

TRAJANJE I TRENUTAK: SLIKA BEOGRADA (1900–1941)*

Simona Čupić
Univerzitet u Beogradu,
Filozofski fakultet, Beograd

Širom evropskog kontinenta, u razdoblju fin de siècle-a, uočavaju se dinamične promene društvene stvarnosti koje su vodile socijalnim preobražajima, revidiranju odnosa prema istorijskom i istoričnosti uopšte, te logičnom pojavljivanju slike modernog života kao vizuelne samospoznaje epohe. Umetnost je ostavila trag o transformaciji javnog sveta, o fenomenima masovnih aktivnosti, uličnog života i nove slike grada. Ipak, tokom svojih putovanja po Evropi, srpski umetnici su suviše fascinirani opipljivim dokazima čežnjivo željene evropske prošlosti da bi uočili taj spektakularni grad. Idealizovana i romantizovana istorija izazivala je veće interesovanje od stvarnosti koja je, u poređenju s prošlošću, smatrana nevažnom i prozaičnom. Pojava radničke klase u Srbiji, kao i u svim pretežno ruralnim društvima, bila je blisko povezana sa procesom migracija seljaka u potrazi za poslom. Određena industrijalizacijom, prostorna pokretljivost ljudi vodila je ka pojavi 'radničke migracije' koja je značajno oblikovala srpske gradove. Prostorna pokretljivost nije se, zapravo, automatski poklapala sa društvenom pokretljivošću; To znači da napuštanje sela nije vodilo ka oblikovanju i prihvatanju novog, urbanog identiteta. Osećaj pripadnosti je i dalje bio povezan sa kultom domovine i onemogućavao je suštinsku integraciju pridošlih u novo okruženje. Društveni status, mentalitet, običaji, uslovi i životna polja zabeleženi su na brojnim scenama srpskog slikarstva. Dela u kojima se može uočiti težak gradski život, siromaštvo i depresija otkrivaju činjenice o socijalnim razlikama koje su nastale kao rezultat modernizacije, urbanizacije i unapređivanja industrije. Na putanji modernizacije od tradicionalnog do savremenog i evropeiziranog, teme i sadržaji sela i grada simboličke su tačke početka i kraja takvog procesa.

* Ovaj rad nastao je iz projekta Modernizacija Zapadnog Balkana Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177009).

Ključne reči: grad, selo, Beograd, modernizacija, slikarstvo, srpski umetnici, društvena pokretljivost

ŠIROM EVROPSKOG KONTINENTA, UOČAVAJU se dinamične promene društvene stvarnosti koje su vodile socijalnim preobražajima, revidiranju odnosa prema istorijskom i istoričnosti uopšte, te logičnom pojavljivanju slike modernog života kao vizuelne samospoznaje epohe. Ostavljajući trag o transformaciji javnog sveta, o prostorima u kojima se klasna pripadnost gubila pod svetlima reflektora i alkohola, o fenomenima masovnih aktivnosti, uličnog života i nove slike grada, umetnost se poput karusela vrtela oko ovih „savremenih hramova”. Kako to objašnjava Grizelda Polok – modernost, kao fenomen 19. veka prihvaćena je „kao produkt grada. Ona je u mitskoj ili ideološkoj formi odgovor na nove kompleksnosti društvenog postojanja [...] Modernost se sastoji od mnoštva reakcija na ogroman porast populacije, koje vode literaturi gomile i mase, ubrzavanju životnog ritma sa njegovim pratećim promenama u doživljaju i regulisanju vremena i negovanju tog veoma modernog fenomena, mode promena u karakteru gradova. Gradovi, koji su bili centri sasvim vidljivih aktivnosti – manufakture, trgovine, razmene – bivaju izdvojeni i raslojeni, sa sve manje vidljivom proizvodnjom, dok njihovi centri, kao u Parizu i Londonu, postaju ključna mesta potrošnje i razmetanja, stvarajući ono što Senet označava kao spektakularni grad” (Polok 2001, NS 6, Bg 8).

