

КЛАСИЧНО, МОДЕРНО, ВИЗИОНАРСКО У СТВАРАЛАШТВУ САВЕ ШУМАНОВИЋА



Уређивачки одбор

Др Јерко Денеџри

Др Лидија Мереник

Др Симона Чујић

Мр Тијана Палковљевић Буџарски

Рецензенти

Др Симона Чујић

Мр Тијана Палковљевић Буџарски

Уредник

Весна Буројевић

Објављивање зборника *Класично, модерно, визионарско у сјиваралашићу Саве Шумановића* омогућило је Министарство културе и информисања Републике Србије.

КЛАСИЧНО, МОДЕРНО, ВИЗИОНАРСКО У СТВАРАЛАШТВУ САВЕ ШУМАНОВИЋА

Зборник радова са научног скупа
одржаног на 16. меморијалу Саве Шумановића
у јуну 2014. године

ГАЛЕРИЈА СЛИКА „САВА ШУМАНОВИЋ”
ШИД, 2014.

САДРЖАЈ

РЕЧ УНАПРЕД (Тијана Палковљевић Бујарски)	7
---	---

КЛАСИЧНО, МОДЕРНО, ВИЗИОНАРСКО У СТВАРАЛАШТВУ САВЕ ШУМАНОВИЋА

Лидија Мереник: ШУМАНОВИЋЕВА ВЕЛИКА СИНТЕЗА У ШИДИЈАНКАМА	13
Јерко Денејри: ПОЗНИ ШУМАНОВИЋ: ШИДИЈАНКЕ	31
Јасмина Чубрило: САВА ШУМАНОВИЋ У ДОМАЋОЈ ИСТОРИОГРАФИЈИ: О ЗДРАВЉУ И ДРУГИМ БОЛЕСТИМА	38
Жана Гвозденовић: ПИЈАНА ЛАЂА ИЗМЕЂУ КЛАСИЧНОГ И САВРЕМЕНОГ	59
Милијана Симоновић: МОТИВ ПУТА У СЛИКАРСТВУ САВЕ ШУМАНОВИЋА И ПОЕЗИЈИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА	82
Весна Буројевић: ТРИПТИХ БЕРАЧИЦЕ	94
Каталог репродукованих дела Саве Шумановића	107

РЕЧ УНАПРЕД

Галерија слика „Сава Шумановић” у Шиду основана је 1952. године на основу воље Персиде Шумановић да, поштујући жељу свог сина, поклони „Савино животно дело родном месту које је овековечио кроз своју љубав, учинио познатим и славним својим сликама“. Већ више од шест деценија племенита намера мајке Саве Шумановића одолева и опстаје у Шиду, који са поносом чува сећање на Саву Шумановића кроз деловање Галерије и њене бројне активности.

Уметнички фонд Галерије у Шиду броји 417 дела – од тога 350 слика урађених техником уља на платну и 67 скица у разним техникама (цртеж, пастел, акварел, разблажена темпера) – и представља незаобилазан сегмент за познавање сликарског опуса Саве Шумановића. Баштинећи његова уметничка дела, личне предмете, фотографије и документе, Галерија „Сава Шумановић“ чува сећање на великог уметника, али има и сталну обавезу да његово стваралаштво проучава у складу са савременим научним методологијама и представља у складу са актуелном музејском праксом.

У оквиру већ традиционалне манифестације Меморијал Саве Шумановића, приликом овог, шеснаестог окупљања, одржан је научни скуп, одштампан зборник радова са скупа и реализована је изложба у складу са темама радова са скупа.

Научни скуп на тему Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића организован је управо са намером да укаже на опредељење Галерије да под својим кровом и пред сликама које чува окупи стручњаке како бисмо проширили сазнања о стваралаштву сликара. Скуп је одржан у великом изложбеном простору Галерије, у окружењу слика које су биле предмет анализа излагача. Респектабилни професори, научни и музејски стручњаци из области националне уметности XX века, изложили су своје ставове и указали на нове могућности тумачења и сагледавања стваралаштва Саве Шумановића и његовог места на националној и европској уметничкој сцени. Публикација која је пред нама представља нам њихова излагања.

Др Лидија Мереник, професорка модерне уметности на Филозофском факултету универзитета у Београду, свој рад посветила је анализи Шумановићевог дела у контексту његовог последњег великог циклуса *Шидијанке*.

Ослањајући се „на мултидисциплинарни методолошки приступ – у распону од културне историје, преко иконологије, до постструктуралзма“ – она је указала на неколико кључних тема као што су „настанак, порекло и идентитет *Куџачица*, затим историјски-иколошко-културолошки предлогак односно предлошци који су утицали на стварање овог циклуса“ и коначно пружила одговор на већ деценијама присутно питање да ли циклус *Куџачице* треба посматрати као модерно и модернизам. Истовремено, ауторка је указала да циклус *Шидијанке* карактерише обележје велике синтезе на више планова: синтезе две Шумановићеве омиљене и у то доба најпожељније сликарске теме – акта и пејсажа и синтезе реализма са елементима класике и, потом, фабулације.

Др Јерко Денегри такође се у свом раду давао темом *Шидијанки* као позном фазом у Шумановићевом опусу. Истичући циклус *Шидијанки* као „велико финале уметничког целокупног опуса, јединствено тематско и стилско поглавље какво нема успоредбе било са чиме, не само у претходном Шумановићевом него ни у домаћем, па чак ни у међународном сликарству раздобља у којем ова непоновљива сликарска целина настаје“. Детаљно анализирајући Шумановићево стваралаштво, он је указао да ма колико да је, упркос здравственим тегобама, у делима „шидског периода“ у Шумановићу остала сачувана његова сликарска ерудиција, само то не би било довољно да *Шидијанке* буду толико узбудљиве колико заиста јесу и закључио да „*Шидијанке* освајају пре свега зато што их је уметник испунио страшћу своје још увек веома виталне животне енергије“.

