



Дијана Метлић

**Сава Шумановић
и Црнке из Париза**



Публикација *Сава Шумановић и Црнке из Париза* штампана је
поводом изложбе одржане у Галерији слика „Сава Шумановић”
у Шиду, новембра 2020. године



ГАЛЕРИЈА СЛИКА „САВА ШУМАНОВИЋ” У ШИДУ
2020.

Уредник
Весна Буројевић

Рецензенти
Др Тијана Палковљевић Буїарски
Др Симона Чуїић

Аутор текста
Др Дијана Меїлић

Аутори изложбе
Др Дијана Меїлић
Весна Буројевић



Реализацију изложбе и публѳикације омоћућило је
Министарство културе и информисања Републике Србије

Дијана Метлић

САВА ШУМАНОВИЋ И ЦРНКЕ ИЗ ПАРИЗА

Племенитост и мудрост једне мајке омогућиле су оснивање Галерије слика „Сава Шумановић” у Шиду, музејске установе са највећим бројем дела једног од најзначајнијих југословенских уметника двадесетог века, Саве Шумановића. Као референтна установа за проучавање његовог стваралаштва Галерија одговорно и константно ради на истраживању и промовисању сликара који је у југословенску уметност донео савремене европске идеје и ставове. Последњих десетак година Галерија је активности усмерила на представљање сопственог уметничког фонда организујући тематске изложбе на основу савремених тумачења угледних историчара уметности. Тиме је омогућено да стваралаштво Саве Шумановића буде представљено и доступно широј јавности, истовремено указујући на слојевитост и снагу његовог дела.

Далеко највећи део уметничког фонда Галерије чине остварења настала током последње деценије уметниковог живота. Сразмерно мањи део, само по броју али не и по значају, односи се на слике које су настале у Паризу током последњег Шумановићевог боравака у француској престоници и које је донео кући, у Шид. Заједно, оне чине пажљиво одабрану целину која на најбољи начин представља најзрелији Шумановићев стваралачки период, тзв. *Последњу деценију*. Након досадашњих истраживања са сигурношћу можемо тврдити да је последњи боравак у Паризу (1929. година) почетак и основа свега што је касније разрађивано и стварано у Шиду.

Веза између опуса насталог у Шиду и оног реализованог у Паризу, нераскидива је и видљива у разним облицима током целокупне *Последње деценије*. Може се препознати кроз употребу сликарског ножа, мотив мушке фигуре окренуте леђима посматрачу, примену

контуре, тематско опредељење за пејзаж и акт, рад према скицама које је донео из Париза. Управо су нацрти које је Шумановић донео из Париза послужиле као предлошци за настанак првог циклуса од тридесетак актова у Шиду. Једна реченица из аутобиографског текста Каталога за изложбу 1939. године „црнке су по цртежима донетим из Париза”, јасно указује на чињеницу, да су слике са „црнкама” настале на основу скица из Француске. Првих пет година у Шиду није имао модел за акт, те су слике рађене по цртежима из Париза, од којих су најалост малобројни сачувани. Према Димитрију Башичевићу, првом аналитичару Шумановићевог дела, управо тим сликама започиње *Последња деценија*.

Досадашње тематске анализе или разматрања појединих циклуса који припадају *Последњој деценији* тек у наговештајима указали су на важност овог првог серијала на тему акта, тзв. *Црнки из Париза*, насликаних у Шиду. Исправљајући ту неправду, поверили смо проф. др Дијани Метлић, историчарки уметности и врсног познаваоцу националне уметности двадесетог века да пружи своје мишљење о поменутом циклусу. Са задовољством констатујемо да је ауторка овој теми приступила комплексно и оригинално. Представљајући атмосферу Париза и уметнике који су двадесетих година двадесетог века боравили у престоници светске културе, у време када је Париз био најпожељнија дестинација уметника из целог света, др Дијана Метлић указала је на везе које је Шумановић успоставио са признатим сликарима. Препознавање савремености и сродности Шумановићевог дела са савременицима у Паризу први је такав приказ стваралаштва Саве Шумановића и представља значајан искорак у тумачењу дела нашег великог уметника. Оригиналним приступом теми, кроз интригантном разматрање идентитета модела, уз употребу савремене литературе и нових методолошких приступа, ауторка је позиционирала Саву Шумановића у савремено уметничко окружење у Паризу коме је несумњиво припадао, сугеришући његову припадност Париској школи. У потрази за одговором на питање *Ко су биле црнке из Париза?* ауторка је пружила многе друге одговоре.

Весна Буројевић
Директорка Галерије „Сава Шумановић”



Седeћи женски акѝ, 1929.

Угаљ на папиру, 36 × 45,5 cm, ИСШ 363, нема потпис



Полулежећи женски акџ, 1929.

Оловка на папиру, 59 × 45 cm, ИСШ 367
Нема потпис



Полулежећи женски акти на дивану, 1934.

Уље на платну, 100 × 81 cm, ИСШ 191

Сигн. д.д.: Сава Шумановић – 1934.

САВА ШУМАНОВИЋ И ЦРНКЕ ИЗ ПАРИЗА

Париска школа – инострани уметници у светској престоници културе

Седмог јуна 1930. године велики део боемског Париза окупио се на догађају који је и симболички означио крај „лудих двадесетих” и почетак нове декаде економске нестабилности, социјалних превирања и криза иницираних, између осталог, крахом Америчке берзе октобра 1929, чије ће се последице у Европи осетити неколико година касније. У питању је био испраћај једног од најзначајнијих представника Париске школе¹, сликара Жила Паскина (1885–1930),

¹ Назив Париска школа, у коју се данас убраја велики број уметника различитог етничког порекла, одабран је након низа непријатних дешавања у вези с излагањем и заступљеношћу иностраних уметника на званичним француским Салонима. Углавном странци у Паризу, изазивали су различите реакције ликовних критичара који су се супротстављали чињеници да стил Бранкузија, Липшица, Сутина, Кислинга, Паскина, Фужите, буде одређен као „француски” када заправо „нарушава и негира” традицију француског сликарства. Како би решио „проблем” националне припадности, критичар Роже Алар предложио је да уметници који су из иностранства дошли у Париз и ту провели дуги низ година не буду третирани као странци, већ као резиденти и представници француске уметности. Он је дао предлог обједињеног имена – Париска школа. Иако у почетку није наишао на одобравање, с временом ће назив бити прихваћен да означи уметнике из иностранства који су своје опусе реализовали у Паризу. Њихов попис дат је на следећој адреси: <https://ecoledeparis.org/artists/>. О спорним питањима у вези с Париском школом и сликарима Монпарнаса видети: Stanley Meisler, *Shocking Paris*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.

сефардског Јевреја, „аристократе и принца”², америчког држављанина бугарског порекла, рођеног у Видину на Дунаву, са пребивалиштем на различитим адресама Монмартра и Монпарнаса, уметничких средишта европске и светске културе до избијања Другог светског рата. Тог дана готово све кафане Монпарнаса биле су затворене, а хиљаде људи обучених у црно у поворци дугој неколико километара дошло је да се опрости од човека који их је неседишно гостио у свом стану, организовао забаве и водио на излете ван Париза славећи живот испод чије су се „ведрине” продијали знаци незадовољства и криза изазваних личним проблемима, повременим неспоразумима с критиком и незадовољавајућим степеном афирмације на уметничкој сцени. Апатрид и луталица, рођен је готово исте године кад и његов колега Амадео Модилијани (1884–1920), први „уклети”³ уметник Париске школе, неконвенционалног понашања и животног стила, чија је прерана, трагична смрт јануара 1920. потресла уметничке кругове престонице, отворивши нову декаду њене интернационализације и све веће афирмације сликара, књижевника, композитора пристиглих из различитих делова света: са Балкана и из некадашњих земаља Отоманског царства, из Шпаније, Латинске Америке и Сједињених Америчких Држава, из Русије и Централне Европе, па чак и из далеког Јапана. Завршетак Првог светског рата за многе је означио време обновљеног оптимизма и полета: Париз је захваљујући својој атмосфери као и отвореношћу за нове изазове у култури и уметности, прихватио бројне креативне појединце који су већ од почетка двадесетог века долазили у метрополу да у њој проведу неколико дана, недеља и месеци, или се ту заувек настане. У питању су били – сликари и скулптори: Пикасо, Дали, Сутин, Мондријан, Кандински, Шагал, Дишан, Ђакомети, Бранкузи, Макс Ернст; писци: Џејмс Џојс, Ернест Хемингвеј, Езра Паунд, Скот Фицџералд, Колет, Жан Кокто, Бретон, Елијар, Арагон; композитори: Ерик Сати, Игор Стра-

² Овако га је видео Андре Салмон, француски песник, есејиста и критичар. Видети: Meisler, *нав. дело*, 117.

³ Иако се одредница „уклети” уметник најчешће повезује с именима Модилијанија и Сутина због њиховог приступа животу који је често био „ходање по оштрици ножа”, треба нагласити да је Модилијанијев надимак Моди, изведен из његовог презимена, звучео као француска реч *taudit* што управо значи „проклет”.

вински, Морис Равел, Џорџ Гершвин; балетски импресарио Сергеј Дјагилев; модне иконе: Пол Поаре и Коко Шанел.

У Француску су се упутили и српски уметници који су од 1919. године долазили на стипендирана школовања (на Академију лепих уметности) или на привремена, вишемесечна усавршавања (у Интернационалној школи Андреа Лота или касније, на Академији „Гран Шомије”), одушевљено гледајући дела старих мајстора и пионира модернизма, с којима су се по први пут сусретали у Лувру, Пти палеу, Галерији Же де пом, код Леополда Зборовског или у Галерији де Пари. Реч је, између осталих, о Сави Шумановићу, Петру Лубарди, Ивану Радовићу, Ивану Табаковићу, Марку Челебоновићу, Кости Хакману, Милану Коњовићу, Милу Милуновићу, Бранку Ве Пољанском, Љубомиру Мицићу, Монију де Булију, Марку Ристићу итд. Пуној афирмацији бројних стваралаца у Паризу, највише су допринели трговци уметнинама, власници париских галерија и колекционари, попут Јонаса Нетера, Леополда Зборовског, Пола Гијома, Пола Розенберга и, нарочито, Алберта Барнса, хемичара и лекара из Филадельфије који је 1912. године допутовао у прву посету Паризу како би започео формирање своје збирке. Од 1922. базираће је на шокантним портретима, провокативним актoвима и узбудљивим пејзажима Модилјанија, Сутина, Паскина, Кислинга и Жака Липшица, скулптора литванског порекла. Упућујући на властити авангардни укус и непогрешивост ока да открије нове таленте, доктор Барнс је збирку употпунио и делима француских великана модернизма: Матиса, Сезана, Реноара и Сераа.

Барнсов избор свежих уметничких снага Париза те 1922. године, тзв. „Сликара из Ротонде”, како их је звао Пол Гијом,⁴ скренуо је пажњу на постојање знатног броја ликовних стваралаца из иностранства који заслужују да се проучавају као јединствена група. Упркос чињеници да их у том тренутку још није одредио као Париску школу, нема сумње да је Барнсов избор указао да се нешто ново и значајно дешава у француској престоници.⁵ Истовремено,

⁴ Howard Greenfeld, *The Devil and Dr. Barnes*, Camino Books, Philadelphia, 2006, 87.

⁵ Више о разликама између тзв. Париске и Француске школе, видети: Romy Golan, „The École Francaise vs the École de Paris: The Debate about the

запажени успех иностраних сликара из Париза у Сједињеним Државама, изазвао је негодовање француске критике и уметничких кругова. Међу противницима „нових снага” нашла су се и угледна имена, попут критичара Луја Воксела који је самоуверено тврдио да су Барнсови сликари са Монпарнаса „Словени прерушени у представнике француске уметности”.⁶ У суштини, Воксел је изразио (личну) фобију од „придошлица варварске крви” који су освајали Монпарнас „угрожавајући” француску културу. Истина је заправо да се Паскин, Сутин, Кислинг и Липшиц никада нису изјашњавали као Словени, нити су истицали да су Јевреји. Да ли се радило о потреби појединаца да спроведу присилно раздвајање „имиграната” од „рођених” Француза, потпуно несхватљиво када је реч о универзалном језику уметности, или су у питању биле назнаке антисемитизма у космополитском и за свет великодушно отвореном Паризу, не може се са сигурношћу тврдити. Од почетка двадесетог века бројни странци су у престоници држали интернационалне уметничке школе, баш као што су и Французи примали студенте из иностранства на своје уметничке течајеве. Све ове школе су, уз одређене изузетке, биле активне бар до средине четврте деценије: Академију „Колароси” отворио је већ 1870. године италијански скулптор Филипо Колароси; Академију „Кармен” или „Вистлерову школу” основала је уметников модел Кармен Роси 1898. године; Академија „Сабо” радила је у Улици Деламабр 22, а Академија „Гран Шомије” из 1904. године, била је готово незаобилазно место за све младе таленте с различитих меридијана. Посткубистички сликар, цењени педагог и теоретичар Андре Лот подучавао је на Академији „Монпарнас” у Улици Депар 35, од 1917. до 1925, да би исте године, 30. марта, отворио властиту школу у Улици Одеса. Код њега су се образовали и југословенски уметници: Зора Петровић, Ми-

Status of Jewish Artists in Paris between the Wars”, у: Rose-Carol Washton Long; Matthew Baigell; Milly Heyd (eds.). *Jewish Dimensions in Modern Visual Culture: Anti-Semitism, Assimilation, Affirmation*, Tauber Institute for the Study of European Jewry series, New Hampshire, 2010.

⁶ Sophie Krebs, „Soutine et Les Débats de son Époque”, у: *Catalogue Soutine*, Hazan, Paris, 2012, 25.

лан Коњовић, Миленко Шербан, Иван Лучев, Момчило Стевановић, Милица Чађевић, Стојан Аралица, Антон Хутер, Лазар Личеноски, а први међу њима био је Сава Шумановић (1896–1942), и то 1921, а затим и 1925. године.⁷

Непосредно пошто је Барнс лансирао Сутина у Филаделфији (1923) и једно време му осигурао место „најтраженијег” париског сликара, Салон независних је 1924. године, без обзира на сложену етничку ситуацију на Монпарнасу, одлучио да уметнике групише по националној припадности што је спречило сликаре сродних поетика или чланове постојећих група и активних удружења да излажу у истим салама. Француски прогресивни уметници Франсис Пикадија и Фернан Леже успротивили су се предложеним поделама у чему су их подржали Кислинг, Липшиц, Осип Задкин и Паскин повлачећи своје радове са изложбе. Тријумфујући због новог концепта Салона, Воксел је иронично изјавио: „Чујем да ће ’Ротонда’, у којој се причају сви језици света, а понекад и француски, бити место великих демонстрација изазваних одлуком ’националистичког’ жирија Независних.”⁸ До протеста није дошло, инострани сликари у Паризу су наставили да раде у атељеима Монпарнаса и да се окупљају под крововима кафеа и ресторана, одржавајући дух заједништва са својим француским колегама, али су немир и трзавице међу њих уносиле конзервативне струје покушавајући да се одупру авангардном изразу „странаца”, чувајући аутохтоност и чистоту националног сликарства у интернационализованом и космополитском Паризу.