Tokom prvih decenija 20. veka, prilikom svojih putovanja po Evropi, srpski umetnici su suviše fascinirani opipljivim dokazima čežnjivo željene evropske prošlosti da bi uočili taj *spektakularni grad*. Kada se uporede Milovanovićev *Karusel* (1906) u Parizu i *Park Pinčo u Rimu* (1916), *Katedrala u Sevilji* (1911) Branka Popovića, Eškičevićeve *Diokelecijanove terme u Rimu* (1916), *Venecija* (1906) i minhenski *Paviljon u parku* (1908) Natalije Cvetković, te *Pompeji* (1907), *Koloseum* (1907), *Notr Dam* (1911), *Trokadero u Parizu* (1911), *Forum Romanum* (1911) i *Sv. Marko u Veneciji* (1914) Nadežde Petrović, skoro programski zvuče njene reči iz pisma majci: „Valjda ne misliš da živim ovde, pa ništa da ne vidim, a kad se vratim kući da ne mogu reći da sam videla najlepše strane jedne od evropskih prestonica. Nije to povodjenje za Zapadom, već jedino moja želja da vidim ono što kod kuće ne mogu videti” (Амброзић 1978, 64). Ipak, možda je više od mogućnosti viđenja reč o traganju za *izgubljenim vremenom*, o potrebi da se u segmentima istorije pronađu izvori nacionalnog kontinuiteta i kulturološkog razvoja, svedočanstva o sačuvanim sećanjima drugih. Davanje prednosti *trajanju* nad *trenutkom* govori i o, u osnovi, pasivnom stavu ove generacije srpskih umetnika – njihovom mirenju sa ulogom posmatrača. Grčevito se pridržavajući pravila socijalne mimikrije, prva generacija srpskih modernista tražila je potvrdu svoje umetnosti u *velikim narativima*. Time su drastično redukovane njene tematske i sadržinske preokupacije. Ne želeći da pokažu kako zalaze u društveno sporne i neprihvatljive prostore, izbegavaju i izostavljaju hronike o mestima

javne zabave, noćnom životu i novim oblicima iskazivanja slobodne seksualnosti, dok fascinacija kulturom prošlosti postaje oblik neoromantičarskog poimanja sveta, beg u pejzaže istorije. Početkom stoleća, srpski slikari još uvek ne žive dovoljno dugo građanskim načinom života da bi se pobunili protiv njegove rutine i normi. Istim razlogom može se objasniti i redukcija tematskog spektra – izostanak prostora „boemskog nezadovoljstva” u kojima još nisu spremni da (pokažu kako) aktivno učestvuju. Drugim rečima, idealizovane epohe prošlosti budile su interesovanje više nego stvarnost koja se, u poređenju sa željenom istorijom, doživljava kao beznačajna i banalna.

Ipak, zbunjuje i skoro potpuno odsustvo slike novih prostora Beograda, koji se dinamično razvijao i nesporno postajao glavni temelj liberalizacije i emancipacije srpskog društva, te posredno i kulture. Jer kada je u Francuskoj, tokom druge polovine 19. veka, započelo impresionističko napuštanje ideje o slici kao poučnoj paraboli i uzvišenom prizoru, nije se moglo ni slutiti da je reč o, kako će se ispostaviti, tematskom prevratu izuzetnih srazmera. Jasno je, takođe, da je novouspostavljeni odnos prema *neistoričnom*, *nemitološkom* i, u svakom pogledu, *neglorifikovanom* prizoru, bio odraz koliko umetničkih, toliko i društvenih procesa. Novo, građansko društvo krčilo je sopstveni prostor. *Nouvelle couche sociale* prepoznaje se u kafeima, gradskoj gužvi, pozorištu, na konjskim trkama, kako uživa u trivijalnosti javne zabave kao sinonimu svih ugodnosti „modernog života”. Još važnije je, međutim, da se novoformirano građanstvo ne libi da o tome ostavi slikane dokaze, koji se uspostavljaju kao svojevrсни autoportreti epohe (Detaljno: Clark 1986). Otuda i pitanje zašto sličnu matricu ne prati srpska sredina, koju savremenici kritikuju kao primitivnu, skromnog kulturnog nivoa, sa građanskim društvom „prekonoći proizišlim iz opanaka”, (Грол 1939)¹ ali koje bi upravo „novom slikom” (pa makar bila i tek selektivna) moglo da ostavi drugačije svedočanstvo o sebi. Fotografija, iz 1925. godine, seljaka koji sa svinjom prolazi ispred zgrade Narodnog pozorišta, na putu do obližnje Velike pijace (na mestu današnjeg Studentskog parka), slika je društvenih promena. Slika je i kontinuirane modernizacije, često interpretirane kao *jevropeizacije*, koja lagano menja vedutu srpske prestonice. Beogradska železnička stanica otvorena je još 1885. godine. Električna centrala na Dorćolu i gradsko osvetljenje pušteni su u rad 1893. Sledeće godine konjski tramvaj, koji je od Kalemegdana do Slavije saobraćao kao prva linija gradskog prevoza, zamenjen je tramvajem na električni pogon, koji je išao od Terazija do Topčidera. Prvi automobil u grad je stigao 1903, vozom iz Beča. Šetalo se korzom od „Albanije” do Akademije nauka, a nedeljom popodne išlo se na *dansinge*. Javne kuće nalazile su se na kraju Dorćola, ali ih je bilo i u drugim krajevima grada, kao i u ponekom hotelu. Društvo „Trezvenost” formirali su 1901. godine lekari-antialkoholičari. Sve se to čini, možda samo na početku, nedovoljnim, ali i tada podsticajnim ambijentom za formiranje prvog tematskog prototipa „slike modernog života”. Ipak, moraće da prođu decenije da se ovi prizori bojažljivo pojave u tematskom repertoaru srpskih slikara. Da-

1 U pitanju je viđenje srpskog društva u decenijama koje su prethodile Prvom svetskom ratu

kle, ključna pitanja nisu samo *kada* i *kako* (se uočava modernizacija formalne strukture slike), već i *zašto*; zašto nisu slikali železnicu, maskenbale, javne kuće, *dansinge*?