Др Јасмина Чубрило, професорка модерне уметности на катедри за Историју уметности Филозофског факултета у Београду, своје размишљање на тему Шумановића усмерила је на „тематизовање, класификовање и проблематизовање приступа националне историографије биографској чињеници из Шумановићевог живота – његовој болести, начинима на које је она довођена или није довођена у везу са Шумановићевим уметничким радом“. Посебну пажњу посветила је анализи тих закључака и ефектима ових приступа, као и објашњавању специфичности Шумановићеве појаве и уметности повлачењем паралела са Ван Гогом. Случај Шумановић покушала је да објасни „Фукоовом реконцептуализацијом односа ’лудила’ и уметности којим је проблем дуго постављан као унутрашњи проблем између дела и уметника екстериторијализован као проблем света коме је уметничко дело намењено и коме се дело обраћа“.

Музејска саветница Жана Гвозденовић, кустоскиња Музеја савремене уметности у Београду, свој рад је усмерила ка анализи једног дела – слици *Пијана лађа*. У њему је прецизно документовала историјат, проучила директне и индиректне изворе инспирације, а потом размотрила смисао и указала на даљи значај ове слике, како у оквиру Шумановићевог ауторског опуса, тако и у српској историји уметности. Истицањем паралела и разлика између Шумановићеве *Пијане лађе* и Жерикоовог *Силава медуза* препознала је општи цивилизацијски моменат, док је анализом међусобних односа са песником, критичарем и

књижевником Растком Петровићем, указала на специфичност личног контекста настанка овога дела. Као дугогодишњи кустос музеја посебну пажњу посветила је музеализацији овог дела, односно његовом месту у оквиру колекције Музеја савремене уметности у Београду.

Мр Милијана Симоновић, стручни сарадник у Заводу за унапређивање образовања и васпитања при Министарству просвете, у свом раду се дави компаративном анализом мотива пута у сликарству Саве Шумановића и поезији Растка Петровића. Она је указала на имплицитне и експлицитне споне које повезују стваралаштво, односно дела ових уметника, посебно акцентујући мотив пута. Кроз компарацију ликовног и књижевног језика двојице уметника XX века потврдила је вредности мултидисциплинарног приступа тумачењу уметничких дела и могућности које такви приступи пружају за боље разумевање прошлости и уметности.

Весна Буројевић, историчарка уметности и директорка Галерије слика „Сава Шумановић“ у Шиду у свом тексту, детаљном анализом садржаја и симболике три платна, као и архивске грађе и библиографије које постоје о њима, последња три Шумановићева дела тумачи као целину, односно као *Тријих берачице*. Налазећи на овим платнима очигледне хришћанске симболе, а свакако без жеље да *Тријих берачице* представи као религиозно сликарство, ауторка не може а да не укаже на њихову „религиозност“. Тумачећи ово дело настало у сусрету Саве Шумановића са трагедијом страдања у Другом светском рату, чија ће жртва и сам бити само два дана након завршетка дела, она је указала на *Тријих* као на својеврсну уметничку „молитву“.

Сви заједно, ови текстови указују на бројност и разноврсност могућих приступа тумачењу стваралаштва једног уметника. Они су доказ слојевитости дела Саве Шумановића и вредности његовог опуса у оквиру националне ликовне уметности. Иако углавном настала у Шиду и трајно изложена и чувана у шидској Галерији слика „Сава Шумановић“, овако анализирана дела Саве Шумановића јасно добијају и своју европску димензију. Можда су сви путеви на сликама Саве Шумановића водили у Шид, али их је савремена наука – стручњаци чији су радови део овог зборника – одабиром тема и методологијом приступа позиционирала у знатно шири европски оквир тумачења и разумевања ликовне уметности.

КЛАСИЧНО, МОДЕРНО, ВИЗИОНАРСКО
У СТВАРАЛАШТВУ
САВЕ ШУМАНОВИЋА

Др Лигија Мереник

Филозофски факултет, Универзитет у Београду

UDC 75.071.1:929 Šumanović S.

75 (497.11) "19"

ШУМАНОВИЋЕВА ВЕЛИКА СИНТЕЗА У ШИДИЈАНКАМА*

САЖЕТАК: Рад за циљ има стварање новог прилога за интерпретацију и разумевање серија Шумановићевих женских актова (купачица), који настају у Шиду, током и крајем тридесетих година XX века, од којих је најзнаменитија серија *Шидијанки*. Анализа ће се ослонити на мултидисциплинарни методолошки приступ – у распону од културне историје, преко иконологије, до постструктурализма. Одговориће се на питања: а) настанак, порекло и идентитет *Купачица*, б) историјско-иконолошко-културолошки предложак/предлошци, в) *Купачице*, модерно и модернизам.

Кључне речи: српска уметност, XX век, нови реализам, Сава Шумановић

I. НИКАД ЗАВЕДЕН ОД СПОРЕДНОСТИ

Након што је у пролеће 1930. године у пратњи мајке напустио Париз и пошто је, претходно, последња два дана у Паризу провео у Лувру и Луксембуршком музеју¹, Сава Шумановић се коначно и заувек вратио кући, у Шид. Велика авантура Париза била је окончана и он у Шиду проналази свој мир, свој „Конфуцијев врт“. Од тада ће важан део његове свакодневице, радне и животне, чинити прошлост – успомене, сећања, проживљена искуства, искушани сликарски методи. Многе од тема које ће радити у шидској деценији биће плод сећања и париске прошлости, попут скица оживљених у шидским актoвима и купачицама. Наредних дванаест година Шумановићевог живота обележене су

* Истраживање чији је резултат објављен у овом раду обављено је у оквиру научноистраживачког пројекта Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије „Српска уметност 20. века: национално и Европа“ (177013) из програма основних истраживања.

¹ Д. Башичевић, *Сава Шумановић. Живој и уметној*, друго допуњено и проширено издање, З. Колунџија, Прометеј, Нови Сад, 1997, 27.

изолацијом, усамљеништвом и изузетним, изворним стваралаштвом – свеобухватном синтезом његових знања и увида у поезију, књижевност, естетику, историју сликарства и беспрекорног, педантног владања сликарским технологијама и сликарском вештином.