⁷ О међународној школи Андреа Лота видети даље: Zeynep Kuban, Simone Wille (eds.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck University Press, 2020. Заседно поглавље ове антологије посвећено је најистакнутијем југословенском уметнику у Лотовој школи, Сави Шумановићу. Видети: Vesna Burojević, „Sava Šumanović – Life, Work and Ties with André Lhote”, 125–137. О Лотовим сликарским принципима највише се сазнаје из његова два трактата о пејзажу и фигури. Они су објављени 1939. односно 1950. године, као сума теоријских принципа на којима су се заснивала његова предавања на Академији. Видети: André Lhote, *Traité du paysage*, Paris 1939; André Lhote, *Traité de la figure*, Paris, 1950.

⁸ Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 1995, 140.

Потврђујући да су љубитељи и поштоваоци француске културе и уметности, сликари Париске школе покушавали су да, следећи Сезанове речи, традицији додају нову کاریку, а не да поруше (француску) уметничку прошлост. Најзапаженији франкофил међу српским, хрватским и словеначким сликарима, Сава Шумановић, интегрални део Монпарнаса и његове доемске комуне двадесетих, незванични припадник Париске школе, пријатељ Паскина, Кислинга, Крога, Дерена, Којонагија, уважаван од француских критичара утицајног *L'Art Vivanta*, Флорана Фелса и Жака Гена, преживео је сличне провокације, незгоде, завист, оговарања и неспоразуме са жиријима, иако је константно и упорно радио, верујући у успех својих дела на „Јесењем салону” и „Салону независних” пред француском публиком. У аутобиографском запису „Место предговора” за Шесту самосталну изложбу у Београду 1939. године, присетиће се да му је пријатељ Флоран Фелс, између осталог, већ 1921. године саветовао да промени име и усвоји француски потпис, јер „са славенским именом зараде у Паризу нећете наћи, доста нам је Терешковића да памтимо његово име, па немојте од нас, тај други напор тражити.”⁹

Гледајући у почетку с одушевљењем у савремене „безначајне творевине Парижана”¹⁰ и суочавајући се са ограниченим знањем стручњака који су чинили „престижне” комисије, систематични, повучени и скромни Шумановић „морао је да научи” да разграничи оно што је тренутно од онога што је трајно, те да због ђуди и малициозних одлука појединаца не дозволи себи да омрзне Париз или развије нетрпељивост према француској култури коју је с правом уздизао као најразвијенију, истичући у свом програмском тексту „Сликар о сликарству” (1924) да Французи од свих народа имају највећи дар за опажање.¹¹ У поменутом аутобиографском спису из 1939. године присећао се, међутим, немилих епизода које су

⁹ Сава Шумановић, „Место предговора”, *Кашалот изложбе Саве Шумановића на Новом универзитету сејшембра 1939. Београд*, Штампарија „Бабих”, Шид, 1971, 13.

¹⁰ *Истио*, 15.

¹¹ Sava Šumanović, „Slikar o slikarstvu”, *Književnik*, Zagreb, maj 1924, 21–24.

успевале до пољуљају његов интегритет и ослабе веру у квалитет уметности коју је тада стварао у Паризу: „Тако сам дознао (...) да Французи неће у мени гледати никада себи равног, него странца, који им није потребан, и који им смета. То, као и шикане са дозволом боравка у Паризу, које ћу касније описати, а које су биле велики узрочник мог нервног и духовног обољења, учинили су, да сам ја некада најпознатији франкофил (...) постао равнодушан за Француску и њено савремено сликарство, а на то су ме саветовали да постанем и моји знанци често чувени француски сликари којима је сметало да славим слабије од себе.”¹²

Шумановић је напустио Париз 30. марта 1930. године због чега у јуну није могао присуствовати сахрани трагично преминулог Жила Паскина, за кога га је, према сопственим речима везивало неко „балканско” пријатељство.¹³ Упркос свим разочарањима, „вратиће се” Шумановић у Француску, као смирен човек и зрео аутор, разрађујући скице и цртеже које је донео с Монпарнаса и сликајући Париз „по сећању” попут својих знаменитих претходника. Тако ће град светлости, без обзира на уметникове свесне и несвесне одлуке, остати једна од константи његовог живота, чак и током последње деценије у Шиду.

¹² Сава Шумановић, „Место предговора”, 7.

¹³ *Исјо*, 14.

Сава Шумановић на Монпарнасу – трећа деценија двадесетог века

Северни брдовити део Париза на десној обали Сене – Монмартр, уметници су „освојили” и у њему живели и стварали од друге половине деветнаестог века па све до 1912. године, када су Пабло Пикасо и његови пријатељи одлучили да напусте легендарни студио „Бато-Лавоар”, колевку кубизма, и упуте се ка југу града стационирајући се на левој обали реке. Живописни Монмартр, сачињен од уских, стрмих улица, трошних кућа наслоњених једна на другу био је простор суверене владавине импресиониста, дивизиониста и постимпресиониста, али и магнет за бројне посетиоце и туристе, путнике намернике и „умишљене” таленте који су желели да пронађу своје место под сунцем у светском центру културе. С временом Монмарт постаје претесан за уметнике, оптерећен присуством навалентних ноћних дама и узнемираван интервенцијама полиције, тако да се бојемски живот из Мулен Ружа и Шат Ноара, овековечен на сликама Тулуз-Лотрека, поступно измешта у нову „слободну зону” уметничког деловања, на место укрштања Булеvara Монпарнас и Распај, у два култна кафеа, „Ротонду” (основану 1911) и „Куполу”, отворену касније, 1927. године, где су се, према речима руског књижевника Иље Еренбурга, у облацима дима могле слушати расправе о сликарству и поезији, где се могло сатима седети за пет франака док је Папа Виктор Лидион, власник „Ротонде”, издацивао само оне најгласније и најпијаније, дозвољавајући да му сликари плате пиће цртежима и сликама насталим на лицу места.¹⁴

Монпарнас је подразумевао пуноћу живљења, диоскопе и позоришта, галерије и музеје, џез клубове и модерни плес који је у Париз стигао захваљујући америчкој диви Џозефини Бејкер. Према речима истраживача Билија Кливера и његове супруге Џули Мартин, на Монпарнасу, у том новом уметничком рају, све је било дозвољено, осим јавних кућа и криминала.¹⁵ У сличном духу, упечатљиво сведочанство о централном уметничком париском кварту

¹⁴ Према: Billy Klüver, Julie Martin, *Kiki's Paris: Artists and Lovers 1900–1930*, Harry Abrams, New York, 1989, 63.

¹⁵ *Исџо*, 10–11.

двадесетих оставио је Семјуел Патнам, амерички издавач и преводилац: „Овакав је био Монпарнас кога смо ми знали: чудесна мала земља испуњена уметницима, алкохоличарима, проституткама, подводачима, позерима, студентима, туристима, друштвеним отпадницима, маргиналцима, просјацима, хомосексуалцима, зависницима од дроге, нимфоманијацима, садистима, мазохистима, лоповима, коцкарима, људима од поверења, мистичима, параноцима, политичким прогнаницима, анархистима, војводама и грофицама, женама и мушкарцима без домовине; била је то земља испуњена радощју, понекад стварном а најчешће неискреном, испуњена тугом, патњом и сиромаштвом, фрустрацијама, огорченошћу, трагедијом и самоубиством. Не само да никада није постојало место попут овог: Монпарнас никада није био, нити ће икада бити оно што је представљао двадесетих. Јер он је суштински припадао првом послератном периоду. А од 1929. године почео је да замире.”¹⁶

Жил Паскин је својом распусном боемском егзистенцијом, харизматичном појавом са црним цилиндром, меланхоличним погледом и великодушностју према париским познаницима и пријатељима, заслужено освојио епитет „Принца од Монпарнаса” и био један од омиљених сликара, како међу колегама, колекционарима и ликовним критичарима са обе стране Атлантика, тако и међу посетиоцима културних кафеа и ресторана Монпарнаса – „Дома”, „Куполе”, „Селекта”, америчког бара „Динго” (у коме су се састајали Хемингвеј и Скот Фицџералд), „Ротонде” и „Клуба Џокеј”, где је неретко дочекивао свитање, пре него што би се упутио ка атељеу. Зависник од алкохола и жена, понекад би презриво одговарао пријатељима за столом за којим су често седеле сасвим младе девојке које су му даноноћно позирале, сликари с којима се дружио, попут Норвежанина Пера Крога, Пољака Кислинга, Јапанаца Којонагија и Цугухаруа Фужите, као и славног Американца Хемингвеја који је с непогрешивом прецизношћу говорио о Паскиновом незгодном карактеру, иако га је волео и сматрао једним од симбола Монпарнаса.¹⁷ Био је он човек разапет између две даме: меланхоличне сурпуге, сликарке

¹⁶ Цитирано према: John Baxter, *Montparnasse: Paris's District of Memory and Desire*, Harper Collins e-book, New York, 2017.

¹⁷ О Паскину: Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Scribner's, New York, 1964, 101–104.

Хермине Давид која је примљена на Академију лепих уметности већ 1902. године, само две године пошто су врата ове институције коначно отворена за жене, и раздрагане љубавнице Луси Крог, плесачице и модела Анрија Матиса и Албера Маркеа, супруге сликара Пера Крога, коју Паскин није могао имати само за себе и коју је ослободио „тежине властитог постојања”, извршивши самоубиство на дан отварања самосталне изложбе 2. јуна 1930, у атељеу на Булевару Клиши (Монмартр), где је од 1929. године дане проводио у усамљеништву, тражећи спас од депресије у алкохолу. Читав Монпарнас знао је за овај компликовани љубавни троугао који изгледа никоме није „сметао”: „У Паскиновом кружоку само су постојали слобода и ексцес, чисти изливи страсти и лудила.”¹⁸

Поменута дружина, којој ће се од средине двадесетих придружити и Сава Шумановић, састојала се од особа различитог етничког порекла. Били су ту и Нилс Дардел и његова супруга Тора коју је Модилјани сликао непосредно пре своје смрти; тунижански сликар Абдул Вахаб у чијој су земљи Хермина и Паскин били гости; Жорж Ајзенман, бизнисмен и, као Паскин, велики љубитељ цеза; Луси, Пер Крог и њихов син Ги; породице Салмон и Кремнице, као и Паскинови верни модели – Фатима, Морган, Клаудија и Ајша. Неке од њих су овековечене и на Шумановићевим делима, а неке су макар и посредно послужиле као узор за актове које ће сликати у Шиду од 1932. године, по цртежима и сећању. Означавајући почетак и крај једне ере, Модилјанијева смрт 1920. и Паскинов трагични завршетак 1930. године, заправо су недвосмислено показали да се испод раздраганог и распусног живота на Монпарнасу, испод сјаја, бучне музике и широких осмеха скривала тежина боемске егзистенције испуњене сталном борбом за опстанак, за уметничком афирмацијом, за љубављу и пријатељством, за припадање средини која прихвата све али ретко кога заиста усвоји. У Париз се неколико месеци након Модилјанијеве смрти први пут упутио и Сава Шумановић, како би све оно о чему је учио у Вишој школи за умјетност и умјетнички обрт у Загреду (1914–1918) унапредио и усавршио, желећи да, попут већине тадашњих младих уметника, успе као сликар и остане у француској престоници.

¹⁸ Dan Franck, *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*, Grove Press, New York, 2001, 356.

Шумановићева три боровка у Паризу (1920–1921, 1925–1928 и 1928–1930) везана су искључиво за Монпарнас: „Просторно и духовно налази се дакле у самом средишту париског уметничког живота.”¹⁹ Тих десет година Миодраг Б. Протић одређује као највиталнији период Шумановићевог стваралаштва и дефинише следећим стилским карактеристикама: посткубизам, конструктивни експресионизам и неокласицизам (1920–1925); експресионизам боје и геста (1926–1927) и поетски реализам (1928–1930). Након тога, у последњој стваралачкој етапи долази до еволуције поетског реализма у два смера: у првом Шумановић се, по сопственим речима, опредељује за стил „како знам и умет”²⁰ и развија га од 1932. до 1935, док у другом, тзв. линеарном циклусу настају монументалне серије које реализује од 1935. до 1942. године.²¹ У свакој од ових фаза постоје преломне тачке и „носећа” дела која као стожери обележавају прелазак из конструктивног и посткубистичког периода у фазу повратка реализму, повратка класицизму и експресивном колоризму (после 1927. године). Од циклуса изразите рељефности, бреговите фактуре (из тзв. *зверској* наношења бојене материје) тежио је уметник ка слици бриљантног, танког намаза, чисте, глатке, мирне површине.²² Управо у тим тактилним разликама између дела насталих у Шиду после 1932. године, треба трагати за изменама у Шумановићевом приступу појавној реалности и реалности слике, што је можда најуочљивије ако се упореде две велике скупине актова: *Црнки из Париза* и *Шидијанки*, рађених у континуитету, 1932–1934. и 1935–1938.

¹⁹ Миодраг Б. Протић, *Шумановић*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид, 1985, 40.

²⁰ Шумановић, „Место предговора”, 19.

²¹ Протић, *нав. дело*, 16, 37.

²² Монографске студије о Шумановићу у којима се детаљно разматра периодизација његове уметности, стилска кретања и формалне промене написали су Миодраг Б. Протић 1985, Димитрије Башичевић (допуњено издање) 1997. и Љубица Миљковић 2007. Управо зато, овај рад неће улазити у детаљна разматрања Шумановићевих различитих стваралачких фаза. Истовремено, готово у свим важнијим студијама о Шумановићу које су проблематизовале његове посебне циклусе или мотивске целине (аутора Милана Кашанина, Павла Васића, Лазара Трифуновића, Јерка Денегрија, Лидије Мереник, Весне Буројевић, Милане Квас) понуђене су класификације које значајно помажу у разумевању целине Шумановићевог опуса.