Još od kraja 19. veka uočava se revidiranje odnosa prema prošlosti oličeno u težnji „građanske elite da potisne kulturno nasleđe strane osmanske vladavine iz uličnih prizora”, koje je dodatno podstaknuto prilagođavanjem „potrošnim dobrima novog tipa. [...] Zapad potiskuje sve više Istok u Beogradu. Fes počinje da se gubi pred šeširo, opranak pred cipelom, minderluk pred krevetom, sukno pred evropskim odelom” („Чалић 2004, 136–137). Ipak, sudeći po tematskoj apstinenciji, žanr-scena aktuelnog trenutka i dalje je posmatrana kao indikativni recidiv viđenog, kao niz sociološki i ideološki neprihvatljivih motiva. Za prefinjeno istančan evropski ukus, kome se trebalo predstaviti, taj žanr je bio orijentalno-pučki, a nimalo mondenski, pripadajuća slika Balkana kao mesta „gde se Istok susreće sa Zapadom, a ono samo nijednom od tih svetova ne pripada u potpunosti. To je Evroazija, dvosmislena zemlja između onoga što je pravi Istok i onoga što je pravi Zapad, bastardna teritorija razgraničenja” (Noris 2002, 18). Branko Maksimović, jedan od tvoraca generalnog urbanističkog plana iz 1923. godine, opisuje Pozorišni trg u Beogradu kao mesto na kome su još uvek mogle da se vide stare i neugledne zgrade, baš kao i straćare „koje su padale u oči svojom ružnoćom i zapuštenošću” (Максимовић 1980, 53). U neposrednoj blizini blatnjava kaldrma, miris roštilja i krezli, tradicionalne „turske” kafane... Prema oceni Milana Grola, grad je prvih decenija 20. veka, „progutan Levantom, Balkanom, Peštom, ali naročito najezdom palanke svih rasa, jezika i vera oko sebe, koja – iščupana iz korena – ovde sada ne živi ni pod svojim krovom ni u svojoj máli, nego na ulici, u kafani, u bioskopu, ’baru’, ’bifeu’, u ’čevabdžinici’, u radnji ’užičkim proizvodima’, u bezbrojnim kafanicama sa palanačkim panjem i roštiljem pred vratima, ili u takozvanim lokalima ’umetničke boemije’, jednoj od najbanalnijih industrija u tom vašarskom metežu” (Грола 1939). I karikatura objavljena u *Narodnom blagostanju* 1929. godine pod nazivom *Fatalnost geografskog položaja. Beograd se nalazi na sredokraći između divljačkog istoka i ugladenog zapada*, (Народно благостање 1929) govori o uvredljivim sudovima, makar jednog dela srpske elite. Predstava crnog muškarca, u afričkom tradicionalnom kostimu, trebalo bi da predstavlja „divljački istok”, dok su obrisi grada i luke u pozadini verovatno „ugladeni zapad”. Nezadovoljstvo prisustvom „orijentalnog” u srpskom društvu i kulturi uslovljeno je permanentnim pokušajima definisanja sopstvenog mesta u širokom polju politike interesnih sfera, praćenim naglašenom potrebom da se jasno podvuče nacionalni identitet. Aktuelno formiranje nacionalnih država obeležio je „proces zaborava” s ciljem da se turska kultura pomeri iz neposredne u potpuno zaključenu prošlost (Slapšak 2000, 55). Posledično je prilikom opisivanja turskog nasleđa, egzistiralo ono zaziranje koje se po pravilu vezuje za ostatke „neprijateljske” kulture i načina života, pre svega onog njenog dela koji je upisan u svakodnevicu (Slapšak 2000, 51). Neželjeni ostaci prošlosti izazivali su kompleks *drugosti*, potenciran frustrirajućom idejom evropske prošlosti, idealizovane u svojoj nedostižnosti – „Evropa kao vremenska kategorija (ako se vreme shvata kao razvoj), a ne Evropa kao geografski entitet.” (Todo-

rova 1999, 81). Pomenute društvene, političke i, često, emotivne dileme uočavaju se u građenju „novog” kulturnog identiteta i u drugim zemljama regiona, koje se odlikuju sličnim istorijskim nasleđem (Uporedi: Георгиева 2003).