О настанку бројног опуса актова и купачица, Башичевић пише: „Фаза шидских пејзажа, која је започела 1932. односно 1933. године, произашла је из циклуса сремских пејзажа од 1928. године. Када су сликани ти сремски пејзажи, истовремено су настали и први актови из којих је, након 1934. године, постепено произашао циклус „шидских купачица.“² Позорницу Савиног новог реализма и велике синтезе оличене у *Шидијанкама* чини пејсаж. Већ 1929. године Коста Страјнић је приметио да је „Шумановић умео да открије душу тога краја, да је прикаже на строго пиктуралан начин“, те да је „сликао сремске мотиве за време највеће летње врућине, када зеленила дрвета, ливада, шума, лугова, показују најмање нијансирање, када су неба толико светла и ведрa да се чине да су без боје, и када је сунце толико интензивно да се једва разабирu облици терена, гора и предмета....“ и да се „треба дивити богатству тонова и модулацији форме које је дао у сремским пејсажима“.³ О пејсажима насталим под тим утицајем, али после 1932, Шумановић пише: „Тај крај, његово сунце и светло учинили су, да ћете моје слике наћи опет ведрим и јасним тоновима сликане, као оне што су биле на изложби 1928. у Београду, а које су биле светло Срема однесено у париски пејсаж, а сада је све то само примењено на овај крај који је уистину такав.“⁴ Он је у периоду 1932–1942. насликао више циклуса пејсажа: *Шидске сокаке*, *Пролеће у долини Св. Пејке*, *Пролеће у шидским башијама*, као и огроман број женских актова и купачица међу којима су *Шидске куљачице* и/или *Шидијанке* (1935–1938) свакако најинтересантније за дуализам садржаја, за спој пејсажа/мизансцена и акта/фигуре у јединственоу, најчешће наглашено дводимензионалну или планску композициону целину. Премда таква комбинација пејсажа и акта произлази из Савиног тумачења ренесансе и класике (сценски детаљи који творе амбијент и деле планове слике, као што су висеће драперије и ћилими, а иза којих се пружа „поглед“ – пејсаж) Сава не прави посебне интервенције на самом пејсажу, већ преузима и умеће фрагменте и елементе шидског предела.

Једна од капиталних претходница и најава те Шумановићеве велике синтезе је *Доручак на њрави* (1927), а њен како логични, тако и неочекивани наставак је монументална серија актова, купачица и циклуса *Шидијанки*. Оне су истовремено продужетак, елаборација *Турској куљашила* (1926) и *Доручка на њрави* али и *сумма* Савиних знања о сликарству и сликарској вештини, о фор-

² Д. Башичевић, 58.

³ К. Страјнић, *Извадак из чланка „Сава Шумановић“* (1929), каталог изложбе на Новом универзитету, Београд, септембар 1939.

⁴ С. Шумановић, *Месито ђређовора*, каталог изложбе на Новом универзитету, Београд, септембар 1939.



Турско кулйашило, 1926, Национална галерија Македоније, Скопље

ми, контури, истраживању светла и боје, о значају пејсажа у контексту његове нове представе женског акта, али и о класичним претпоставкама слике/уметности које износи у текстовима *Сликар о сликарстџву* и *Зашићо волим Пусеново сликарстџво* (оба објављена у загребачком *Књижевнику*, маја и јуна 1924). Иако је читав један свој есеј посветио Пусену, из Шумановићевог текста *Сликар о*

сликарстџву сазнајемо да је један од класичних његових узора и Енгр, који је „креирао“ и никада није „анализу радио ради анализе“. У питањима односа класике и модерне, Шумановићу је и Андре Лот један од узора – „пронашао је да сликар може дати ритам старих мајстора а да их не имитира (...) прочистио је 'говор слике' од свих елемената који нису савремени (економични) и јасни“⁵. Наравно, „осећај за меру“ чини Пусена првим и најважнијим, *premiere peintre du roi* и једнако утицајним како на Енгра, тако и на модерне сликаре, Сезана и Дега. „Пусен је тврд и схематичан зато што је класик. Никад није био заведен од споредности, стварао је увек тип, а никада индивидуум.“ Ова тврдња даје можда најјасније елементе за разумевање присуства даштињене историје сликарства/класике у тенденциозно модерним *Шидијанкама*, као и: „Зато кад Пусен слика фигуру у кретњи он је, рекао бих, окамени, да нам дође дојам сталности. Вањска је природа била овде само материјал.“⁶ „Геометријска структура, једноставност и помањкање сваке фантазије две три стереотипне кретње фигура, најпрорачунатији колорит – то су одлике Пусеновог дела.“⁷

Шидијанке су обележје велике синтезе на више планова: а) синтезе две Шумановићеве омиљене и у то доба најпожељније сликарске теме – акта и пејсажа; б) синтезе реализма (што најпре запажамо управо у пејсажу и фигурама купачица) са елементима класике и, потом, фабулације, о чему најбоље говоре призори у другом плану и просторни планови *Шидијанки* (смишљени и назначени у *Доручку на шрави*; в) његових сликарских узора и концепата: од Пусена и Енгра, преко Курбеа до Реноара, Сезана и Лота. Никако не треба заборавити његове радикалне искоракe око 1921. и непосредно после, у време снажног Лотовог педагошког и уметничког уплива. Те принципе је Шумановић разрађивао и у шидској деценији; г) синтеза различитих елемената сликарске методе, фактуре и технолошког поступка, од Дернеровог *уџбеника* за који тврди да се на њега највише ослањао, преко *al fresco* технике, до модерних мајстора, попут Сезана.⁸ На крају, то је синтеза више разнородних и експерименталних поступака које је истраживао, окушавао, примењивао или напуштао до свог повратка у Шид. До коначног, самосталног стила и третмана форме дошао је у потпуности баш у последњој деценији свога стваралаштва и живота.