Ако се изузму младалачка путовања у Грац код рођака, Шумановић је усмерио свој животни и стваралачки пут ка Паризу и Монпарнасу. Кључне изворе информација о овим боравцима пружа сâм уметник у помињаном аутобиографском запису „Место предговора” у коме евоцира сећања на различите пријатне и непријатне париске епизоде, отворено испољавајући променљиви став према Француској: од уздизања и беспоговорне љубави, до повлачења, одрицања и болне спознаје о неприпадању. У прилог том младалачком неупитаном франкофилству говоре и његови програмски текстови из 1924. године: „Сликар о сликарству” и „Зашто волим Пусеново сликарство”. У првом је Енгра, Сезана и Реноара одредио као ствараоце чисте ликовности, док у другом уздиже Пусена као сликара над сликарима „који никад [није био] заведен од споредности, увек је стварао тип, а не индивидуум.”²³ Поменути теоријски есеји чијих се постулата никада није одрекао управљајући свој курс ка „уметности велике синтезе”²⁴ класичног и модерног као кулминацији властитог опуса, потврђују да је Шумановић не само један од првих српских уметника који је смело и самоуверено кренуо у освајање Париза, већ да је то чинио на темељима сопственог изузетног познавања историје европског сликарства, због чега је Башичевић с правом тврдио да је „једва који други наш сликар у то време имао такву културу да би се могао упустити у теоријско образлагање и без сасвим општих фраза анализирати један сликарски став”,²⁵ док је критичар Флоран Фелс изјавио да је пред француском јавношћу „најдаровитији и најинтелигентнији од свих југословенских уметника који су се у то време бавили у Паризу.”²⁶

Писма која је писао родитељима садрже релативно скроман број релевантних података о постигнутим париским успесима, пријему код публике и критике, осликавању новоотвореног ресторана

²³ Sava Šumanović, „Zašto volim Pusenovo slikarstvo”, *Književnik*, Zagreb, jun 1924, br. 2. 57–59.

²⁴ Лидија Мереник, *Сава Шумановић. Шидујанке – велика синџеза и ошкровање нове стварности*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид, 2016.

²⁵ Dimitrije Bašičević, *Šumanović*, „Prometej”, Novi Sad, 1997, 20.

²⁶ Према: Љубица Миљковић, *Сава Шумановић: преушћанање љасији*, Галерија слика „Сава Шумановић”, „Принтмедиа”, Шид, Београд, 2007, 39.

„Купола” где, по наруџбини и за унапред утврђени хонорар, изводи четири алегоријске женске представе на једном ступцу, током новембра–децембра 1927. године. Осећајући огромно поштовање према мајци и оцу који су му били главни извор материјалне и моралне подршке, не желећи да их оптерети, не поверава им се о својим стрепњама и кризама. У писму датованом 4. децембра 1927, потврђује завет који је себи поставио, а то је да никада ништа неће радити против њихове воље.²⁷ О Шумановићевом схватању уметности као његовој јединој вери у прилог говоре и мемоари вајарке Антоније Ткалчић Кошчевић, Савине пријатељице и колегинице из Загреба, под називом *Балада о њојојном школском групу* (1953). Она истиче Савину ерудицију која је почивала на константном читању књижевности и то на француском језику, озбиљност као кључну црту његовог карактера због које „ни по коју цену не би пропустио да своје време не одради у свом атељеу”.²⁸

Познато је да је Шумановић у Паризу сваки пут живео на различитим адресама. Током првог и најкраћег борава забележене су две адресе: Улица Нотр Дам де Шан, где станује на последњем спрату дворишне зграде, а затим и Улица Бреа 15, недалеко од Луксембуршког парка који ће овековечити 1929. године, као зрео сликар. Прва посета престоници, од јесени 1920. до лета 1921. године, била је у знаку упознавања с делима мајстора о којима је читао и учио у Загребу. Утицаји Сезана, Дерена, Фриеза, Пикаса, Громера и Хербена, као и тромесечни боравак у школи Андреа Лота окренуће сликара ка пуристичкој, конструктивној и рационалној поставци композиције у којој влада унутрашњи ред и математичка прецизност, а редукција и свођење постају основни градивни принципи слике. Тада он успоставља своје кључне мотиве – пејзаж и акт – које ће у наредне две деценије варирати, модификовати и прилагођавати сопственом укусу, полазећи од митолошких и алегоријских сижеа да би стигао до природе као непресушног извора инспирације, негде на прелазу 1926. у 1927. годину. Ослобађајући се хладног валерског тонирања раног периода, Шумановић ће сликарство поступно оплеменили чулношћу и лепотом, уводећи топлу пастелну Фрагонарову палету

²⁷ Према: Bašičević, Šumanović, 217.

²⁸ Исто, 212.

и таласасту Матисову линију нарочито уочљиве у бројним женским интимистички интонираним и у будоарску атмосферу смештеним актoвима из 1926–1927. године (*Велики акт с прекршеним ноћама, При поалетти, Жена у комбинезону, Акт у ентеријеру*).

Приликом другог, семиналног боравака у Паризу (1925–1928), када се неочекивано суочио с проблемима око боравашне дозволе и повремених забрана продаје слика, након неколико месеци проведених у хотелу „Дез Екол” у култној Улици Деламадр (у којој су живеље сликарка и Модиланијева муза, Фернанда Бареј, и будући Савин модел, Кики де Монпарнас), Шумановић ће прећи у прозачни, светли атеље, окренут југоистоку и препун сунца, у Улици Данвил број 5.²⁹ Овај трогодишњи период обележен је најзначајним успесима у уметничкој дотадашњој каријери. Дoживео је признање француске критике и владе, када су му за француске музеје откупљена два акта (*Куљачица* из 1926. године, данас у Ла Рошелу и *Куљачица* из 1927, данас у збирци Музеја у Онфлеру); интензивно се дружи са уметницима Монпарнаса постајући нераздвајни члан Париске школе; успешно реализује два ремек-дела *Доручак на траву* и *Пијана лађа* (1927) чије су се репродукције нашле на насловним странама *L'Art Vivant* (1. фебруар 1928) и *Le Crapouilloto* (фебруар 1928), и осликава студац ресторана „Купола”³⁰ – новог епицентра монпарнаске боeмије. С друге стране, због изречене забране о продаји слика, као и ограниченог трајања визе, Шумановић се често осећао пониженим: очекивао је да као истакнути франкофил и уметник чије је име више пута цитирано у француској штампи добије заслужени третман, а постепено стекне и држављанство. Како се жељено није остварило у довољној мери и очекиваном брзином, свакодневица га је све више притискала. Упркос чињеници да на почетку овог периода још увек рационализује свој положај идеализујући Француску и налазећи излаз у сликар-

²⁹ Видети: Гордана Крстић Фај, „Сава Шумановић и Монпарнас”, *Париско искуство Саве Шумановића*, Јасна Јованов (ур.), Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2013, 41–72.

³⁰ О Шумановићевом ангажману на осликавању „Куполе”, видети: *Сава Шумановић и тајна под куполом*, Тијана Палковљевић Бугарски (ур.), Галерија Матице српске, Нови Сад, 2013.

ству као простору слободе („Читав мој живот у Паризу од 1925, била је оштра борба у мени самом, против жалости, сентиментализама, те сам радио слике у ведром тону, са веселим колоритом”³¹), попут својих колега, он не успева да се избори против бројних препрека и одлучује да се врати у родитељски дом.

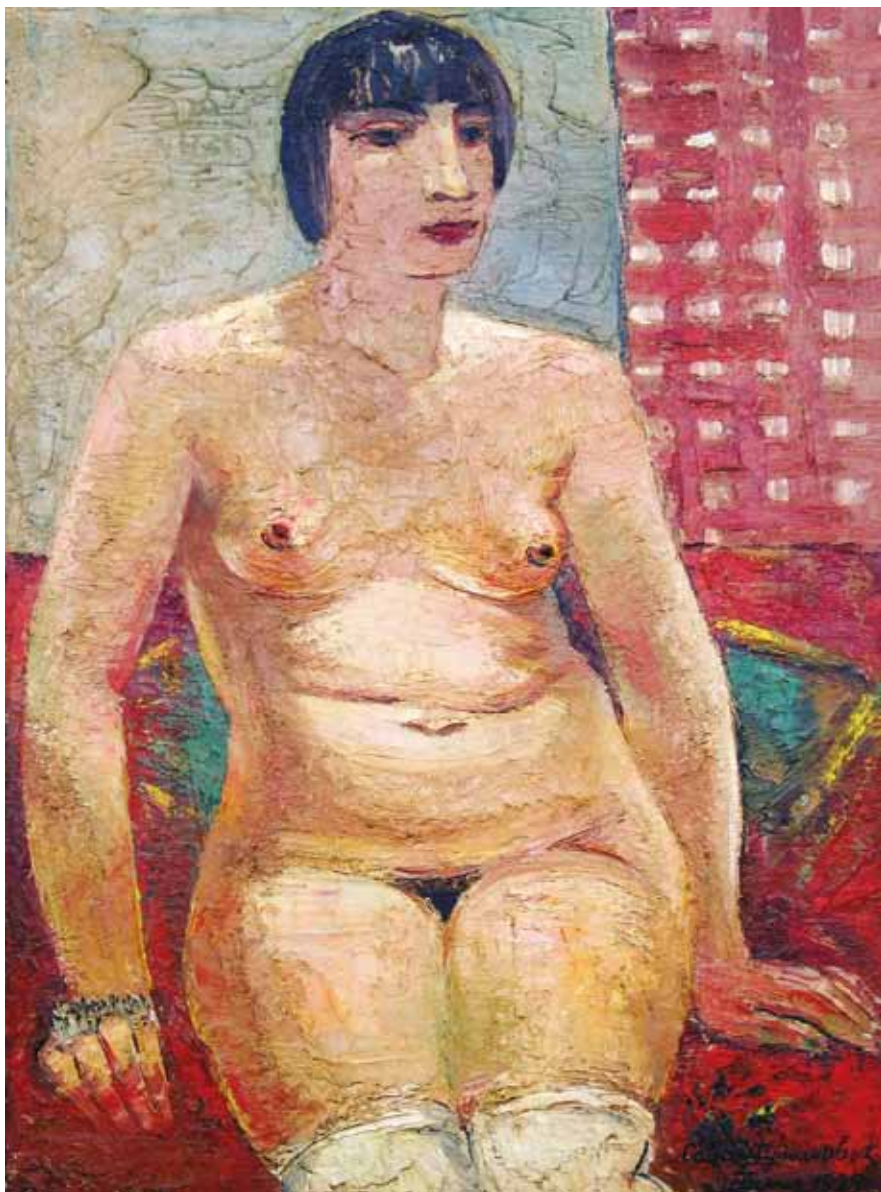
Шумановић је у Шиду од јула 1928. године како би се одморио и с обновљеним стваралачким жаром насликао циклус *Сремских ђејзажа*. Након распродате изложбе у Београду, већ у септембру, када већину дела откупљује трговац Ашер Ђераси, охрабрен и пун нове вере у успех, поново стиже у Париз 14. октобра, насељава се у Улици Данфер-Рошро, где после двомесечне потраге, уз помоћ пријатеља Швајцарца, архитекте Рајса, адаптира атеље у напуштеној фабрици радио-апарата. Управо тада долази до најкрупнијих промена у Шумановићевом опусу, до рађања поступка слојевитог грађења форме помоћу густе бојене пасте, губљења чистоте линије и појаве извесне напетости у слици до тада непознате у његовом раду: „Иза маске мира – дамари великог набоја. Ишчезли су спољни покрети, али је остало унутрашње кретање.”³²

Један од узрока појаве новог рељефног стила може бити и увођење сликарског ножа уместо киста због којег се појачава архитектура слике и чврстина облика, док је други разлог образложио сам уметник: тај нови стил вратио га је на његове младалачке почетке, све до Рембранта, под утицајем тужног светла новог, веома тамног атељеа, са свих страна опкољеног зидовима околних високих кућа. То је допринело напуштању париске црте у сликама насталим од 1929. године, јер је следио „класично светло за холандско сликање, за светло и сену спојену с бојом, за форму која није ’опрана светлом’ већ је, кроз ту расвету, некако рапава и пуна шупљина.”³³ Последњи боравак у француској престоници уједно је и увертира за један од најзначајнијих циклуса актова у Шумановићевом опусу, за тзв. *Цркне из Париза* настале у Шиду које можда представљају последњи поздрав бојемији и Монпарнасу у који се више никада није вратио.

³¹ Шумановић, „Место предговора”, 3.

³² Протић, *нав. дело*, 75.

³³ Шумановић, „Место предговора”, 4.



Сечећи женски акти, 1929.

Уље на платну, 60 × 80 cm, ИСШ 256
Сигн. д.д.: Сава Шумановић Париз 1929.

Модели са Монпарнаса – „Црнке из Париза”

Ко су мистериозне *Црнке из Париза*? Да ли су у питању две жене које је Шумановић овековечио између 1932. и 1934? Да ли су оне све жене Монпарнаса које је посматрао, поред којих је пролазио на булеварима, у парковима, на улицама, које је имао прилику да упозна за столовима својих пријатеља с којима се дружио у кафеима и ресторанима? Да ли је реч о младим, модерним, неустрашивим, бучним *флајеркама*³⁴ кратко потшишаних фризура и смелих одевних комбинација које су одбацивале устаљене норме понашања? Нису ли то модели из атељеа и уметничких академија, девојке које су позирале бројним париским уметницима? Да ли су Шумановићеве *Црнке* комбинација његове младалачке симпатије Антоније Ткалчић Кошчевић, и Ајше, Кики, Луси, Терезе, Флоранс и других дама с којима се спријатељио 1929. године на Монпарнасу, а затим осетио потребу за њиховим присуством у далеком, мирном Шиду?

³⁴ Флаперке су жене двадесетих које су заступале либералне ставове о животу и сексуалности. Склоне задовољству и уживањима, оне су смело прихватиле тзв. мушке активности попут вожње аутомобила, пушења, конзумирања алкохола и честих ноћних излазака. Препознатљиве по кратким фризурама, лепршавим мини хаљинама голих рамена, обожавале су џез музику и модерни плес. Њихов назив у сленгу реферира на врло младу живахну, неспутану девојку, па чак и проститутку, док се од почетка 20. века реч *to flap* што значи махати употребљавала да укаже на младе акробаткиње које су редовно наступале пред публиком или на девојке чији су енергични покрети рукама подсећали на кретање птичјих крила док су плесале Чарлстон. Оне су често провоцирале слободним понашањем, па се назив флаперка односио и на девојке које су носиле раскопчане капуте да лежерно лепршају око њих, како би указале на спремност да одбаце уштогљеност и статичност женских фигура викторијанске ере. Иако „производ” америчке џез и филмске културе (међу филмским дивама флаперке су биле Клара Бау, Џоан Крафорд, Луиз Брукс), флаперке су се врло брзо појавиле у Европи и биле присутне и на Монпарнасу где су подједнако шокирале конзервативне кругове и охрабривале младе девојке на одбацивање дотадашњих моралних кодекса и традиционалних норми понашања, с циљем њихове све веће присутности у јавној сфери живота. Више о поменутом феномену видети: Chadwick, Whitney, *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, Rutgers University Press, 2003; Zeitz, Joshua, *Flapper: a madcap story of sex, style, celebrity, and the women who made America modern*, Random House, New York, 2007.