Za razliku od (pre)teških reči nekih savremenika, raznolikosti beogradske vedute predstavljaju, sa neskrivenim simpatijama, razglednice i ilustrovane dopisnice, rado razmenjivane početkom 20. veka, na kojima je očigledan doživljaj balkanskog identiteta u kolebanju između „jevropeljstva” i „orijentalne različitosti” (Goldsvorti 2005, 2). Tako mlekadžije sa čezama, amreladžije, čokalije sa obramicama, bozadžije sa fesovima, bostandžije, šećerdžije, sladoledžije, prodavci alve, luše, ušćerenog susama i orasa, nesmetano nude svoje proizvode mladim damama u evropskom ruhu. Na ulici su se prodavali i vrući škembići u saftu, kao i gibanica iz tepsija držanih nad žarom da bude topla i kvalitetna „tako da se mast cedi niz bradu” (Милошевић 1977, 154). Da je gradski život ostajao u znatnoj meri dragovoljno obojen mentalitetom, duhom i atmosferom duboko ukorenjenih prethodnih vekova, dokazuju mnogobrojni predmeti svakodnevne upotrebe, reči, anegdote i fotografije (Detaljnije: Тодић 1993, 82–86), koje nisu vezane isključivo za niže socijalne grupacije. Tako se na fotografiji sa venčanja kralja Aleksandra Obrenovića i Drage Mašin, 1900. godine, pred portom Saborne crkve, dok stoje na kaldrmi posutoj slamom i prekrivenoj ćilimima, vide muškarci s fesovima pored onih koji nose cilindre i žirado šešire. Na ženama se smenjuju libade i čipka, suncobrani i kike upletene oko glave. I kod kraljevskog doma Karađorđevića, decenijama kasnije, srećemo slične motive. Tokom prestone besede kralja Aleksandra I Karađorđevića, 1932. godine, pirotski ćilimi su ukrašavali zidove i balkone u Narodnoj skupštini, umesto slika, mozaika ili murala, kao svojevrsna srpska verzija francuskih dvorskih tapiserija. I balkon iznad ulaza u dvor bio je ukrašen pirotskim ćilimom do početka Drugog svetskog rata. Da je bilo i drugačijih interpretacija gradskih potreba, konfuzije identiteta i društvenih razlika, među mnogim sličnim, pokazuje i epopeja projekta izgradnje Umetničkog paviljona na Kalemegdanu, koju Milan Kašanić 1929. godine komentariše rečima: „Prvi projekat Paviljona, rad arhitekta Branislava Kojića, koji je dobio prvu nagradu na konkursu, morao je biti napušten, jer se u beogradskoj Opštini našlo da će Paviljon, zamišljen u vrlo interesantnom stilu šumadijskih kuća, ličiti na drumsku mehanu i nagrditi prestonicu [...] Drugi projekat, po kojem je Paviljon najposle sagrađen, takođe je izradio Kojić, ovaj put u nekom 'stilu' koji nije ni klasičan ni moderan, no koji se opštinarima više svideo” (Kašanić 1968, 117). Kao metafora jednog vremena, možda ponajbolje opstaju zapažanja Isidore Sekulić u eseju *Problem malog naroda*, gde opisujući situaciju u Srbiji svom engleskom prijatelju objašnjava: „Znate, s nama, s našim umetnicima i s nama uopšte, i s našim evropejstvom, tako je nekako kao sa onim šumskim duhom koji je pridobio princezu i odveo je kući, ali ju je tu morao čuvati više no oči u glavi, jer je ona, pored simpatija za novu okolinu i život, pokazivala i izvesne naklonosti da beži” (Sekulić 2003, 33).

Uopšte, kada je reč o predstavama beogradske vedute, retke su slike na kojima se oseća ritam života gradskog centra, poput *Terazija* (1918) Natalije Cvetković, Bešević- 81