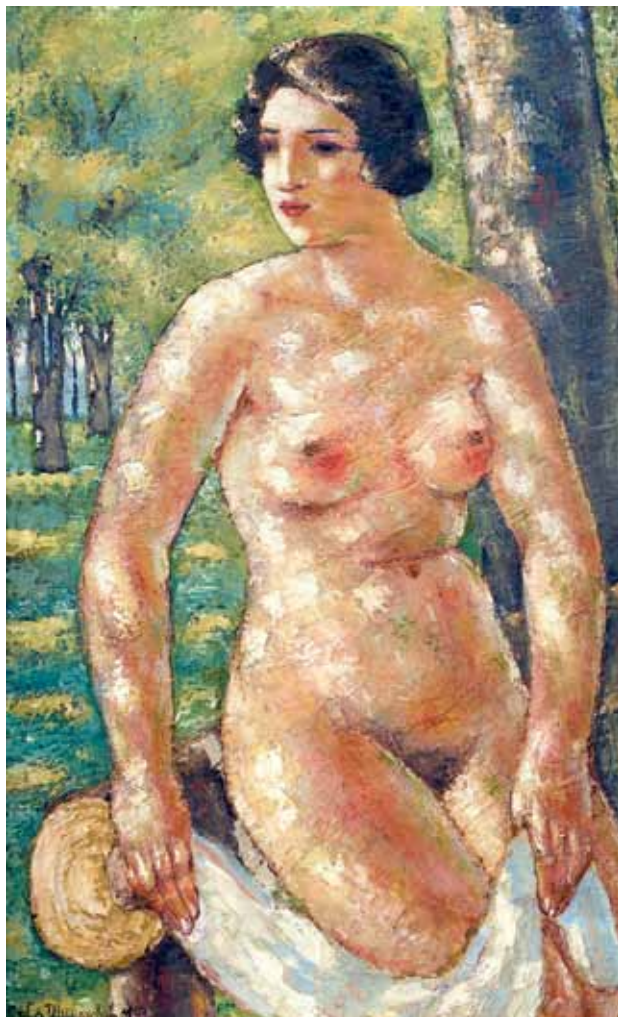
И сам стил, до кога је држао и који је назвао „како знам и умам“ производ је велике синтезе створене у усамљеничким шидским промишљањима и сећањима, а не тек последица лутања услед душевне узнемирености, што је теза на којој се знатно утемељује више студија, међу којима и Протићева и Башичевићева. Шумановићева болест и трагична насилна смрт одвеле су дело овог

⁵ С. Шумановић, „Сликар о сликарству“, у: Д. Башичевић, *Сава Шумановић. Живої и уметносії*, 220.

⁶ С. Шумановић, „Зашто волим Пусеново сликарство“, у: Д. Башичевић, *op. cit.*, 221.

⁷ *Исїо*, 221.

⁸ С. Шумановић, *Месїо їреїїова*.



Женски акти – седећи, 1932/34.

изузетног уметника у неразрушиви мит, који је, на крају, засенио изузетност самог сликарског дела и даље могућности анализе и закључивања. Временом су створени стереотипи неспорно изузетних Шумановићевих остварења, као „најбољих слика“ или као „ремек-дела“ (оних најприсутнијих у *mainstream* историјама српског сликарства, касније преузиманих по инерцији потоњих аутора): посткубистичких или „кубизованих“ дела из прве половине двадесетих као *Морнар на молу* 1921/22. и сл.; *Пијане лађе*; актова с краја позних двадесетих као *Црвени ћилим* и сл.; те пејсажа из друге половине шидске деценије, *шидских летњих* и *шидских зимских* пејсажа. Овим, често истицаним и највише вреднованим делима, нажалост, *Шидијанке* нису припале. *Шидијанке* су, као



Крај шумарка, 1935.

најнеобичнији циклус читавог Шумановићевог дела и као (за раније истраживаче) најзбуњујућија целина тог усамљеничког и меланхоличног шидског периода, неретко потцењене или суочене са неразумевањем стручњака: „Ако је нешто трагично из овог циклуса оно је произишло опет из истог комплекса као и сама животна трагедија. Можда ће, то се никад не зна, једног дана и овај циклус бити сагледан под новим углом, та платна с купачицама се чине као жалосни одјек трагедије која је онемогућила Шумановићу итд.“⁹ Утисак је да је у историографији пејсаж сматран бољом, вреднијом темом Шумановићевог шидског опуса, дочим су *Шидијанке* остале као „најслабији радови“, мање вредне или потцењене: највеће користи од контуре (пронађене у *Шидијанкама*) су у „савладаном осветљењу“, које је „створило основу за пејсаже после 1938, у којима се контура губи, али остају њена искуства.“¹⁰ „Насликао је између 1935. и 1939. неколико циклуса, у којима је са упорношћу али и посусталом маштом тражио нове и необичне ставове. Зато је дошло до неминовног понављања и несрећних композиционих решења, у којима је понекад недостајало надахнућа,

⁹ Д. Башичевић, 58.

¹⁰ Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 158.

тако да се најслабији радови из последње деценије налазе у овој групи слика.¹¹ Под тим интерпретацијским светлом, *Шидијанке* су могле да делују само као морфолошко-стилска вежба за пејзаже који настају после њих. Павле Васић, међутим, иако критички настројен и иако *Шидијанке* цени као „декоративне паное“, има више разумевања за њихову необичну атмосферу: „У њиховој стилизованом форми, оштрим контурама и редуцираном колориту, уопште, има нечег примитивног, неке мешавине између Флорентинаца и Кирика, или између фреске и слике. Те композиције делују као нешто ново и Шумановић, који је у области пејзажа умео да нађе сопствени израз, овде је исто тако дао доказа о својој оригиналности“, тврдећи да ће Шумановић „једног дана, можда, бити једногласно признат као откривање једне нове стварности“¹². До својеврсног вида рехабилитације и другачијег методолошког приступа *Шидијанкама* долази крајем XX века, захваљујући интерпретацијама Љубице Миљковић (1998) и Јеше Денегрија (1997).

II. УВЕК ТИП, А НИКАДА ИНДИВИДУУМ

Погледамо ли, даље, премисе њиховог настанка, видећемо да се *Шидијанке* развијају у логичном низу Шумановићевог деловања двадесетих и тридесетих година XX века. У његовом делу могуће је разликовати типологију акта купачица које ствара у шидској деценији, али и друге теме уз помоћ којих он производи сопствене шидске жанр-сцене. Иако су у овој другој групацији *Дечји ѿорѿреѿи*, портрети *Русинки*, *Берачице* и *Вазе са цвећем* најистакнутији или најбројнији, разликују се још и неколике, неиндивидуализоване теме од интереса за Шумановићеву шидску хронику: а) жанр-сцене грађанске доколице са шидске плаже, купача и купачица обучених у модерне купаће костиме, који се забављају или сунчају; б) радови у пољу; в) призори пролазника и пролазница са шидских улица.