Да ли би било претерано тврдити да се у њима препознају обриси холивудских заводница, суверених владарки филмских екрана с обе стране Атлантика: Клодет Колбер, Грете Гарбо, Мери Астор, Кларе Боу, Барбаре Стенвик? Да ли су те две црнке попут Зеуксисове идеалне слике богиње Венере, комбинација појединачних делова тела разних девојака с циљем да се дође до представе савршене женствености?³⁵ Зашто управо с њима Шумановић одлучује да после готово двогодишње паузе (1930–1931) током које реализује тек неколико акварела Вождовца у Београду, а затим дуго шета Шидом упијајући доје његове околине, започне нову етапу и објави повратак сликарству са женским актом као једном од константи свог стваралаштва?

Први пут представљене на уметниковој Шестој самосталној излози, отвореној у Београду 3. септембра 1939. године, ових тридесетак уља на платну, најчешћих размера 81 × 100 cm, остали су недовољно примећени и коментарисани, можда и због чињенице да је изложба била амбициозно замишљена као тријумфални Шумановићев повратак пред југословенску јавност и критику након десетогодишње тишине. У седам сала на два спрата Новог универзитета (данас Филолошки факултет) до 22. септембра било је представљено четристо десет остварења, од којих су нека морала неправедно остати незапажена, с обзиром на грандиозност размера и обим поставке коју је уметник сâм осмислио и реализовао. „На товарном листу Београд–Шид уз потпис навео је адресу, Књ. Љубице 6. На основу тог записа претпоставља се да је [у Београду – *џрим. Д. М.*] становао на овој адреси.”³⁶

Од почетка тридесетих Шумановић је у Шиду проводио време у сликању и савладавању знања из економије зарад вођења имања због очевих честих здравствених компликација. У току четврте деценије ретко излаже, иако поједина његова дела гостују на међународним презентацијама југословенске уметности у Амстердаму

³⁵ Cecil Grayson (ed.), *Leon Battista Alberti: On Painting and On Sculpture*, Phaidon, London, 1972, 135.

³⁶ Весна Буројевић, „После седамдесет година”, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид, 2009, 7.

и Лондону. Одсуство са домаће уметничке сцене може се приписати изолованости у којој је Сава живео и стварао, али и ретком дружењу с колегама у Београду чијој сцени заправо никада није ни припадао. Нема сумње да је у Шумановићу тињала јака жеља да фасцинира престоничку публику која је на њега практично заборавила, „остављајући” га осамљеног у шидској равници. Не треба заборавити, међутим, да је у деценији после повратка у родни крај Шумановић достигао пуну сликарску зрелост коју највероватније никада не би остварио у Француској. Шидски мир и тишина – спрам напетости и ужурбаног животног ритма Париза у коме је постојала стална конкуренција и прилив нових уметничких снага – обезбедили су му погодне услове за седиментирање знања стечених у иностранству и рађање потпуно личног и оригиналног сликарског рукописа. Многи уметници су, попут Саве Шумановића, осећали неспокојство у Паризу. Тако је, између осталих, пишући критичару и пријатељу Пјеру Кортиону, 1933. године, Пјер Бонар признао психичко оптерећење које у њему изазива престоница: „Не проводим више од два месеца у Паризу. Враћам се да бих остао повезан, да бих упоређивао своје слике са остварењима других уметника. У Паризу осећам напетост, не могу да радим: сувише буке, стална прекидања. Свестан сам да су многи сликари навикли на такав живот. Мени је то увек тешко падало.”³⁷

У тексту који је Шумановић написао за београдску изложбу, приметно је истицање неколико сликарских циклуса у изразу који је с муком освојио и који назива својим, а у којем види оригиналност истинску и озбиљну,³⁸ издвајајући уз *Сремске* и *Шидске ђејзаже*, и *Шидијанке* – купачице које стварно не постоје у Шиду, а чијим је понављањем из дела у дело, с варијацијама у броју и распореду фигура, тежио да постигне јединство стила, попут сликара Реноара или Мареса.³⁹ Том приликом, готово у фусноти и рекло би се, успут, додаје да су *Црнке* настале по цртежима доне-

³⁷ Дијана Метлић, *Слике ђерлазног свећа: односи француског и српског импресионизма*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2017, 52.

³⁸ Шумановић, „Место предговора”, 17.

³⁹ *Истио*, 19.

тим из Париза⁴⁰ и да му је плавокоси модел Ема за шидске купачице позирала боље од свих модела у француској престоници. Зашто је истицањем *Шидујанки* као серијала изузетне оригиналности, до тада непостојећег, а касније непоновљеног у националној (и шире европској) модерној уметности, Шумановић можда и неправедно „запоставио” *Црнке* и умањио важност која им несумњиво припада у целини његовог стваралаштва, остаје отворено питање. Једно је пак извесно: оку пажљивијих критичара оне нису промакле, те је Вера Стефановић приметила да најбољи Лотов ученик зна сву вредност и привлачност акта и да ће „посетиоци његове изложбе наћи ни мање ни више но десет великих композиција ’голих’, поред *Жене у фошели*, *Жене са јасћучићем*, *Жене крај крџаре*, *Виолејној јасћука*, *Зеленој јасћука* итд. (...) за које сâм уметник вели да су плод мучног живота кроз који је прошао.”⁴¹

Аналитичнији приступ пружио је Павле Васић изражавајући уверење да ће Шумановићев пут у бдућности бити признат као „откровење једне нове стварности”, посвећујући цео пасус *Црнкама из Париза*: „Збирка женских актова, сликаних од 1932. до 1934, одликује се извесном концепцијом стила која према Шумановићевом реалистичком осећању природе делује као манир. Ово се нарочито односи на колорит, у коме има извесних понављања и акцентовања (потези белом бојом) који су изашли из граница мере. Али те слике представљају занимљив сликарски опит. Дубоки, масивни тонови, постављени у рељефним слојевима, сведоче о напору, о тражењу једног израза који се не да лако кристализовати. У валерским односима има изванредног сликарског осећања и непогрешивог смисла за пластични распоред разних елемената. (...) Поред Фаворија, ти

⁴⁰ Поменути цртежи нажалост нису сачувани. Постоји неколико цртежа у Галерији слика „Сава Шумановић” у Шиду од који би се само *Седећи женски акти* из 1929. под инв. бројем 363 могао сматрати предлошком за *Црнке* које слика 1934. године. За низ црнки које седе у фотељама (једна у екстеријеру, а све остале у ентеријеру) леже, или читају, нису нам познати припремни цртежи. Нема сумње да су као и у случају других сачуваних цртежа и акварела, они вероватно били самодоволна уметничка дела.

⁴¹ В. С. „Данас се отвара изложба слика Саве Шумановића”, *Време*, 3. септембар 1939.

актови изазивају сећање на Паскина. Сећање, свакако, није утицај, пошто неких изразитих утицаја нема: они не би ни могли опстати пред снажном Шумановићевом индивидуалношћу.”⁴²

Помињући Жила Паскина, Васић је вероватно мислио на његове цртеже и слике париских крхких *petites filles*, проститутки које чекају на клијенте или модела које стрпљиво седе или леже до завршетка сликарске сеансе. Сродне у тематском регистру са Шумановићевим, Паскинове композиције, најчешће изведене у акварелу, носе препознатљиви дух лотрековске истрошене и дегаовске уморне нагости. Експресивне линеарности и приметно угашене палете, оне су по третману сасвим различите од Шумановићевих актова моћног пастозног наноса и богатог колорита (контрасти зелене, црвене, ружичасте, љубичасте, плаве) што их чини несвакидашње присутним, упркос расположењу незаинтересованости које издија из става, израза лица и склоњеног погледа. Паскинови модели неретко су одраз сонорне париске свакодневице у којој су младе девојке животне доби између шеснаесте и двадесете године, биле принуђене да напусте породицу и упуте се у метрополу како би зарађивале у атељеима сликара који су им пружали краткотрајни кров над главом и храну, у замену за позирање и сексуална задовољства. О њима се није много размишљало, оне су попут боја биле потрошни материјал уметницима, роба која се нажалост брзо мења.

Оно што свакако представља недоумицу, јесте: из ког су угла Шумановићеве сликарске имажинације искрсле париске *Црнке* у Шиду тридесетих? Да ли је ради бољег разумевања ове серије чудесних женских фигура потребно трагати за њиховим идентитетом или је неопходно испоштовати „анонимност” коју им је сликар пружио? Јер, као једно од прећутних правила рада бројних модела у Паризу било је представљање само именом (Луиза, Пакита, Ребека, Сезарин, Фернанда, Жермен, Мадо, Силвија) како би се сачували образ и част скромних и сиромашних породица из којих су потекле? Ове *Црнке* (заправо једна тамна бринета, једна црнка и једна

⁴² Павле Васић, „Изложба Саве Шумановића”, *Умјетнички преглед*, год. 2, број 8, октобар 1939.

једина плавуша која само временски „припада” циклусу антиципирајући *Шидске кујачице*) могу се протумачити као „последњи” носиоци живог и/или оживљеног духа Монпарнаса двадесетих у Шумановићевом стваралаштву, као његова „копча” између Шида у коме се трајно настанио и Париза без кога очигледно још увек није могао, пре свега због живописних сећања на тај завршни и уједно најлепши боравак у француској престоници, од 14. октобра 1928. до 30. марта 1930, када је „захваљујући продаји у Београду могао да другује(м) са господом Крогом и Којонагијем, да се упозна(м) са Дереном, да буде(м) редовно у друштву дама Кики, Терез Трез и Фернанде Бареј, те Хермине Давид и покојног Паскина.”⁴³ О томе сведочи и Флоран Фелс, који ће накнадно спајати неспојиве уметнике и евоцирати варљива сећања на најмаркантније личности монпарнаске бодемије, а међу њима и Саву Шумановића: „Модилјани се појављивао с вечери с ешарпом магле или халоом електричне светиљке и владао као принц над нашим скупом у који су се примали само Кислинг и његова супруга Рене, Шумановић, Дерен и Папазоф, дугарски сликар врло оригиналног талента (...) Макс Жакоб, Салмон и Жана, Фужита и тајновити и иронични Пабло Пикасо, коме је долазио да се придружи Кокто, Ремон Радиге, Орин, Ирен Лагит, Серж Фера, једном речју довољно да се снабдеју уметнички часописи, позоришта, десет издавача и десет трговаца сликама целе једне генерације.”⁴⁴

„По своме чистунству и помало професорским, уредним навикама одударао је [Сава] од шаролике монпарнаске бодемије, а по своме заиста темељном познавању уметности подсећао пре на кабинетског глосатора него на атељерског размахивача.”⁴⁵ Иако су му у Паризу, несумњиво, могле бити доступне „радости” непосредног контакта с моделима које је скицирао, цртао и сликао, упознавши их захваљујући пријатељима, тешко је „дешифровати” Шумановићеве *Црнке*, подједнако далеке и неосвојиве како за њега, тако и за посматрача. Енигматичне и често одсутне духом, изгледају као

⁴³ Шумановић, „Место предговора”, 14.

⁴⁴ Према: Јасна Јованов, „Сава Шумановић: три париска периода”, у: *Париско искуство Саве Шумановића*, 12.

⁴⁵ Сећања Момчила Стевановића, према: Протић, *нав. дело*, 65.

да су се појавиле из неке друге реалности и као да узмичу, због чега је сликару неопходно да их изнова гради „од слојева згуснуте материје”, као од набијене земље, како никада не би издледеле из његовог памћења. Ако се познаје Шумановићево васпитање и грађанско порекло, његова осетљивост, резервисаност и уздржаност у комуникацији, штедљивост у трошењу новца због чега га је у шали, његова блиска пријатељица, сликарка, певачица и глумица чувеног имена, Кики де Монпарнас, звала „Конт де Пари” – онај који се предројава јер јој није куповао цвеће сваки пут када би то пожелела,⁴⁶ онда постаје јасно зашто је за њега био тешко прихватљив облик слободне љубави у отвореним везама и браковима у каквим су живееле његове париске колеге. Значи ли то, пак, да баш никада није искусио љубавни занос са неком од девојака које су му позирале?⁴⁷

За уметнике Монпарнаса постојао је свет модела, љубавница, жена и муза, све оне су истовремено ступале на позорницу боемског живота. Представе Паскинове Хермине Давид и Луси Крог, Рејеве Кики де Монпарнас, Модилјанијеве Фернанде Бареј и Жане Идитерн, Фужитине Јуки или Крогове Терезе Трез⁴⁸ прекорачују

⁴⁶ Шумановић, „Место предговора”, 6.

⁴⁷ У једном од бројних надахнутих разговора које сам водила с Весном Буројевић, директорком Галерије „Сава Шумановић” у Шиду и врским познаваоцем уметничког живота и дела, причале смо о релативно непознатом љубавном животу уметника, између осталог и због недостатка материјалних трагова (писма, дневници). Иако убеђена да је Сава био искључиво привржен уметности, госпођа Буројевић ми је скренула пажњу да пажљиви истраживач може понешто сазнати о уметниковим љубавима „између редова” и на основу назива самих слика. Тада је изнела занимљиву претпоставку коју овде радо преносим, с убеђењем да је исправна: акт блиске пријатељице Кики де Монпарнас, Шумановић је назвао *Љуиро*, сасвим дискретно упућујући на ноћ коју је (вероватно) провео са својим моделом. Јутро после љубавног чина за сликаре је често инспиративније од ноћи у загрљају заносне девојке која му је позирала.

