ž. Gvozdenović, *Miloš Golubović*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2003, 118—138.

³² G. Pollock, *The Ambivalence of the maternal body*, у: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London/New York 1999, 47.

* „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ”: ЖЕНСКИ ПРОСТОРИ ...



Сл. 9. Надежда Петровић,
Мајка, 1906.



Сл. 10. Милан Коњовић,
Једно љубодне са мојима, 1942.

Simona Čupić

“A HOUSE WITHOUT A WOMAN CANNOT EXIST LIKE A WOMAN
CANNOT EXIST WITHOUT A HOUSE”

Summary

The representation of women in Serbian painting during the first half of the 20th century is integrated into the criteria or symptoms of social reality. The real role and status of women in the society is shaped by standards of public morality; they are excluded from all major events. The policy of depiction is defined through the picture of social stereotypes about male and female interests, objects, rules of behavior, professions and rituals. The places in which women are represented strongly emphasize isolation and preoccupation with “desirable activities.” The lack of communication — the ideals of modesty and submissiveness as glorified female virtues — is emphasized by depicting a dropped gaze or a gaze in the distance, as well as by composition solutions mostly showing a three-quarter or full profile, sometimes the back and least often the front of the face. Like personal records, these works of art describe the atmosphere without questioning it. Critical stance is replaced by a melancholic and meditative attitude and an obvious ambivalent experience of reality. The observer can peep into an ambience of carefully preserved hidden scenes, comfortable nests, places for resting and daydreaming, intimate genre scenes from which he/she can discreetly read possibilities and limitations. These scenes are not shaped, or at least not exclusively, by the look of the creator, but primarily the social framework and its characteristic gender policy of viewing. Their marked unpretentiousness makes them a chronicle of the epoch of a sort. The essence of the representation is in the visual relationships which become psychological.

In that gender-defined ambience women are often depicted while resting, decorating, combing or dressing. However, there are no equivalent representations of men — neither in bathrooms, nor beside vases with flowers, nor in the vicinity of mirrors, beds or kitchen tables. Least of all are there scenes with men daydreaming. Although the mentioned locations and objects are universal as to their purpose, their banal narrative does not correspond with the projected perception of the *male* space. We can also notice similar logic when it comes to dressing up, clothes and jewelry, which is left to women and “inferior races.” Men keep wedding rings, medals or badges, i.e. objects whose decoration is justified by their utility. The policy of representation worked as a picture of social stereotypes about male and female spaces, interests, objects, rules of behavior and rituals.