Мимо шидског жанра / шидске хронике – променаде Савиних суседа, сушетки и суграђанки, он ради огроман број актова и купачица, унутар којих се, такође, дају разликовати одређене целине, типови и доминантни стилски акцен-ти. Можда ту одмах пажњу највише привлачи знатан број често реноаровски интонираних седећих актова (у фотељи, у ентеријеру, око 1934), најчешће једног париског модела-бринете, по свему судећи креолке Ајше и/или Кики. Сви Шумановићеви париски модели (по скицама, сећању) и шидски модел Ема, протагонисткиње су статичне и фрагментисане, пажљиво аранжиране сцене-позорнице на обали, у слици *Кућачице (Крај шумарка)* из 1935. године. Оне у

¹¹ Л. Трифуновић, 157.

¹² П. Васић, „Изложба Саве Шумановића“, *Уметнички ѿреѿед*, год. II, бр. 8, октобар 1939, Београд, 251–253.

погледу форме и стилистике претходе *Шидијанкама* у којима се Сава борио и изборио са контуром, осветљењем и третманом инкарната. Утолико *Купачице (Крај шумарка)* из 1935. године означавају путању будућег кретања по замишљеној мапи серије петофигуралних композиција *Шидијанки*. У слици из 1935. године Сава „мапира“ следеће композиционе и стилске елементе: а) позорницу, сценографију, кореографију – обала реке или усамљена, забачена „плажа“, травна подлога, простирке на којима се седи или лежи; б) на тој позорници износи доминацију једноставног бојеног односа зелено (пејзаж у другом плану), бело (простирке-драперије-велови), црвено (простирке, ћилими); в) посебан проблем представљао му је јако, сунчевим светлом осветљени инкарнат и сликарски начин „одвајања“ фигуре од подлоге, у поступку у коме не жели да „нијансира“ и слика „полутоновима“. Одатле најпре бела подлога простирке, а потом неопходна контура (коју не користи први пут у раду, већ и са њом има претходно искуство), да функционално и „економично“ одвоји фигуру од подлоге, а да пластицитет волумена, изложеног јаком светлу (које нас по утиску који ствара више подсећа на рефлекторско, сценско светло но на сунчево) задржи што је могуће више под контролом јасног и једноставног облика, хладнијим, удаљенијим, и што одвојенијим од основе и другог плана, као да се емоционално потпуно удаљава од теме и садржаја слике. За сценографске интервенције изузетно је занимљив и тип акта који седи на обичној дрвеној столици, што ће Сава довести до халуцинантне сцене *Шидијанке* – плавуше (Еме-Бебе) која седи на столици постављеној посред шидске обале, и у којој долази до јасне тематске интерполације призора шидске улице-сокака са темом акта приказаног с леђа, реализма и необичних спојева различитих и за Шумановића у овом периоду карактеристичних планова, садржаја и амбијената.

III. ВАЊСКА ЈЕ ПРИРОДА БИЛА ОВДЕ САМО МАТЕРИЈАЛ

Пејсаж („уистину такав“, који показује „да сам ја реалиста“) најважнија је „подлога“ *Шидијанки* и у сваком погледу једнако важан као и фигура (фигуре), купачице, које, будући да су истакнуте у првом плану слике, можда олако идентификоване као једини носећи садржај/тема слике. „Тај шидски крај је најсликовитији и мени најлеши“, каже Шумановић у кратком осврту *баш* на купачице – *Шидијанке*. „Мислим да вам неће дојадити тај циклус 'Шидијанки', купачица које стварно и не постоје у Шиду (јер у потоку се купају само деца и кадгод која девојка скривена џбуњем). Мучила ме је одавно жеља да начиним за себе самога такав циклус где се исте фигуре понављају, јер сам видео, да су сликари често баш тиме добијали јединство стила (Реноар, Марес), а крај тога је плави модел,



Женски акти у њејсажу, 1935/37.



Женски акти у башићи, 1935.

који ми је у Шиду позирао (доље него модели које сам имао у Паризу), био је једини, који сам имао за тих 10. год. (црнке су по цртежима, донетим из Париза).¹³

Свакако да је једно од најинтригантнијих питања које су, подстакнути Савиним записом, истраживачи покренули, у новије време Весна Буројевић пре свих, питање идентитета¹⁴ мање-више свих „шидских купачица“ и актова. У питању су једна плавуша (по Савином казивању „шидски модел“) од чијих скица је сачињена серија *Шидијанки* и најмање две париске бринете, Ајше и Кики, најчешћих и омиљених Савиних модела. „Шидски модел“ је, како наводи Башичевић „Словенка“, а како објашњава Весна Буројевић, Ема-Беба, Словенка пореклом, певачица у једној шидској кафани. С друге стране, у циклусима „црнки“, интригира лик звезде Монпарнаса, Кики де Монпарнас. Ернест Хемингвеј је на једном месту у предговору за *Биографију Кики* написао да је „...увек било дивно видети Кики... да је имала прелепо лице од кога је направила уметничко дело... да је имала изузетно тело и фини глас... и да је сасвим сигурно владала Монпарнасом више него што је краљица Викторија икада владала викторијанским добом.“ Овековечена је, пре свега, у глобално познатом надреалистичком

¹³ С. Шумановић, *Месито предговора*.

¹⁴ О идентитету женских модела и актовима: Ј. Јованов, *Архивисти и модели. Сава Шумановић и краљица Монпарнаса*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2010; В. Буројевић, *Пути до слике*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2010; В. Буројевић, *Последња деценија*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2011. и др.



Женски акт у ентеријеру, 1934.



Жена на џлажи, 1940.

колажу Ман Реја *Le Violon d'Ingres* (1924), у многобројним другим његовим фотографијама, рејограмима и фото-колажима, као и у Лежеовом *Ballet Mécanique* (1923). У историји модерне уметности најпознатија је као „муза Ман Реја“, а у културној историји Париза двадесетих година XX века и шире, као „краљица Монпарнаса“. Реј је насликао њен портрет 1923. Током двадесетих је била најпопуларнији модел сликарима Монпарнаса, али једнако и симбол за самостално, слободно, сексуално неинхибирано и неконвенционално женско понашање. И сама је сликала, нпр. портрете Жана Коктоа и Ман Реја, а самосталне изложбе је имала на Монпарнасу 1927. и 1930. године. Први познати сликани портрет Кики датира око 1909. и урадио га је Кес ван Донген. Највећи број портрета и актова са Кики као моделом урадио је Моше Кислинг (током 1925, 1927; портрети у црвеној хаљини, 1933. и др.). Позирала је и Менжиском (1919), Гвоздецком (портрет, 1920), Фужити (акт, 1922), Ван Донгену (портрет, 1922), Сутину (седећи полуакт, н. д.), Шумановићу и другим уметницима који су двадесетих година радили у Паризу.