⁴⁸ Поменуте жене слободног духа, непоколебљиве у својој жељи да успеју у Паризу, да дођу до самосталних прихода и обезбеде независност од мушкараца, биле су, између осталих: сликарка Хермине Давид; балерина и плесачица Терезе Трез – власница плесног студија на Монпарнасу; сликарка Фернанда Бареј – Модилјанијев и Сутинов модел, и касније Фужитина супруга с којим је живела у либералном браку; Луси Крог – супруга Пера Крога и вечита Паскинова љубавница; плесачица Флоранс Мартен Флоси; глумица и нераздвојна Кикина пријатељица

границе традиционално схваћеног акта као „најцеловитијег примера трансформације материје у форму.”⁴⁹ Бити нага сада значи бити своја, изразити сопствену личност и одбацити патријархална правила Западног друштва. Она више не мора да буде „обучена у уметност”, она није акт „у представљању”, тј. акт подређен ликовним конвенцијама, њој не треба заштита и оправдање за приказивање, она је слободна да изрази саму себе. Према схватању Џона Берцера „ове жене више нису актови, оне руше норме уметничке форме: у питању су слике вољених жена, мање/више нагих. Међу хиљадама актова који чине традицију, имамо тек неколико стотина изузетака. У сваком од тих издвојених случајева уметникова лична визија *огређене* жене је толико моћна да не пружа никакво уточиште посматрачу. Посматрач може ’осведочити њихову везу’ и ништа више; мора признати да је странац. Он не може убедити

– Клаудија де Местр. Међу њима свакако је најпознатија била Алис Прин (1901–1953), звана још и Кики де Монпарнас. Глумица, певачица, плесачица, била је жена огромне енергије и невероватно смела у дрсању граница између тзв. прихватљивог и неприхватљивог понашања. Позирајући за бројне уметнике, а међу њима и Мана Реја који ју је овековечио на фотографијама, рејографима и у филмовима *Повраћак разуму* (1923), *Емак Бакија* (1923) и *Морска звезда* (1926), никада није дозвољавала да буде у њиховој сенци. У Америци се 1923. године опробала на филмској аудијацији код Парамаунта, али њен таленат није „препознат”. Тада је, с карактеристичном иронијом рекла да је свакако лепше гледати филмове него снимати их. Била је суверена владарка ноћног живота престонице, „Краљица Монпарнаса” без које се није могла замислити ни једна значајнија забава или друштвени догађај. Скромна у својим материјалним захтевима („све што ми је потребно су лук, парче хлеба и боца црвеног вина”), освајала је спонтаношћу, сексуалном отвореношћу, харизматичном вулгарношћу и искреношћу. За живота је написала *Мемоаре* (1929) за које су јој Хемингвеј и Фужита приредили предговор, а Семјуел Патнам обезбедио и прво издање на енглеском језику. Кики и њена најбоља пријатељица Терез Трез коју је тако назвао песник Роберт Деснос јер је узвикујући њено име улицама Париза све одзвањало у истом ритму, биле су симболи Монпарнаса, подједнако неодвојиве од његове историје, као и сликари које су волеле и којима су позирале. О Кики видети: Billy Klüber, Julie Martin, *нав. гело*; S. Meisler, *нав. гело*, као и: Sue Roe, *In Montparnasse: The Emergence of Surrealism in Paris, from Duchamp to Dali*, Penguin Book, London 2019. О моделима даље консултовати: Jiminez Berk, Joanna Banham, *Dictionary of Artists' Models*, Fitzroy Bearborn Publishers, Chicago, London, 2001.

⁴⁹ Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art* John Murray, London, 1956, 23.

себе да је она нага због њега. И не може је претворити у акт”.⁵⁰ Репрезентација нагог женског тела ослобођена интервенција културе трансцендира класични акт који је култура произвела и постаје позитиван појам захваљујући љубави између уметника и његове музе. Берцер очигледно овај љубавни однос третира као природан, док релације моћи „оставља” искључиво у јавној сфери.⁵¹

Несумњиво велики посвећеник женама и њиховој путеној лепоти, Шумановић је, по узору на мајсторе прошлости, акт увео у свој опус већ 1919. године с композицијом *Сузана на кућању*, да би га уз извесне варијације и поуке добијене код Лота уклапао у митолошке, пасторалне и алегоријске теме, провлачећи их кроз посткубистичку и конструктивну ликовну матрицу, варирајући узорне ауторе прошлости попут Белинија, Ђорђонеа, Тицијана, Веласкеза (*Жене крај воде* из 1921, *Женски акт у њејазу* из 1923, *Варијација на античку шему* 1923/24, *Жена са ојледалом* 1923), стварајући херкулијанско женско тело, микеланђеловски волуминозно, стамено и моћно, доминантно чак и у отвореном простору. Током 1926–1927. године чврсто клесана скулптурална форма постаје мекша, а у први план избија до тада непозната или можда бојажљиво скривана чулност, поезија боја и мазна атмосфера Оријента, подстакнута, између осталог, личним дијалогом с Матисом који у Ници, од 1920. до 1927. године, слика наге или делимично обучене жене док леже, одмарају се подигнутих руку, спавају, седе или читају у собама загушеним шареним теписима и декоративним зидним облогама.⁵² Спуштена визиура захваљујући ниским табуреима, на под положеним душецима и креветима, декоративни панели и огледала, наговештавају егзотику удаљених подручја Африке и

⁵⁰ John Berger, *Ways of Seeing*, BBC and Penguin, London and Harmondsworth, 1972, 54.

⁵¹ Poleмику о могућности успостављања разлике између класичног женског акта и модерне репрезентације женске нагости (голотиње) у теорији Кенета Кларка и Џона Берцера разрађује: Lynda Nead, *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, New York, London, 2001.

⁵² У питању је један модел, балерина и виолинисткиња, Хенријета Дарикарер која је искључиво Матису позирала седам година за циклус *Огалиски*. И после 1927. остала је пријатељица уметникове породице.



Лежећи женски акћ – Јуџро, 1929.

Уље на платну, 130 × 96 cm, ИСП 352

Сигн. д.д.: Сава Шумановић – Париз 29.

Истока кроз које је Матис путовао. Очаран и задивљен поменути циклусом, Шумановић смело раскида са лотовским принципима чврсте кубистичке форме и опредељује се за представе жена испружених на каучима или док седе на неким јастуцима и столицама лежерно прекрштених ногу, истичући сензуалност топлим ружичастим акцентима. Уз флуидну линију и црну контуру којом одваја тело од позадине, он појачава његову физичку „опипљивост” али никада не прелази у сферу вулгарне еротике или сексуалне провокације. Такве су композиције: *Лежећи акћ* (1926), *Два акћа* (1926), *Турско кујашило* (1926) у чијој се позадини налази група женских фигура које призивају у сећање како истоимено Ендрово остварење из 1862, тако и Матисову *Радосћ живљења* (1905–1906); *Акћ са*



Лежећи женски акћ (Ајша), 1929.

Уље на платну, 99 × 81 cm, ИСШ 77
Сигн. д.д.: Сава Шумановић Париз 1929.

Ѐајучама (1927), *Три кујачице* (1927), *Велики акћ* (1927), *Жена у комбинезону* (1927) и посебно оригинална синтеза Матиса и Манае у ремек-делу овог периода, жанру са три женска акта, *Доручак на ћрави* из 1927. године, у који сликар укључује и себе, налазећи „лични мир у нестварном свету уметности, окружен женским фигурама.”⁵³

Коначно, највећи помак Шумановић остварује управо 1929. године када му Кики и Ајша позирају за најчулније актове у његовој (и шире, југословенској ликовној) уметности: *Лежећи женски*

⁵³ Милана Квас, *Сава Шумановић, сликар мајијској реализма*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2011, 125.

акѿ – Јуѿро, Лежећи женски акѿ (Ајша) и Црвени ћилим. Њих карактеришу нелазурни, пастозни наноси боје, укидање контуре и црвена као доминантни тон позадине на којој се јасно појављују светлоружичаста и по дијагонали опружена тела, савршено утопљена у подлогу, готово утиснута у њу. Тај горњи ракурс који може сугерисати уметникову доминацију због погледа с висине (чест код Модилјанијевих актова), суштински је одабран да би оснажио утисак дводимензионалности слике, одговарајући на модернистички захтев за заравњивањем платна и укидањем дубоког простора који Шумановић дискретно наговештава тонским градирањем црвеног фона и увођењем белих простирки испод модела (*Јуѿро* и *Ајша*) као неизоставног ликовног елемента бројних ранијих остварења.⁵⁴ Те плахте, велови, драперије и убруси које преноси из дела у дело, незаобилазни су аксесоар у женским рукама и својеврсни „рефрен” тј. везивно ткиво међу актовима из његових различитих фаза.

С представама Ајше и Кики, Шумановић из сфере класичног акта прелази у домен репрезентације нескривене, ослобођене и опојне нагости, што ће још једном покушати да понови у париским *Црнкама*. Креолка Ајша Гобле, пореклом са Мартиника, циркуска играчица већ као девојчица, постала је једна од омиљених модела Монпарнаса двадесетих година захваљујући Паскину који ју је довео у свој студио и данима сликао. На карактеристичној црвеној цветној простирци Шумановић је слика у два наврата: док седи подигнутих руку изнад главе и док опружена лежи, сасвим ниско, на белом чаршаву и огромном јастуку, с огрлицом око врата, толико заводљива да лепотом далеко превазилази Гојину *Нају маху*. Једна Ајша неодољивог шарма и искреног осмеха и једна Кики, крупних црних очију, оштрих шишки са бођ фризуром и јаком шминком, биле су довољне да Шумановић никада не заборави Монпарнас.

⁵⁴ Актови са драперијама и простиркама код Шумановића су присутни још од његових најранијих радова: *Сузана на кућању* (1919), *Милосрдни Самарићанин* (1920), *Жене крај језера* (1921), *Женски акѿ са оѿлегалом* (1923), *Кујачице* (1925), *Турско кујачишло* (1926), *После кујања* (1927), *На кујању* (1928). Несумњиво је у питању Шумановићев дијалог с великим мајсторима прошлости, Ђорђонеом, Тицијаном, Веласкесом или Гојом, код којих је присутан сродан детаљ на приказима Венера, жена у пасторалним сценама, баханалијама или на портретима.

Јер управо су представе њихових нагих тела, толико особене и личне, наговештај и увертира за цео циклус који обележава сликарев „повратак у живот” и последњи поздрав Паризу.

Нема сумње да су *Црнке* захваљујући уметничковој љубави из реалности француске престонице пренете у Шид где их је створио од брегова, жила и слојева материје,⁵⁵ „по сећању” само за себе.

Циклусом доминирају две црнке због чега је могуће разграничити две целине. Прва група радова настаје између 1932. и 1934. године и њу чине представе истоветне седеће женске фигуре кратке тамне дринет (готово црне) косе, бујне женствености, истакнутих облина и светлуцавог инкарната прошараног тачкастим белим сенкама реноаровског типа којим се сликар, можда и неочекивано,⁵⁶ највише приближава „разбалушеном ’импресионистичком’ гесту”.⁵⁷ Док је само *Седећи женски акџ* (тзв. *Осунчана црнка*), с фигуром ослоњеном на ограду од дрвених облица и с белом драперијом у руци, смештен у бујно зеленило и чији ће концепт Шумановић касније „преселити” и разрадити у *Шидијанкама*, на свим другим сликама она је представљена у плитком ентеријеру, ослоњена на огромне, меке јастуке (*Женски акџ на зеленом јасџуку*, *Полулежећи женски акџ*, *Женски акџ у енџеријеру*, *Акџ на љубичастом јасџуку*) или удобно смештена у фотељу (два различита *Женска акџа у фоџељи*, *Женски седећи акџ у фоџељи*, *Седећи женски акџ у фоџељи*, *Акџ у црвеној фоџељи*). Једном је приказана док лежи на пругастој цинобер-белој простирци (*Женски акџ*), док ју је на једној композицији могуће идентификовати као дегаовски или донаровски тип купачице због очигледног пробоја плавичасто-беле каде у први план слике и акције коју жена управо приводи крају цедећи сунђер (*Женски акџ у енџеријеру*). У

⁵⁵ Шумановић, „Место предговора”, 17.

⁵⁶ Шумановић није имао високо мишљење о импресионистима, сматрајући да су заменили средство циљем. О томе пише: „Импресионисти којима је анализа била циљ, заборавили су (или су били немоћни!) да је уметничко дело креација, те су довели сликарство на више или мање поетично описивање и имитирање природе, и тако је импресионизам постао рђаво схваћени израз времена.” Видети детаљно: Шумановић, „Сликар о сликарству”.

⁵⁷ Мереник, *нав. дело*, 59.

Акѿу на љубичастѿм јасѿуку – с виолетним позадинским фоном и плавом фотељом на чијој ивици девојка седи спремна да искорачи из слике – несумњиво можемо препознати *Шехерезаду* с модерном тиркиз огрлицом, црвеним ружом на уснама и наговештајем дијадеме у коси. Изнова оживљавајући Оријент, овом сликом Шумановић евоцира атмосферу *Прича из 1001 ноћи*. Истовремено, бојена гама ублажава „тежину” уља на платну и чини га блиским нежнијој техници пастела.

Можда и најзагонетнија су два остварења, *Наѿа девојка с белѿм убрусом* и *Сѿојеѿи женски акѿ* из 1932. године, која нису дорађивана наредних година. Прва композиција има интересантно решену позадину у којој се комбинују природни амбијент у левој половини и сложено декоративно решење разнобојних дијагоналних и хоризонталних пруга (спој зида и жалузина) у десном сегменту, упућујући на уметникову преокупацију решавања простора разнородним декоративним плановима. Друга је енигматична како због погуреног става девојке, дојажљивог погледа „испод ока”, црвено-беле драперије којом делимично заклања интиму, тако и због бројних наруквица и троструке ниске бисерне огрлице који се као модни детаљи (присутни на фотографијама модела с Монпарнаса двадесетих, као и глумица у илустрованим часописима и филмским журналѿма) понављају у још само два случаја поменуте групе. Њена особеност, међутим, не базира се на просијавајућим моментима златног и бисерног накита као поводу за поигравање са светлошћу и сенком, већ на црвено-зеленој драперији што се као апстрактни панел појављује иза модела, а на неким од наредних слика трансформише у гломазне простирке и јастуке. Том доминантном површином задњег плана Шумановић на оригиналан начин „разоткрѿва” унутрашњу природу наге жене, вршећи смелу апропријацију ликовних елемената пионѿра венецијанског кватрочента Ђованија Белинија који је, уместо на престолу, представљао Богородицу испред несвакидашњих драперија уводећи симболичну границу између земље и неба. Због чистоте и невиности, као и унутрашњег сјаја њене душе, Шумановић својој црнки додељује истакнуту улогу, између земаљске и божанске краљице.