ve *Hilandarske ulice pod kišom* i *Ugla Poenkareove i Pašičeve ulice* (obe oko 1935), *Stare kafane „Albanija“* (1936) Miodraga Petrovića ili Milunovićeve *Knez Mihailove* (1938). Neveliki je i broj ostvarenja koja svedoče o letnjikovcima, vilama, rezidencijalnim gradskim četvrtima, onim prostorima modernog urbanizma u kojima se ogleda „buržoaski običaj nastanjivanja daleko od fabričke buke i mešanja s radnicima“ (Прост 2004, 30). Čak i na onim malobrojnim radovima gde se vidi nečija vlastita kuća, nedvosmislena privilegija boljestojećih, kao na Josičevoj *Vili na brdu* (1936) ili Milunovićevoj *Lozi* (1942), *Na Senjaku* (1942), *Iz Topčidera* (1943), ona se pojavljuje tek kao detalj u kultivisanom isečku prirode. Vrt se tako prepoznaje kao istinski odraz obilja, transformisani pejzaž koji svoje učesnike klasno određuje – autentičan građanski prostor. *Slika prirode* biva oznaka društvenog statusa i porekla. Ali predstavljena u svom novom obličju ona je i simbolička oznaka promene. Gvozdenućevo *Dečje igralište* (1934), baš kao i Radovićevo beogradski parkovi, Bešević *Studentski park* (1936), svedočanstva su o zemlji koja nije napuštena, već je prilježno i sistematično preoblikovana. To je prostor spajanja iskonskog i modernog, geneza slike krajolika, ulepšano sećanje na prošlost, svedočanstvo ruralno-buržoaske transformacije – oličenje novog društva i njegovih estetskih standarda. Ako je za radnike i seljake priroda bila sinonim teških poslova koje u njoj obavljaju, za građane je ona mesto predaha i odmora (Uporedi: Clark 1986, 200–201). Upravo to ideološko-prostorno podvajanje ilustruje Đurđe Teodorović *Večernjom šetnjom* (1935) o kojoj govori: „Tražeći posao išao sam prema Dedinju. Bilo je predveče. Čujem topot konja, okrenem se, a ono ide kavalkada konjanika gospođa i gospode i dece na konjima. Ispred grupe konjanika bila su dva tucača kamena. Gospođa u žutom koja je bila na čelu konjanika, prolazeći pored radnika-tucača i gomile kamena uzviknula je sa ushićenjem: Ah, kako je lepo veče! Odmah mi je sinulo u glavi da to može biti dobra tema“ (Prema: Бетковић 1991, 191). *Kalemegdan* (1919) Natalije Cvetković, *Studentski park* (1928) i *Karadorđev park* (1932) Ivana Radovića, odnosno predstavljeni ljudi, sociološki su simboli vertikalnog kretanja po društvenoj lestvici, klase koja ima vremena, želje i mogućnosti da poseduje isečak prirode, ili da u njemu provodi vreme u dokolici. To je slika prostora ukrasnog šiblja, cveća i žbunja – biljki bez (korisnih) plodova. Slika preobražaja koji je započeo 1904. godine „Naredbom o čuvanju baštica“, u kojoj beogradska opština poručuje građanstvu da „travu ne utamanjuje, da cveće ne kida, preko ogradica ne prelazi i da klupe ne premešta“ (BOH 1904), a nastavio se razvijanjem i uspostavljanjem novih kriterijuma, od marame do šešira, od gunja do kaputa, od potrebe do ukrasa.

II

Uslovljena industrijalizacijom devedesetih godina 19. veka, prostorna pokretljivost stanovništva dovešće, tokom prve polovine 20. stoleća, do pojave „radne migracije“ koja će u znatnoj meri promeniti fizionomiju srpskih gradova. Privredni, socijalni i kulturni faktori stvarali su klimu koja je pogodovala procesu iseljavanja i nastajanja brojne

fluktuirajuće radne snage. Ograničenja seoske privrede i istovremena socijalna i kulturna privlačnost grada delovali su kao paralelni faktori ovog procesa. Najveći broj migranata kao motiv za selidbu navodi: težnju za srećom, bekstvo od kontrole zadruge i seoske zajednice i želju da se oslobode strogih moralnih predstava i pravila ponašanja (Чалић 2004, 181). Ipak, podaci vezani za promene u strukturi beogradskog stanovništva pokazuju da je potraga za poslom bila onaj ključni pokretač priliva pridošlica. Činjenica da je broj muškaraca bio za četvrtinu veći od broja žena, pokazuje da su najčešće dolazili bez članova porodice koji bi predstavljali dodatni ekonomski teret; da su se zadržavali tek neko vreme, očigledno rukovođeni namerom da se vrate (Detaljno: Чалић 2004, 184–185). Prostorna pokretljivost se iz navedenih razloga nije po automatizmu preklapala sa socijalnom, odnosno napuštanje sela nije samo po sebi vodilo oblikovanju i prihvatanju novog, gradskog identiteta. Tako je, na primer, kao direktna posledica migracija broj nepismenih Beograđana porastao sa 10% 1914. godine na 20% 1929. godine. Emotivne veze sa ostavljenom porodicom usporavale su proces asimilacije. Osećaj pripadnosti i dalje se vezivao za kult zavičaja onemogućavajući suštinsku integraciju u novu sredinu. U novonastaloj situaciji potreba za kolektivnim identitetom vodila je formiranju privremenih zajednica, etnički i klasno srodnih, čiji su se prostori življenja naslanjali na grad, ali bez istinske namere da se s njim i spoje. Socijalni profil periferije oblikovan je elementima ruralnog pretvarajući u procesu rustifikacije potencijalna urbana naselja u „seoske gradove”. Serije predstava gradske okoline, motivi sa Karaburme, Dušanovca i Topčidera iz dvadesetih i tridesetih godina Borivoja Stevanovića, pejzaži *Dušanovca* (1924–26) Miloša Golubovića, kao i niz *Pogleda sa Topčiderskog brda* (1935–38) Mila Milunovića, pokazuju kako se šira gradska periferija, zapravo, nije razlikovala od sela.