Она је позирала за *Париски модел*, *Црвени ћилим* и *Јуџро* (све из 1929), а истоветни акт из слике *Јуџро* Сава је 1935. године пренео у групу актова *Кујачице* (*Крај шумарка*), сликарско-композициону претходницу *Шидијанки*.

У циклусу *Шидијанки*, или најближе њој, стоји мања група „усамљене“ *Шидијанке*, тачније, акта/купачице компонованог кроз представу једне седеће, стојеће или лежеће фигуре. Ипак, Шумановићева жеља за радом у серији и умножавањем женског акта је у *Шидијанкама* попримила геометријско низање, мултиплицирање: 1, 2, 3, 5, 7. Оно свакако да је у вези са Шумановићевим увек педантним и никада насумичним нити произвољним компоновањем слике. Док



Женски акти у природи, 1935.



Женски акти у пољу, 1935.

број (женских фигура) од једне и две Сава може да у потпуности црпе из свеукупне историје сликарства и славне традиције акта (Рубенс, Манеова *Олимпија* и њени историјски претходници, Реноар)..., а потом и акта-као-купачице, дотле пажљиву изградњу групе од три или пет женских фигура можемо поредити са композиционим групама знаменитих Сезанових и Реноарових купачица. У неким композиционим решењима и кореографијама већ се на први поглед могу препознати основе Манеове женске фигуре са *Доручка на траву*, Енгрових купачица у *Турском кујанилу*, Ботичелијевог *Рађања Венере*..., а код лежећих актова одједи *Наје махе*, *Олимпије* и сл. Промишљено (нумеричко, геометријско и др.) компоновање и детаљи целине утемељени су у визуелном податку – предмету преузетом из стварности, стварног и виђеног, претходно скицираног (попут париских скица актова које оживљавају током тридесетих година у „шидским“ купачицама) па стога и сами предметно-представљачки елементи композиције дају елементе за дефинисање Шумановићевог новог реализма велике синтезе. „Никада није Рафаел имитовао материју меса у фигурама својих слика. Он је (...) стварао нову материју – материју солиднију, тврђу, која делује готово као порцулан. Тиме је своје форме транспоновао у нови свет, непомичан, свет слике.“¹⁵ „Осећајући“, пише Шумановић о Лоту, „да је слика дело архитектонско (о томе га је уверио студиј Сињорелија), испитао је пластичне

¹⁵ С. Шумановић, „Зашто волим Пусеново сликарство“, у: Д. Башичевић, *нав. дело*, 221.



Акѿ на црвеној софи, 1935.



Сунчање – акѿ у ѿприроди, 1936.

валере и орнаменталну (плошну) структуру слике. Знајући да је слика плоха на којој сликар снагом стваралачке воље даје организовани пластички свет (не варку за очи, која се зове перспектива), пронашао је да сликар може дати ритам старих мајстора а да их не имитира. За подлогу узима (...) 'ренесансни оквир' и ту сталну геометријску основу уноси у своју анализу.¹⁶

У варијацији седећег или стојећег акта у ентеријеру једна мања група припада акту у изазовним женским чарапама са подвезицама. Тај тип се развија у Паризу око 1929. године, у седећем (*Париски модел*, 1929) и лежећем акту (*Црвени ћилим*, 1929) за које је позирала Кики. У шидској деценији, код акта „у чарапама“ Шумановић уводи акт обувен у елегантне салонке са потпетицом (са каишићем око зглоба), или, далеко чешће и у *Шидијанкама* најзаступљеније, равне (као „апостолке“) или са стабилном нижом потпетицом, претежно сребрно-златне метализе сандале (понекад, ретко и црне), састављене од тањих укрштених каишића и отворених прстију, које су често обуване преко белих сокница, што није неуобичајено у тридесетим годинама.¹⁷ Модни елементи попут ципела, сандала и фризура у *Шидијанкама* јесу неспорни податак актуел-

¹⁶ С. Шумановић, „Сликар о сликарству“, у: Д. Башичевић, *нав. дело*, 220.

¹⁷ Захваљујем колегиници Драгињи Маскарели на појашњењу везаном за обућу краја двадесетих и тридесетих година XX века.



Женски акти у ентеријеру, 1934.

не моде периода, до које Сава, као естетa свакодневице, сигурно држи. Током тридесетих, ципеле, сандале (са изузетком оних уз вечерње хаљине) добијају шири и заобљени врх и добијају ниже, шире потпетице. Уопште узев, мода је диктирана, посредством журнала, из два доминантна модна, друштвено-идеолошка центра. Једна је била прагматичнија, скромнија *casual* мода свеопште економске и политичке кризе у Европи и деценије која наступа након слома њујоршке берзе. Друга је била непролазна висока мода гламура коју уз Париз диктира и Холивуд, посредством београдских омиљених журнала. У обе варијанте доминирају како извесни рецидиви моде с краја двадесетих (сандале), тако и изразито наглашавање витке и издужене фигуре, која се истиче кројем одеће или купаћих костима. Упадљиво је и да Шумановић готово инсистира на модној обући у својих актова, тако да је мало која Шидијанка остала, у суштини, босих стопала. Могуће и зато што није било уобичајено да жена, дама, хода боса, поготово не у екстеријеру или на самој плажи.

Емина (Бебина) фризура је најмодернија тих година. После двадесетих година, за које је најтипичнија *garçon* („дођ“ или „дуби-копф“), оштро шишана фризура са шишкама, као на чувеној фотографији Лујзе Брукс из 1929, и коју



Купање, 1936.



Сунчано ђојогне, 1936.