Без обзира на краћу фризуру до испод уха којом су желеле да дестабилизују родне улоге, Парижанке двадесетих су често провоцирале наглашеном еротизацијом тела помоћу прозирних чарапа са ојачањем изнад колена, видљивим и у циклусу *Црнки*. Шумановић их уводи већ на актовима из 1926, а посебно истиче на композицији *Кôд облачења* из 1929, с моделом дуже тамне коврџаве косе, идентичне девојци из друге групе *Црнки из Париза* настале 1934. Све модерне и модне детаље уметник ће разрадити после 1935. године у *Шидијанкама* и бројним жанр-сценама,⁵⁸ али се већ овде осећа потреба да дух Париза „усели” у акт, те да одабраним знацима представљени модел ближе временски и просторно одреди. Такође, упадљиво је одсуство карактеризације и портретских црта. Одлучно настављајући да трага за типом, а не индивидуумом, Шумановић се зауставља на црним прорезима уместо очију и најчешће укоченом погледу који неретко производи утисак замора, меланхолије и индиферентности, сугеришући, као и на Паскиновим акварелима, да модели чекају на завршетак вишесатног, исцрпљујућег позирања.

С друге стране, минималним средствима Шумановић остварује максималне резултате: хвата расположење и ствара атмосферу без наглашене експресије и геста. На тај начин он остаје веран извесним постулататима свог професора Лота: „Разлике између две наге жене морају се фиксирати минималним средствима. Што си редукованији, твоја визија биће чистија. Свака вулгарна слика заслужује презир.”⁵⁹ Истовремено, константним понављањем изабраног модела из слике у слику, он већ тада, у распону од свега две године неуморних интервенција на *Црнкама*, почиње активно да размишља о постизању јединства стила, попут великих мајстора, што ће заправо коначно остварити са *Шидијанкама*. Из тог разлога *Црнкама из Париза* припада истакнуто место у последњој, шидској

⁵⁸ О овоме видети: Симона Чупић, *Грађански модернизам и ђоуларна култура: Епизоде модној, ђомодној и модерној (1918–1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2011.

⁵⁹ Андре Лот према: Fanny Dugeon, „From Paris to Mirmande, International Aspects of Lhote’s Academy through Lhote’s Writings and Correspondance” у: Zeynep Kuban, Simone Wille, 44.

деценији Шумановићевог стваралаштва. С њима ће сликар зачети идеју о уметности „велике синтезе” различитих модернистичких подстицаја и класичних искустава, прихватајући приступ који Едгар Дега дефинише на следећи начин: „Ниједна уметност не може бити мање спонтана од моје. Потребно је обрађивати исти мотив десетине, стотине пута. У уметности ништа не сме изгледати случајно, па чак ни покрет.”⁶⁰

Свакако, оно што се спрам *Шидујанки* успоставља као суштинска разлика нарочито када се упореде са седећим *Црнкама* дорађиваним између 1932. и 1934. године, јесте третман дојене материје. Услед плакатски плошног наношења чистих боја на представама плавокосе купачице из Шида (1935–1938), њеног „пластифицираног” тела и става налик лутки из излога, Шумановић се удаљавао од сексуалне алузивности, постижући у *Шидујанкама* ефекат „хлађења” поступком налик серијској „производњи” која ће бити карактеристична за поп арт шездесетих година. Спрам тога, *Црнке* су непоновљиве у целини његовог опуса јер су настале константним додавањем слојева густе дојене пасте: због свог скулптуралног третмана оне су један од најбољих примера онога што уметник назива сопственим *зверским* стилем. Отежале од наслага материје, уз паралелно присуство храпавости, шупљина и глатких партија, с фризурама и деловима тела (стомак, груди) који се и дословно издижу изнад површине платна, *Црнке* прерастају у својеврсни тактилни рељеф. Лазар Трифуновић је истакао да је још од 1929. године када је подигао пасту у својој слици Шумановић даље развијао проблеме „понашања боје у слици и њену материјализацију”, те је логично дошао до тих крупних, грубих, развијених слојева који се слажу један на други. Тиме је у циклусу *Црнки из Париза* садржана „једна визионарска порука савременим уметничким тенденцијама, пре свега енформелу и структурализму педесетих година”.⁶¹ Везујући ове композиције директно за свој

⁶⁰ Према: Пол Валери, *Дега: балет, цртеж, „Златоусти”*, Београд, 2004, 84.

⁶¹ Изјава Лазара Трифуновића преузета из емисије о Сави Шумановићу у оквиру серијала *Сликари и вајари*, режија: Мика Милошевић, Телевизија Београд, 1988.

живот, радећи их јефтиним собосликарским дојама, а када је било најтеже и на лоше препарисаним платнима „Шумановић је осећао да у тим сликама постоји нешто другачије, нешто дубље, тамније”.⁶² Истина је заправо да он свесно није хтео да се заустави на класичном односу сликар/модел дефинисаном кроз чин посматрања. Жеља за гледањем прерасла је у потребу за живим телесним додиром. Откривајући, између редова, тако ретку и готово никада до тог тренутка изражену сопствену сексуалност, он је „створио” девојке као бића од крви и меса која ће закорачити с платна у његов простор и за моменат разбити тишину шидских дана.

Према Протићевим речима, „из вавилонске монпарнаске перспективе за њега је он [Шид, *џрим. Д. М.*] све више био химера детињства и дома, све мање реалност. Сада је химеру требало заменити свакидашњицом, у и њему (...) живети без пријатеља, песника, сликара и критичара, без изложби, галерија и музеја, без нових књига, часописа и расправа за столовима 'Дома', 'Ротонде' и 'Куполе'; без чувених модела (Ајша) и дама (Кики) које су ушле у толике успомене и књиге; укратко, без свега суштинског и декоративног, најзад и цивилизацијског, што епоха и историја Париске школе подразумевају.”⁶³ Из тог разлога *Црнке из Париза* могу се прихватити као резултат неочекиваног полета и *joie de vivre*: био је Шумановићу потребан Париз и он је морао да га изнова за себе направи. То је учинио опсесивно се окруживши мистериозним црнкама које сажимају сва чулна богатства жена, сва њихова лица и улоге: од Венере до Одалиске, од светице до проститутке, од уморних модела до заводљивих глумица и плесачица. *Црнке* су далеко од класичног акта: њихова опипљива нагост и физичка „присутност” руше конвенције. Оне су резултат уметникових узаврелих телесних импулса и жеље за бујањем живота.

Управо тај *élan vital* који се у Шумановићу пробудио 1932. у Шиду и мотивисао га на еуфоричан рад, присутан је и на представама друге, витке црнке, ближе холивудском типу заводнице налик Клодет Колбер и Барбари Стенвик. Уметник је слика 1934. годи-

⁶² *Исјо*.

⁶³ Протић, *нав. дело*, 80.

не у дубљим ентеријерима као целу фигуру у различитим позама. Уочљив је и нови модни детаљ у виду црних салонки с ниским потпетицама и каишићем, уз провокативне свилене чарапе које су омогућавале видљивост до тада обавезно сакривених женских ногу чему су се успротивиле слободоумне жене Европе и Америке. Иако представљена у готово традиционалним позама лежања односно седења на кармин црвеној софи, фотели или једноставној дрвеној столици у истоветној соби, у неколико случајева она скрива рукама своју интиму и дојажљиво склања поглед (*Женски акти у црвеној фотели, Седећи женски акти, Женски акти у енеиријеру*), док у другим примерима, прекрштених ногу ослоњена на јастуке или уздигнута на лактове, нешто смелије, гледа у посматрача (*Акти, Полулежећи женски акти на дивану*).

Намештање чарапа, њихово пажљиво навлачење и причвршћивање изнад колена уводи еротску напетост у призор, истина знатно блажу од истовремених провокативних слика Шумановићевих колега из Париске школе. Шта више, у таквим акцијама лице девојке скривено је иза дужих локни, а заводљиви моменат изазовног улепшавања, иако фокус радње, приказан је сасвим дискретно и са дистанце, што може указивати на Шумановићеву стидљивост, извесну „закопчаност” и цензурни приступ када је у питању „освајање” жене, чак и кроз сликарски чин (*Женски акти поинуше главе, Женски стојећи акти у енеиријеру*).

Бројни ћилими, пругасте завесе, разнобојне тканине као и неизоставне беле простирке које се изнова појављују испод модела или у њеним рукама, реминисценције су на слике из 1929, као и на неколицину из 1932/34. Изабране ниске визуре сугеришу да се живот модела „одвија” на столицама, подовима и креветима. Уз чињеницу да колоризмом уноси живост у тишину одаја, Шумановић истовремено решава проблем простора укрштањем различитих декоративних плоха.

И у овој групи *Црнки*, свакако најзначајнија најава изласка у простор и ступање на сцену измаштаног, идеалног или идеализованог шидског крајолика за будуће купачице, остварена је на *Лежећем женском акту* руку подигнутих изнад главе, с прекрште-

ним ногама којима је вариран став Манеове *Олимпије* (1863) или Гојине *Наје махе* (1797–1800). Уместо на зеленилу, у трави, или на ниском растињу, жена је опружена на пругастом ћилиму у ентеријеру који се захваљујући наглашеном плаветнилу задњег зида преображава у морску обалу. Плава простирка на којој црнка лежи и због чега њен инкарнат јаче сија, прераста у длаги талас на коме се бездбрижно љуљушка. Далеко смирености рељефности, прецизније нанесених слојева доје сликарским ножићем, заравњеније фактуре, композиције са *Црнком* у чарапама из 1934. године, без сумње антиципирају монументални циклус *Шидујанки*. Упркос будућој доминацији плавуше Еме, анонимна црнокоса девојка неће сасвим напустити позорницу Шумановићевог сликарства.

Изједначити живот са уметношћу, била је у Шиду неминовност: сликар ће током четврте деценије трајно заменити светлости велеграда једноставношћу и тишином сеоског живота који је и коначно постао његова реалност. „Осијећајући се слаб и немоћан у тој материјалној овисности у њему се ломило, тргало и тијело и душа, и то таквом животу у Шиду он је жртвовао себе – из љубави према свом сликарском умијећу.”⁶⁴ Попут бројних трагично преминулих сликара Париске школе, немоћних да се носе с теретом живота, и Сава Шумановић је стасавао и сазревао у време крупних економских, геополитичких и културолошких превирања у Европи, разапет између захтева духа и бесмисла свакодневице, тражећи снагу и заклон у уметности којој се предао свим бићем. Мисаона путовања у Француску појављиваће се, попут Ђљескова у тами, у другој половини тридесетих и почетком четрдесетих, у мотивима из Париза који својом бројношћу и квалитетом заостају за пејзажима Срема и из околине Шида.

Фамозна витка црнка „прогониће” Шумановића још неколико пута, као означитељ његове, сада већ познате аутоцитатности. Искрснуће на цветном, црвеном лежају у *Композицији са три женска акћа* (1940), држаће огледало као симбол таштине у сцени *Два акћа у ентеријеру* (1941), навлачиће чарапе и погнуте главе показивати своје млечнобеле дуге ноге у црним ципелица-

⁶⁴ Антонија Ткалчић Кошчевић у: Вашичевић, *нав. дело*, 214–215.

ма на остварењу *Кујачице на речном кеју* (1941). Биће она с леђа, још једном присутна у *Лекарском ђреїледу* (1940) када ће је сликар спојити с бринетама, плавушама и са свим другим „својим” хероинама, уводећи тензију између нагог и погледу изложеног женског тела и у бели мантил одевеног искусног лекара који помно ослушкује рад плућа и откуцаје срца пацијенткиње. Она у рукама држи беличасти вео, наоко без значаја и функције, а у служби повезивања свих Шумановићевих нагих женских модела у јединствени непрекинути низ. Ова једноставна али толико евокативна жанр-сцена посредно „враћа” сликара у године лудих двадесетих када су артисти и модели у Паризу водили слободан живот не мислећи о сутрашњици, а контрола код доктора била обавезни део свакодневице бројних девојака.⁶⁵ Коначно, без обзира на инструмент који држи у рукама, у овом остарелом господину седе косе и браде можда нам је дозвољено да препознамо Анрија Матиса који је на Брасајевим фотографијама овековечен у белом радном мантилу док погледом проучава наге моделе чија је тела на својим сликама толико деформисао удаљавајући се од натурализма. Брасајеви снимци Матиса и девојака у уметничком радном простору, између осталог, потврђују да се „студирање модела налази у осно-

⁶⁵ Око 1880. године на Монмартру је било регистровано приближно 670 модела. Ове младе девојке су се двадесетак година касније преселиле на Монпарнас, на отворено тржиште које је сваког понедељка било активно на углу Булевара Монпарнас и Гран Шомије. Посао је био веома напоран и првобитно је захтевао познавање класичних ставова, као и стрпљење за вишесатно непокретно позирање. На почетку је био добро плаћен, око пет франака за три сата, колика је била недељна плата радника. Бројни уметници могли су приуштити моделе само ако би се удружили, док су неке девојке добијале и више новца уколико су пружале и тзв. „сексуални бонус”. Атељеи уметника су се најчешће налазили у скромнијим улицама Монпарнаса око гробља, те су чувари зграда (консијерж) често знали да прогледају кроз прсте уметницима, уколико би и сами добили скромну новчану стимулацију. Нажалост, због поменутих околности дошло је до наглог пораста броја оболелих од сифилиса, а чувени модел Роза (Rosa la Rouge) заразила је, између осталих, и Тулуз-Лотрека. Од сифилиса су боловали и Мане, Ги де Мопасан, Бодлер, Гоген, Модилјани итд. Како је интервенцијом државе тржиште модела 1914. било забрањено на улицама Монпарнаса, оно се премешта у средишта бојемског живота: кафе, барове, ресторане, мале хотеле. Видети даље: John Baxter, *нав. дело*.

ви сваке уметничке креације и да ће сликар-алхемичар пресудно утицати на претварање материје од које је сачињено женско тело у 'злато' модерне уметности.”⁶⁶ Шумановићеве *Црнке из Париза* стоје као несумњиви доказ успелости тог алхемијског процеса и зато им припада истакнуто место у историји југословенске и шире, европске уметности двадесетог века.

⁶⁶ Lynda Nead, *нав. дело*, 49.



Спојећи женски акти, 1932.

Уље на платну, 60 × 81 cm, ИСП 90
Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932.



Женски акти – седећи, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 130 cm, ИСШ 71
Сигн. д.д.: Сава Шумановић -1932/34.



Полулежећи женски акџ, 1932/34.

Уље на платну, 82 × 99 cm, ИСШ 74

Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932/34.



Женски акти на зеленом јасћуку, 1932/34.

Уље на платну, 73 × 92 cm, ИСШ 305
Сигн. д.д.: Сава Шумановић – 1932/34.



Женски акти, 1932/34.

Уље на платну, 116 × 81 cm, ИСШ 205

Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932 - 34.