Veliki priliv došljaka, povorke pečalbara, prouzrokovale su stalnu potrebu za novim stambenim prostorom. Zbog visokih kirija u centru pridošlice su potiskivane ka periferiji, gde nastaju čitava naselja prostih radničkih koliba „na ivici legalnosti”. Ideološko-urbanistički koncept *Verschönerung des Stadtbildes*, ulepšavanja slike grada, odnosno osmišljeno društveno planiranje urbane ekspanzije, pri čemu su praktični ciljevi podređeni simboličkoj funkciji predstavljanja, nije se znatnije uočavao u beogradskoj veduti, osim po svom najbanalnijem segmentu – podvajanju gradskog jezgra i gradskih rubova. Fotografija iz 1936. godine, zabrađenih devojčica u trećem razredu osnovne škole u Mirijevu, baš kao i prizori seljanki koje čekaju u redu da skrate kosu ne zbog mode već da bi je prodale u vremenu ekonomske krize, zapravo je slika onog neprivlačnog ali stvarnog sveta gradske periferije. Povećanje broja stanovnika, nesumnjivo nije vodilo i nastajanju kultivisane, tipično gradske strukture. Naprotiv – stalna migraciona strujanja srodnih društvenih grupacija obezbeđivala su isključivo dotok stanara u gusto naseljene, siromašne četvrti. Pošto su loši stanovi uvek mogli da se izdaju, ekonomski interesi ograničavali su zainteresovanost za ozbiljniju sanaciju periferije (Detaljnije: Marković 1992, 97). U godinama između dva svetska rata gustina stanovništva na području Beograda se utrostručila. Porast broja stanovnika nije pratio i ekonomski boljitak sličnog intenziteta.

Tako se u radničkim kvartovima sve veći broj ljudi ograničavao na sve manje prostora. Na Karaburmi je, recimo, 1932. godine živelo oko 6.000 ljudi. Naselje nije imalo ni vodovod ni kanalizaciju, a za zidanje objekata nisu se tražile građevinske dozvole. Vazila je za „prokletu mesto” jer je nedaleko od Pančevačkog mosta bilo gubilište za „obične” i političke krivce. U blizini se nalazila i kafilerija gde su ubijani psi lutilice koji bi potom bili odrani da bi koža bila štavljena za izradu rukavica (!). Prema podacima koje iste godine iznosi *Politika* Beograd ima 950 ulica, od čega modernu kaldrmu (kocku) ima 210, tursku kaldrmu 290, dok oko 400 ulica uopšte nema čvrst finalni sloj.

Upravo takvi radnički kvartovi, dvorišta sa zajedničkim nužnicima, okružena stanovima za iznajmljivanje, konopi podbočeni drvenim motkama na kojima se suši veš opran u koritu, prepoznaju se u Bijelićevom *Dvorištu u Lovćenskoj ulici* (1928). Nedeljko Gvozdenović o beogradskoj periferiji priča: „Moja pažnja slikara otvarala se tim izbledelim tarabama obojenim plavo, zeleno, šarenom rublju koje se suši u dvorištu i sve to patinirano. [...] Vlasnici tih kuća bili su doseljenici iz unutrašnjosti, često seljaci koji su se trudili da se nekako snađu u novoj sredini. Ali, ja nisam samo spolja posmatrao te kuće s niskim prozorima, jedva metar iznad pločnika. [...] Ja sam ulazio u te male, tople domove, u skromno nameštene sobe s dva kreveta i iznad kreveta neizbežnim fotografijama supružnika, ljudi iz naroda: on naočit, obično brkajlija, žena krepka, nešto tvrda pogleda” (Prema: Хаpaшић 1987, 36). O mentalitetu sredine i načinu života svedoči i *Motiv sa Čukarice* (1927) Mladena Josića. Utisak koji prizor ostavlja ponajmanje se može dovesti u vezu s fragmentom „života u prestonici”. Da je reč o „kultivisanom” naselju svedoči električni stub koji se uočava među brojnim kućama različitih tipova, visine, načina i materijala gradnje, između kojih nepravilno vijuga blatnjava staza. Pred jednom od kuća stoji bosonoga žena, opasana keceljom, sa detetom u naručju; na pragu preko puta domaćica baca vodu „na ulicu”. Slične naaherene kuće iskrivljenih krovova i privremenih odžaka, fasade okrečene samo sa ulične strane, udžerice, drvene tarabe, motke namesto podupirača, prozori različitih veličina, ulične česme, šindra i drvene klupice, sreću se još od prve decenije veka na ostvarenjima Nadežde Petrović i Bete Vukanović,² kasnije kod Mihaila Petrova, *Zima u Skadarliji* (1926), *Beograd pod snegom* (1926), *Beogradska Skadarlija u zimu* (1928), *Motiv starog Beograda* (1931), Ivana Radovića *Jatagan-mala* (1928) i Jovana Bijelića, *Beogradska periferija* (1929), *Vršaćka ulica* (1929), te na slikama *Skadarlije* (1928), *Kubinje stare Beogradske mitropolije*, *Starog Beograda*, *Velike škole u Beogradu*, *Kafane „Kičevo”* (sve oko 1933) Koste Hakmana. Život društvene margine možda je, ipak, najsugestivnije opisan u mapi grafika *Jatagan-mala* (1934) Arpada Ba-