од раних двадесетих година има и Кики, фризури се ослобађају те геометријске, „дечачке“ линије и мењају почетком тридесетих година. Опуштенија, длаго таласаста („колмована“) тамна (Грета Гарбо, Џоан Крофорд), риђа (Рита Хејворт), плава (Бет Дејвис и офарбана Крофорд) или платинасто-издељена (Џин Харлоу) коса шишана испод уха је *sine qua non* холивудског и помодарског гламура после 1932. године. Варијације те фризури познате су и домаћим помодаркама, јер се појављују на страницама тиражних и популарних магазина, као што су током тридесетих *Жена и свет* и необично популаран лист *Недељне илустрације* (1925–1941). Током и крајем тридесетих излазе и *Панорама* и *Филмски журнал*. Журнал је богато илустрован и доноси фотографије филмских звезда и прегршт информација не само о биоскопском програму у Београду, већ и низ „таблоидских“ информација о Холивуду, холивудским филмовима и животу звезда. То је, уз *Недељне илустрације*, *Филмски журнал* чинило једним од најпопуларнијих лаких штива, али и модним путоказом своје врсте. Примера ради, *Недељне илустрације* чак седам пута у периоду од 1935. до 1940. објављују фотографије Џоан Крофорд на насловној страни, најмање пет пута Грете Гарбо и Бет Дејвис, а бар у три прилике у периоду 1935–1937. фотографије модног узора и секс симбола Џин Харлоу.



Композиција са акћовима, 1936.

Сигурно је да Ема то зна јер вероватно прати распрострањене модне и филмске магацине који излазе у Београду, опонашајући, по свему судећи, стил звезда. И Шумановић слика оно што види, Ему помодарку нешто слободнијег стила. Да ово није било ништа необично, али да је, посебно изван тадашње „метрополе“ Београда, могло бити провокативно и скандалозно (поготово за устаљено, дефинисано родно место, које на патријархалној и друштвеној лествици постоји за све жене), сведочи и став о „заобилажењу и укидању традиције“, о коме пише Симона Чупић, када разматра тезу по којој је „у моди садржана одлучујућа црта целе модерности“¹⁸. Она наводи један пример из београдске штампе двадесетих (*Полиџика* 1926. преноси текст из гласила Српске православне цркве): „Наши свештеници траже закон против кратких сукања, шишања, пушења и кибицовања“ (...) те да је модни и бихејвиорални модел узет од „пропалих париских егзистенција, а нарочито од париских глумица (...)“¹⁹.

У циклусу *Шидијанки* постоје и четири слике (група од по три фигуре) – *Вече на води*, *Три акћа у њејсажу*, *Крај воде* и *Вече*, рађене од лета (авгу-

¹⁸ С. Чупић, *Грађански модернизам и њоуларна култура. Епизоде модној, њомодној и модерној (1918–1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2011, 90.

¹⁹ С. Чупић, 90.



Три акћа у пејсажу, 1936.



Вече, 1937.

ста) 1936. до пролећа 1937. у којима Сава представља фигуре обучене у купаће костиме пастелних боја. То су „стреч“ пливачки костими спортског типа, са кратким „шортс“ ногавицама и једноставним нараменицама, без икаквих женствених украса и детаља, дати у плавој, црвеној и лаванда-љубичастој боји. Иако су ти припијени костими обликовани по моди тридесетих и наглашавају витку линију, он, у намери да нагласи акт, слика костиме тако да остављају утисак скоро потпуне провидности и припијености уз тело. Зато је у овим сликама костим преваходно претекст форми, даљем обликовању и наглашавању волумена и анатомије акта, а не тек модни детаљ који би акт „носио“. Овде и на један кореографски начин представља (уистину постојеће) сцене са плаже, којима ће се, као жанру, такође посветити крајем тридесетих година.

IV. НЕПРОМЕНЉИВ ИЗГЛЕД И ВЕЧАН РИТАМ

Шидијанке настају између класичних узора блиских Шумановићу, о којима и сам пише у своја два текста из 1924, и облика модно-модернизирајућег иконишког корпуса који доноси из Париза „лудих двадесетих“ и на који надограђује очигледно читљиве, немистификујуће елементе моде тридесетих, пре свега и највероватније захваљујући Еми, свом једином шидском моделу. Тас реализма и моде на ваги Шумановићевог афинитета према класици присутној



Вече на води, 1937.



Крај воде, 1936.

у Новом реализму неопходан је, не само као мутна успомена на „еру цеза“, опуштених и ослобађајућих двадесетих које проводи у Паризу, већ и као његова узданица у грађански естетизам до кога је увек бескрајно држао и, у крајњој линији, као израз грађанског, уметничког и људског, но стидљивог, неприклањања малограђанштини чаршијског менталитета. То је Савина успомена, тај жал за велеградом, Паризом, и то је један од регистара његове шидске деценије и посебно, *Шидијанки*.

С друге стране, париска искуства и сликарске резултате из двадесетих година Шумановић не интерпретира искључиво кроз систем визуелних кодова моде и статуса. Важније од тога, његов се опус новог реализма и „конструктивних“ тражења двадесетих прелива у тридесете, превасходном концептуализацијом односа класике и модерне, као континуитет идеје (и новореалистичког синкретичког композиционог кода биполарног односа класично–модерно). Јасно је да се стилистика Шумановићевог саопштавања у потпуности разликује и мења од времена двадесетих до времена шидске деценије и *Шидијанки*. Иако се разлика успоставља на плану стилистике, тј. сликарско-формално-дојене изведбе, то је тек визуелни ефекат на први поглед. Много је битније запазити јединство и континуитет новореалистичког концепта у оба стваралачка периода, управо због непрекинутог постојања централне концепцијске осовине класично–модерно. Зато *Шидијанке* нису никакав прекид новореалистичке развојне линије, нити некакав ексцесни феномен, ексцентрични пример Шумановићевог мишљења о слици, већ кулминација оног типа реализма или „реализама“ који у европској уметности одликује и

тридесете године, а које Шумановић познаје и на различите начине реализује од двадесетих година XX века. Данас је сувишно рећи да је циклус *Шидијанки*, по својој идејној и ликовној особености и изузетности, један од изузетних примера европске уметности реализама између два светска рата.