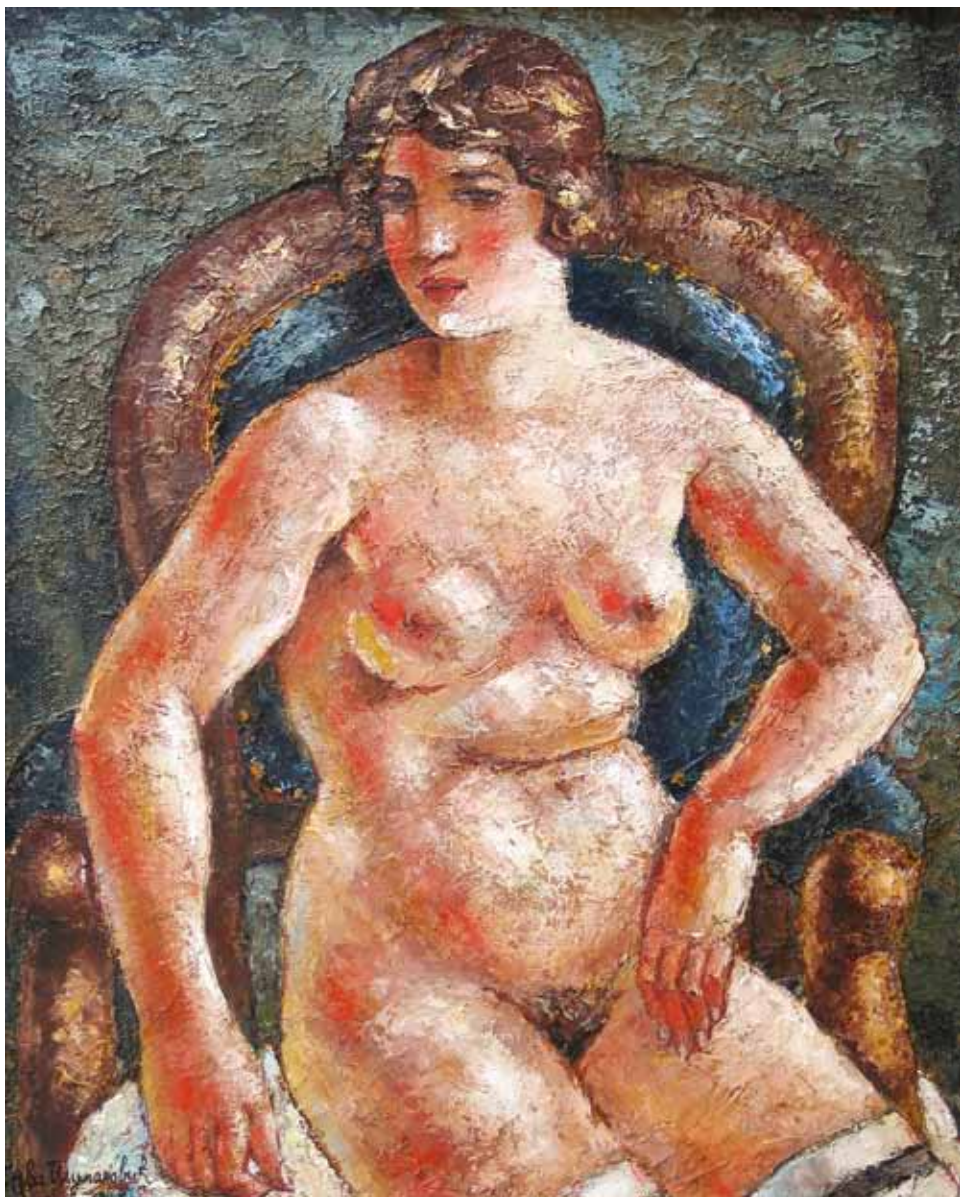
Седeћи женски акти, 1932/34.

Уље на платну, 73 × 92 cm, ИСШ 306
Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932/34.



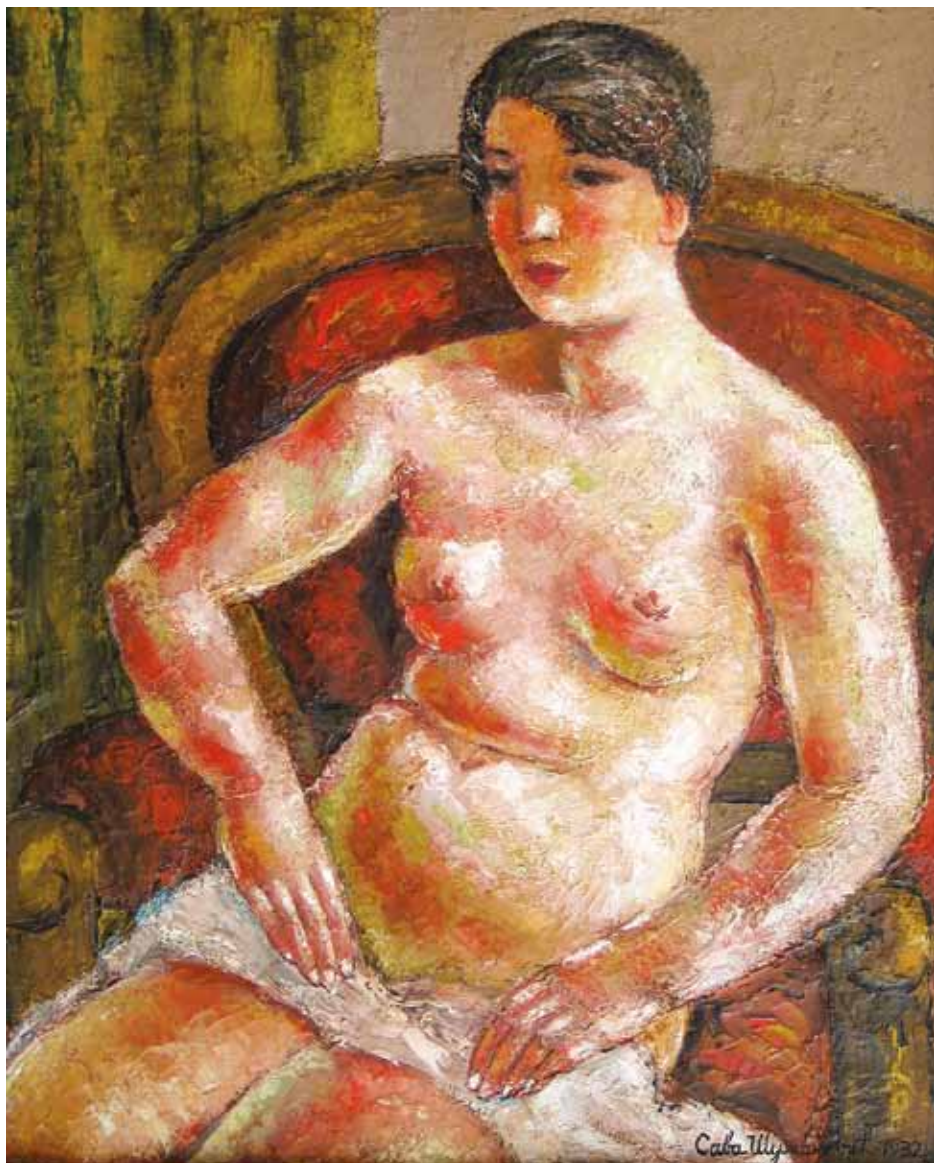
Женски акти у фојетли, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 100 cm, ИСШ 184
Сигн. д.л.: Сава Шумановић 1932/34.



Седeћи женски акт у фошeљи, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 99 cm, ИСШ 76
Сигн. д.л.: Сава Шумановић 1932-34.



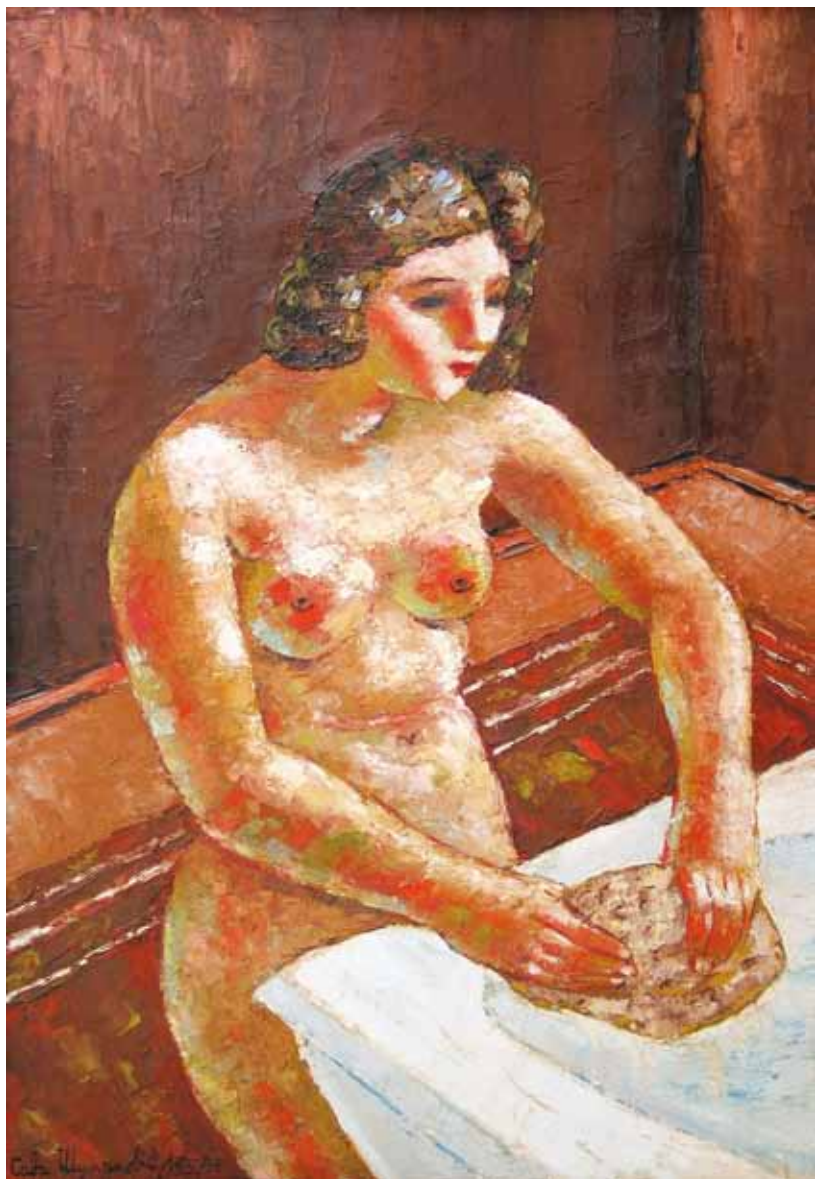
Женски акти у фојетели, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 100 cm, ИСШ 176
Сигн. д.д.: Сава Шумановић –1932/34



Женски акти у фојшељу, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 100 cm, ИСШ 194
Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932/34.



Женски акти у ентеријеру, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 116 cm, ИСШ 206

Сигн. д.л.: Сава Шумановић – 1932/34.



Женски акти, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 105,5 cm, ИСШ 72
Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932/34.



Женски акти, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 99 cm, ИСП 73

Сигн. д.л.: Сава Шумановић - 1932-34.



Женски акти у фојетли, 1932/34.

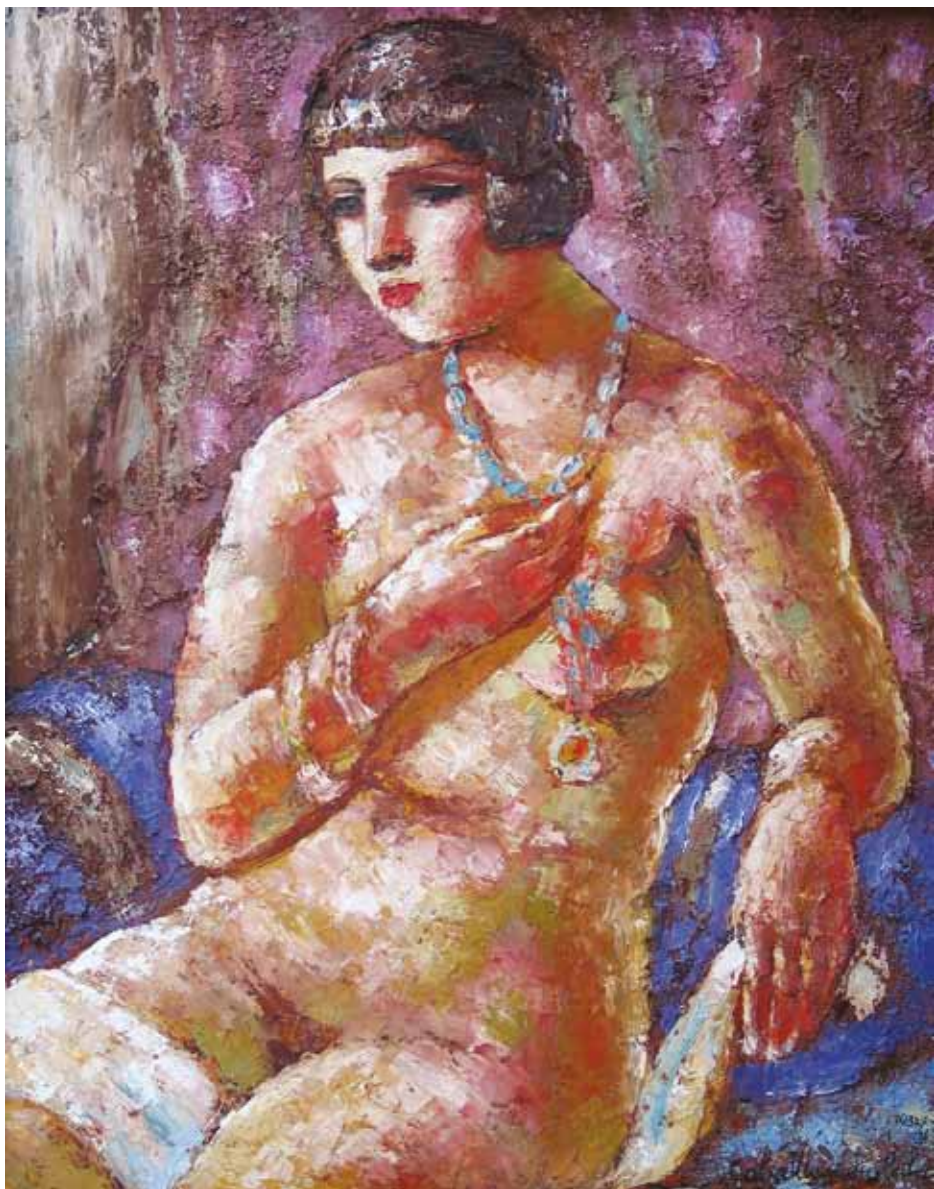
Уље на платну, 81 × 100 cm, ИСШ 193

Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932/4.