2 „Nigde nisam imala da zadovoljim slikarsku radoznalost kao u jevrejskoj i ciganskoj mali. Na Jajliji i Dorćolu stanovali su siromašni 'španski' Jevreji koji su dane provodili na ulici pred svojim siromašnim stanovima... Da bih došla do što izrazitijih tipova, odlazila sam u amam u ulici Cara Dušana i u mladim nagim ženama nalazila modele izvanrednih rasnih tipova. Često sam išla na Čuburu gde su u ono vreme živeli mnogi Cigani, sa nekima sam bila u prijateljstvu, odlazila im na slavu, dva ili tri puta na ciganski bal”; (Prema: Ristić 2004, 36).

laža. Ovoj seriji „socijalnih veduta Beograda”, kako ih je sâm autor nazivao, dogmatska leva kritika zamerala je „detaljisanje, ponavljanje, pridavanje značaja drugorazrednim sitnicama”. Ipak, stiče se utisak da je upravo ovim pedantnim detaljisanjem, bez agresivne manifestne agitacije, Balaz ostavio verodostojnu i sugestivnu hroniku pučkog miljea, „metropole okružene sirotinjskim pojasom”. Problemi „obruča siromaštva”, „reonskog pitanja”, odnosno sistemski nedefinisanog urbanog prostora, baš kao i, najčešće neuspeli, pokušaji njihovog rešavanja, postaju paradigmatiska mesta složenog procesa razvoja grada – iako je modernizacija bila jedini izlaz iz nerazvijenosti i bede, upravo u navedenim uslovima bilo ju je nemoguće sprovesti (Стојановић 2008, 24).

Projekcija socijalne stvarnosti konstituisala je sliku grada kao vizuelni produžetak svakodnevice. Balazov bosonogi starac poduprt štakama koji u desnoj ruci drži šešir i prosi, te *Prosjak* (1938) Bratislava Stojanovića, ogledalo su podataka banovinskih uprava iz 1933. godine, prema kojima u jugoslovenskim gradovima blizu 250.000 ljudi živi od milostinje i prosci. Među njima je dece, ne manje od 185.000, koja stalno borave na ulici, bez staratelja i osigurane egzistencije: „Propitali smo nekoliko od tih malih nesretnika da utvrdimo šta njihovu psihi najviše interesuje... Pre svega ne znaju ništa... Jedan nam je odgovorio da je po narodnosti Nastić. Školu ne pohađaju [...] Većina je imala samo jednu strastnu želju – da se najede.” (Видаковић 1932, 56). Na tu, ne toliko strasnu želju, koliko egzistencijalnu potrebu, Dragan Beraković ukazuje, do krajnosti uprošćenim narativom, na slici *Hleb* (1937): očigledno mučen glađu, naslonjen rukama na staklo, dečak rezignirano gleda u vekne hleba kroz izlog pekare; iza njega se vide fabrički dimnjak i sirotinjske kuće. Isti utisak nemoćnog mirenja sa marginalnim društvenim statusom, najobespravljenijih među obespravljenima – žena i dece – ostavlja *Kujna br. 4* (1936) Đorđa Andrejevića Kuna. Ovaj motiv sirove realnosti sirotinjskih kuhinja, sliku depresije i beznađa, Kun dodatno naglašava monotonom sivom gamom kao jasnom aluzijom na sivilo stvarnosti.

Nastanak radničke klase u Srbiji, kao i u drugim, prevashodno ruralnim društvima, neraskidivo je vezan za proces seoskih radnih migracija. Zato je, u navedenim okolnostima, formiranje radništva oblikovano više kao socijalni nego ideološki proces. Klasni status, prostori življenja, mentalitet društveno izjednačenih radnika i seljaka, najjasnije su preslikani u niz prizora iz javnog prevoza: Radovićev *Rumunski seljak u vagonu treće klase* (1931), kao i crteži tušem i olovkom iste tematike, te Tabakovićeve *Putnici u čekionicima treće klase* (1931), *Putnici treće klase* (1936), *U vagonu treće klase* (1936), *Putnici u vozu treće klase* (1936). Obaveze, potrebe i struktura grada uslovljavali su nužnu dnevnu mobilnost kojom se javni prevoz uspostavlja kao mesto spajanja grada i sela, gradskog jezgra i periferije, gunja, šubara i šešira – simbol *svih* putnika treće klase (Uporedi: Мереник 2004, 24–26). Svet iscrpljenih, umornih, klonulih ljudi, na kojima se vidi težina svakodnevice, beda, depresija, selektivno razotkriva prizore koji ukazuju na socijalnu podvojenost, očiglednu posledicu modernizacije i industrijskog „napretka”. Za razliku od slike sela i, još više, seoskog rada kao idealizovane veze sa zemljom, *svojom zemljom* | 85

(čak i kada ona to zapravo nije), slika grada u srpskom slikarstvu prve polovine 20. veka je slika eksploatisanosti, alijenacije, društvene margine. Rumene seljanke u živopisnoj nošnji ukrašenoj dukatima i vezom suprotstavljene su klonulim zabrađenim radnicama koje dremaju na drvenim klupama kao slike promene, od sela ka gradu, od iskonskog do savremenog. Na putanji modernizacije od tradicionalnog do savremenog i evropeiziranog, teme i sadržaji sela i grada simboličke su tačke početka i kraja takvog procesa.