Женски акти у ентеријеру, 1932/34.

Уље на платну, 81 × 130 cm, ИСШ 334
Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932/34.



Акци на љубичасијом јасијуку, 1932/34.

Уље на платну, 73 × 92 cm, ИСШ 304
Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1932/34.



Седeћи женски акти 1929.

Угаљ на папиру, 35 × 46 cm, ИСШ 362, Нема потпис



Акѝ у седећем сѝаѝу 1929.

Темпера на папиру, 34 × 44 см, ИСШ 379, Нема потпис



Женски акти у црвеној фошџи, 1934.

Уље на платну, 81 × 100 cm, ИСШ 192

Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1934.



Женски акти у ентеријеру, 1934.

Уље на платну, 81 × 100 cm, ИСШ 185
Сигн. д.л.: Сава Шумановић - 1934.



Женски стојећи акти у ентеријеру, 1934.

Уље на платну, 81 × 99 cm, ИСШ 136

Сигн. д.л.: Сава Шумановић – 1934.



Женски акти йоїнуїе їлаве, 1934.

Уље на платну, 81 x 100 см, ИСШ 195

Сигн. д.д.: Сава Шумановић - 1934.



Женски акти у ентеријеру, 1934.

Уље на платну, 81 x 100 cm, ИСШ 174
Сигн. д.л.: Сава Шумановић – 1934.



Женски акти у седећем сјаву, 1934.

Уље на платну, 81 х 99 см, ИСШ 145
Сигн. д.л.: Сава Шумановић – 1934.



Полулежећи женски акти на дивану, 1934.

Уље на платну, 99 × 81 cm, ИСШ 142
Сигн. д.д.: Сава Шумановић - 1934.



Лежећи женски акћ, 1934.

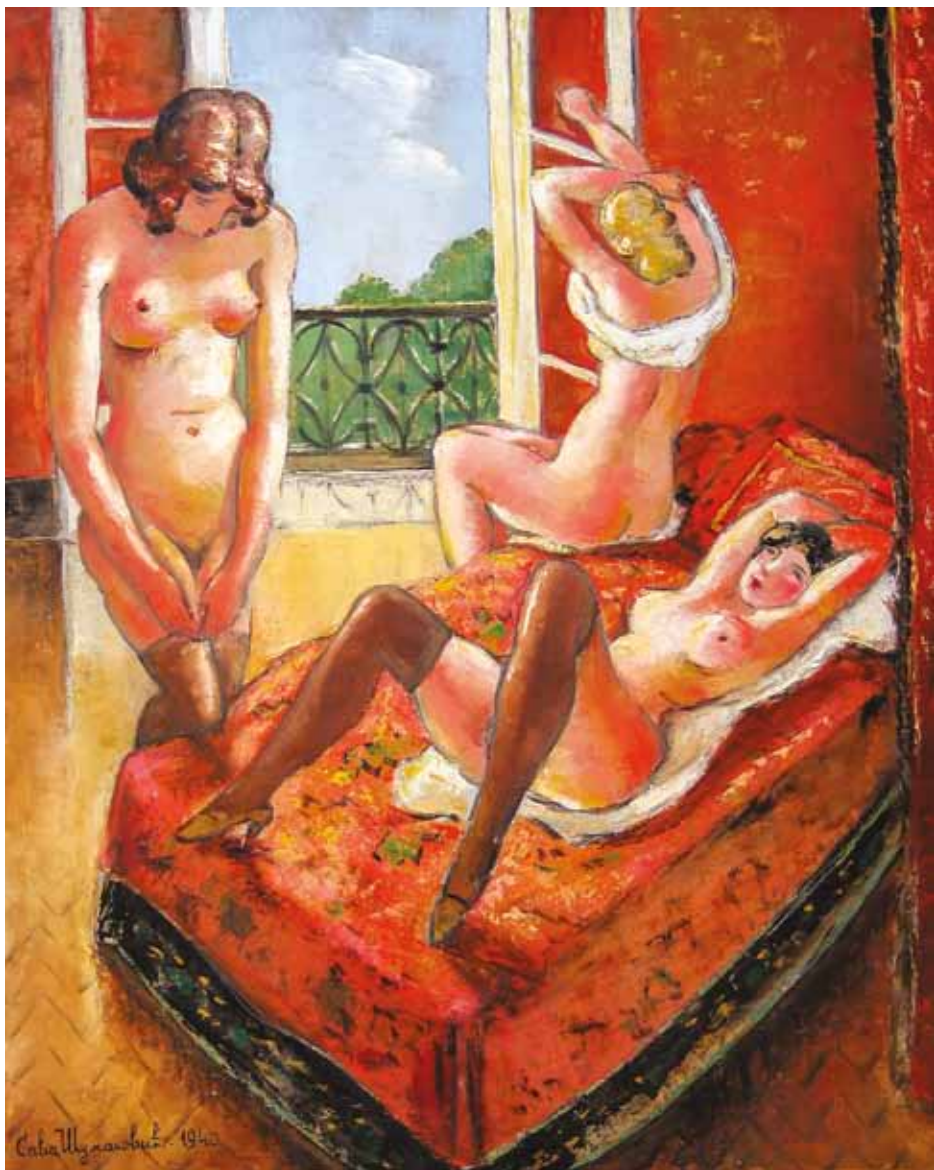
Уље на платну, 99 × 81 cm, ИСШ 134

Сигн. д.д.: Сава Шумановић 1934.



Лекарски њреїлед, 1940.

Уље на платну, 54 × 65 см, ИСШ 166
Сигн. д.л.: Сава Шумановић – Шид. 1940.



Композиција са три женска акти, 1940

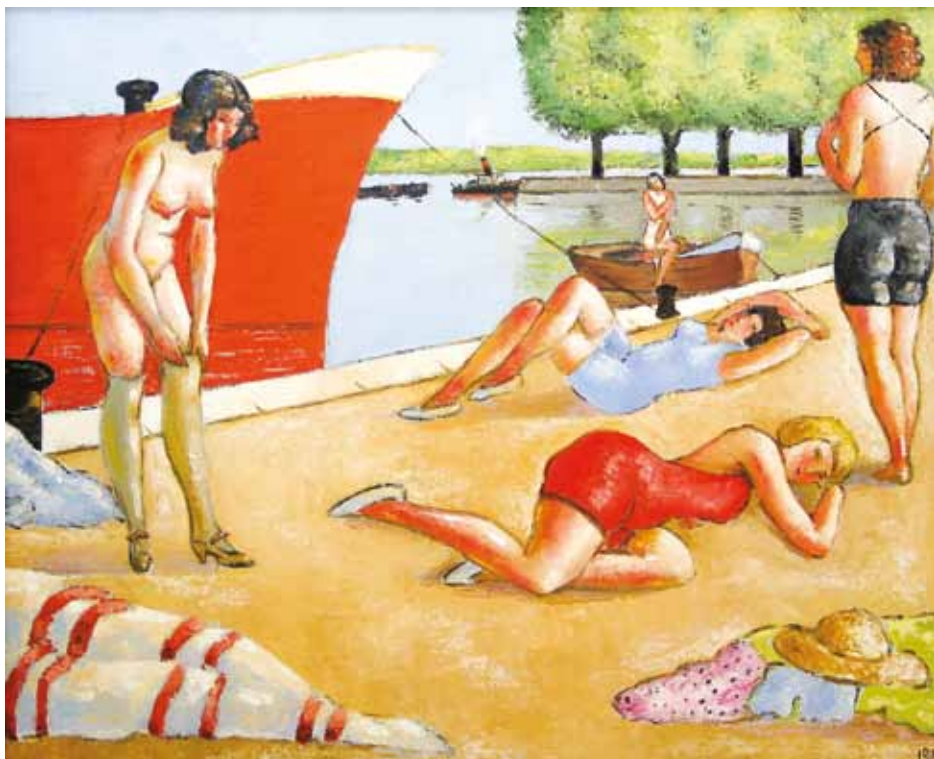
Уље на платну, 81 × 99 cm, ИСШ 131
Сигн. д.л.: Сава Шумановић - 1940.



Два акџа у енџеријеру, 1941.

Уље на платну, 81 × 99 см, ИСШ 78

Сигн. д.д.: 1941.



Купачице на речном кеју, 1941.

Уље на платну, 99 × 81 cm, ИСШ 132
Сигн. д.д.: 1941.

Цитирана литература

- Bašičević, Dimitrije, *Šumanović*, „Prometej”, Novi Sad, 1997.
- Baxter, John, *Montparnasse: Paris's District of Memory and Desire*, Harper Collins e-book, New York, 2017.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC and Penguin, London and Harmondsworth, 1972.
- Berk, Jiminez, and Joanna Banham, *Dictionary of Artists' Models*, Fitzroy Bearborn Publishers, Chicago, London, 2001.
- Бунушевац, Радмила, „Пред недељну изложбу на Новом универзитету”, *Политика*, 31. август 1939.
- Burojević, Vesna, „Sava Šumanović – Life, Work and Ties with André Lhote”, у: Kuban, Zeynep, Simone Wille (eds.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck University Press, 2020.
- Буројевић, Весна, „После седамдесет година”, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид, 2009.
- В. С. „Данас се отвара изложба слика Саве Шумановића”, *Време*, 3. септембар 1939.
- Валери, Пол, *Деја: балет, цртеж*. „Златоусти”, Београд, 2004.
- Васић, Павле, „Изложба Саве Шумановића”, *Уметнички преглед*, год 2, број 8, октобар 1939.
- Golan, Romy, „The *École Française* vs the *École de Paris*: The Debate about the Status of Jewish Artists in Paris between the Wars”, у: Rose-Carol Washton Long; Matthew Baigell; Milly Heyd (eds.). *Jewish Dimensions in Modern Visual Culture: Anti-Semitism, Assimilation, Affirmation*, Tauber Institute for the Study of European Jewry series, New Hampshire, 2010.
- Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 1995.
- Grayson, Cecil (ed.), *Leon Battista Alberti: On Painting and On Sculpture*, Phaidon, London, 1972.
- Greenfeld, Howard, *The Devil and Dr. Barnes*, Camino Books, Philadelphia, 2006.
- Dugeon, Fanny, „From Paris to Mirmande, International Aspects of Lhote's Academy through Lhote's Writings and Correspondance” у: Kuban, Zeynep, Simone Wille (eds.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck University Press, 2020.
- Јованов, Јасна, „Сава Шумановић: три париска периода”, у: Јасна Јованов (ур.), *Париско искуство Саве Шумановића*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2013.
- Квас, Милана, *Сава Шумановић, сликар мађијског реализма*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2011.

- Klüver, Billy, Julie Martin, *Kiki's Paris: Artists and Lovers 1900–1930*, Harry Abrams, New York, 1989.
- Krebs, Sophie, „Soutine et Les Débats de son Époque”, у: *Catalogue Soutine*, Hazan, Paris, 2012.
- Крстић-Фај, Гордана, „Сава Шумановић и Монпарнас”, у: Јасна Јованов (ур.), *Париско искуство Сава Шумановића*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2013.
- Kuban, Zeynep, Simone Wille (eds.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck University Press, 2020.
- Мереник, Лидија, *Сава Шумановић. Шидујанке – велика синџеза и ошкровање нове стварности*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид, 2016.
- Метлић, Дијана. *Слике пролазног света: односи француског и српског импресионизма*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2017.
- Миљковић, Љубица, *Сава Шумановић: преушћање љасији*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Принтмедиа, Шид, Београд, 2007.
- Meisler, Stanley, *Shocking Paris*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.
- Nead, Lynda, *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, New York, London, 2001.
- Палковљевић Бугарски, Тијана (ур.), *Сава Шумановић и њајна љод кућолом*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2013.
- Палковљевић Бугарски, Тијана (ур.), *Једна француска еџизода Сава Шумановића*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2016.
- Протић, Миодраг Б., *Шумановић*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид, 1985.
- Roe, Sue, *In Montparnasse: The Emergence of Surrealism in Paris, from Duchamp to Dali*, Penguin Book, London, 2019.
- Franck, Dan, *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*, Grove Press, New York, 2001.
- Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast*, Scribner's, New York, 1964.
- Clark, Kenneth, *The Nude: A Study of Ideal Art* John Murray, London, 1956.
- Чупић, Симона, *Грађански модернизам и љоуларна култура: Еџизоде модног, љомодног и модерног (1918–1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2011.
- Šumanović, Sava „Slikar o slikarstvu”, *Književnik*, Zagreb, maj 1924, 21–24.
- Šumanović, Sava, „Zašto volim Pusenovo slikarstvo”, *Književnik*, Zagreb, jun 1924, br. 2. 57–59.
- Шумановић, Сава, „Место предговора”, *Каћалог изложбе Сава Шумановића на Новом универзитету сейшембра 1939. Београд, Штампарија „Бидић”*, Шид, 1971.

„САВА ШУМАНОВИЋ И ЦРНКЕ ИЗ ПАРИЗА”

Проф. др Дијана Меџлић

Академија уметности

Универзитет у Новом Саду

Издавач

Галерија слика „Сава Шумановић” у Шиду

Шид, Светог Саве 7

www.savasumanovic.rs

За издавача

Весна Буројевић

директорка Галерије слика „Сава Шумановић” у Шиду

Лектура и коректура текста

Слађана Грба

Ликовно техничко уређење

Таијана Божић, „Pinch Studio“,

Штампа

ГИП „Илијанум“

Шид 2020.

Тираж

500 примерака

ISBN 978-86-87699-24-3

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75.071.1:929 Šumanović S.(083.824)

МЕТЛИЋ, Дијана, 1978-

Сава Шумановић и Црнке из Париза / [аутор текста Дијана Метлић ; аутори изложбе Дијана Метлић и Весна Буројевић]. - Шид : Галерија слика „Сава Шумановић”, 2020 (Шид : Илијанум). - 81 стр. : илустр. ; 17 x 24 cm

„... поводом изложбе одржане у Галерији слика „Сава Шумановић” у Шиду, новембра 2020. године”--> прелим. стр. - Податак о ауторкама преузет из колофона. - Тираж 500. - Стр. 5-6: [Предговор] / Весна Буројевић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 80-81.

ISBN 978-86-87699-24-3

1. Буројевић, Весна, 1963- [аутор изложбе] [аутор додатног текста]
а) Шумановић, Сава (1896-1942) -- Сликаство -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 24391689



Галерија слика „Сава Шумановић”
Шид, Светог Саве 7
www.savasumanovic.rs