Literatura:

- Амброзић, К. 1978. *Надежда Пејтровић*. Београд: Српска књижевна задруга
- Чалић, М. 2004. *Социјална историја Србије 1815–1941*. Београд: Слио
- Петковић, В. 1991. *Социјална уметности у Србији између два рата*. Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду
- Георгиева, М. 2003. *Јужнословјански дијалози на модернизма. Българскомо изкуство и изкуството на Сърбия, Хърватско, Словения (1904–1912)*. Софија: Издаелство „Български художник”
- Goldsvorti, V. 2005. *Izmišljanje Ruritaniје. Imperijalizam mašte*. Beograd: Geopoetika
- Грол, М. 1939. *Из иреграјне Србије*, Београд
- Харашић, Г. 1987. „Свет сликане површине. Разговори са сликарком Недељком Гвозденовићем”, у: *Недељко Гвозденовић*. Београд: Универзитет уметности у Београду
- Кашанин, М. [1929] 1968. „Уметнички павиљон и Прва јесења изложба.” у: *Уметничке кријшке*. Београд: Култура
- Clark, T. J. 1986. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Максимовић, Б. 1980. „Од студентских дана до трновитих стаза урбанизма у Београду.” у: *Београд у сећањима 1919–1929*. Београд: Српска књижевна задруга
- Marković, P. 1992. *Beograd i Evropa 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*. Beograd: Savremena administracija
- Мереник, А. 2004. *Иван Табаковић*. Нови Сад: Галерија Матице српске
- Милошевић, М. 1977. „Дечаштво у Молеровој улици.” у: *Београд у сећањима 1900–1918*. Београд: Српска књижевна задруга
- „Наредба о чувању баштица”. 1904. *БОН*, 14. фебруар
- Народно блајосиљање*, 1929. 16. фебруар
- Noris, D. 2002. *Balkanski mit*. Beograd: Geopoetika
- Polok, G. 2001. „Modernost i ženski prostori.” у: 3+4. Novi Sad – Beograd
- Прост, А. 2004. „Границе и простори приватности.” у: *Историја приватној живојиа. Ог Првоісвейског рата до наших дана*, прир. Ф. Аријес и Ж. Дибн. Београд: Слио
- Ristić, V. 2004. *Beta Vukanović*. Beograd: ТОРУ/Vojnoizdavački zavod/Muzej grada Beograda
- Sekulić, I. [1932] 2003. „Problem malog naroda.” у: *Balkan*. Beograd: Plavi jahac

- Slapšak, S. 2000. „Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijević.” u: *Žene, slike, izmišljaji*, prir. B. Arsić. Beograd: Centar za ženske studije
- Стојановић, Д. 2008. *Калдрма и асфалт. Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*. Београд: Удружење за друштвену историју
- Тодић, М. 1993. *Историја српске фотграфије 1839–1940*. Београд: Просвета/Музеј примењене уметности
- Todorova, M. 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek
- Видаковић, С. 1932. *Наши социјални проблеми*. Београд

Abstract: Duration and The Moment: The Picture of Belgrade (1900–1941)

All over the European continent in the fin de siècle one could see dynamic changes of the social reality, which led to social transformations, a revised attitude towards historical elements and historicity in general, as well as a logical appearance of the picture of modern life as a visual comprehension of the epoch. Art left traces of the transformation of the public world, of the phenomena of mass activity, street life and a new urban picture. Still, on their journeys around Europe, Serbian artists were more readily fascinated with the symbolism of historical remains of the authentic European than with the new space of the modern city. Idealized and romanticized history caused greater interest than reality which, compared with the past, was considered to be insignificant and prosaic. The appearance of the working classes in Serbia, like in all predominantly rural societies, was closely associated with the process of migrations of villagers in search of jobs. Conditioned by industrialization, spatial mobility of people led to the occurrence of „working migration”, which largely changed the shape of Serbian towns. Spatial mobility did not, however, automatically match social mobility; that is, leaving villages itself did not lead to shaping and accepting a new, urban identity. The feeling of belonging somewhere was still associated with the cult of the homeland, and it disabled essential integration into the new surroundings. Social status, mentality, customs, conditions and living areas were captured in many scenes in Serbian painting. Works in which one can perceive hard city life, poverty and depression reveal facts about social differences that resulted from the processes of modernization, urbanization and industrial advancement. In the course of the Serbian community’s modernization from primordial and traditional values to contemporary and Europeanized ones, the themes and contents of villages and cities were symbolic points of the beginning and end of this process.

Keywords: urban, rural, Belgrade, modernization, painting, Serbian artists, social mobility