На крају, *Шидијанке* су, у композиционо-формалном погледу, рађене искључиво по Шумановићевим хтењима „економије форме“ – класичне традиције компоновања (пре свих Пусена) и њене модерне интерпретације (Лот, Сезан). Оне су показале да Шумановић никада није напустио нити своје узо-ре, нити своје принципе изнете 1924. у текстовима за *Књижевник*. О некаквом заборау или конфузији услед болести нема ни говора. Како и зашто? Јер је композицији оставио „геометријску структуру“ и ритам, јер му је циљ био *једноставност* и јер их одликује „помањкање фантазије“. Дао је неколико „стереотипних кретњи“, у окршају са природним осветљењем изборио је „про-рачунати колорит“. Дао је „тип, а не индивидуум“. Савладао је серију умноже-не фигуре захваљујући принципима економије „стереотипних кретњи“. Остале су да стоје као класичне статуе модерног доба с краја двадесетих и тридесетих, јер им је дао монументалност не само формата, већ и пропорције, а инкарнат лишио ефекта „меса“ па их тако, као што би и Лот, претворио у „материју со-лиднију, тврђу, која делује готово као порцулан“. Тиме је *Шидијанке* *трансфо-новао у нови, нејомични свеј слике*. Доказао да модеран сликар може *даћи ријам сјајних мајстора а да их не имитира* и да, ако жели да буде модеран и вечан, *НИКАДА* не сме да буде *ЗАВЕДЕН ОД СПОРЕДНОСТИ*.²⁰

© Lidija Merenik. All rights reserved.

Sva prava su zadržana. Nijedan deo ovog teksta ne može se reprodukovati ili prenositi u bilo kom obliku ili bilo kojim sredstvima, elektronski ili tehnički – uključujući fotokopiranje, snimanje, kopije na magnetno-optičkim sistemima za skladištenje podataka i arhiviranje, i istraživanje informacija – bez pismene dozvole autora.

²⁰ У овом пасусу су курзивом дате речи самог Шумановића (цитиране претходно горе у тексту) из његових есеја „Сликари о сликарству“ и „Зашто волим Пусеново сликарство“ (1924).

ПОЗНИ ШУМАНОВИЋ: ШИДИЈАНКЕ

САЖЕТАК: Рад се бави темом *Шидијанки* као позном фазом у Шумановићевом опусу. Циклус *Шидијанке* представљен је као велико финале уметничког целокупног опуса, јединствено тематско и стилско поглавље какво нема успоређе, било са претходним Шумановићевим стваралаштвом, као ни домаћим, па чак ни у међународном сликарству раздобља у којем настаје. Детаљном анализом у овом раду указано је на снагу Шумановићеве сликарске ерудиције, као и на тежњу ка постигнућу „јединства стила“ као превасходно уметничког задатка и програма.

Кључне речи: Сава Шумановић, *Шидијанке*, јединство стила

ДОСАДАШЊИ ОСВРТИ

У проблемски врло богатом и сложенем сликарском опусу Саве Шумановића истраживачима његовог дела измицао је пажњи коју завређује – данас се то све јасније разабире – циклус *Шидских кућачица* – *Шидијанки* датованих између 1934. и 1940. године. Тако Момчило Стевановић овај циклус уопште не помиње, Лазар Трифуновић сматра да „најслабије уметникове радове из последње деценије треба тражити у овој групи слика“¹, Димитрије Башичевић наслућује како би тек измена вредносних критеријума могла негде у будућности да допринесе повољнијој валоризацији *Шидијанки*², док Миодраг Б. Протић, избегаваши да их представи на уметничковој београдској ретроспективи 1984, најављује да се у сликама овог циклуса крије „интуиција постмодерног“³. Чини се да је заиста управо укус заснован на мерилима другачијим од оних строгог модернистичког канона, дакле приступ који узима у обзир епохалну промену

¹ Л. Трифуновић, *Сава Шумановић*, каталог изложбе, Јајце, 1965, поново објављено у књизи *Сидије, оїледи, криїишке 3*, Београд, 1990.

² Д. Башичевић, *Сава Шумановић*, монографија, Загреб, 1960, II допуњено издање, Нови Сад, 1990.

³ М. Б. Протић, *Сава Шумановић – сликар „наїреїка“ и „їовраїка“*, каталог ретроспективне изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1984.

сензибилитета условно обележеног појмом постмодерне (што год да се под тим прешироким термином подразумева), посредно и постепено припомогао да тек негде крајем деведесетих година прошлог века наступе могућности детаљнијих покушаја адекватнијих разумевања овог Шумановићевог циклуса, који све до данас остаје једна од најзагонетнијих епизода, не само у целокупном делу, него и у животної судбини овог изузетног уметника.

„ЗА МЕНЕ ЈЕ ТО МОЈА УМРЛА МЛАДОСТ“

Шидијанке – подразумева се то по самом њиховом називу – припадају шидском периоду Шумановићевог сликарства, дакле периоду који почиње после уметниковог дефинитивног повратка из Париза у Шид марта 1930. Томе непосредно претходи уметникова кобна животна драма последњих дана париског боравка, о чему се у Шумановићевој биографији у каталогу његове ретроспективне изложбе у Музеју савремене уметности у Београду 1984. наводи следеће: „Након неспоразума са жиријем и неизлагањем на Јесењем салону здравље му се нагло погоршава. Марта 1930. заувек напушта Француску.“⁴ После двогодишњег лечења у Београду и тиме условљене паузе сликања, Шумановић почиње да се сликарству постепено враћа свестан да су све његове тежње и наде ка успеху у великом париском уметничком свету неповратно закључене: „за мене је то моја умрла младост“, записује с тугом, али ипак и убеђен да је дубоко у себи као сликар остао сасвим сачуван, што ће уосталом ускоро заиста да се обистини у бројним сликама, међу којима превасходно у циклусу *Шидијанки*, његовог позног и последњег, шидског периода.

„КАКО ЗНАМ И УМЕМ...“

Шумановић се, дакле, повратком у Шид коначно опростио од амбиције да се и даље окушава и учествује у савременим париским уметничким збивањима, али, остајући сам са собом и пред мотивима свога родног краја, с временом изграђује начин сликања којег ће скромно, мада и самоуверено, назвати „зверским“ или стилем „како знам и умам“. У шидском периоду превладавају предели, у мањини су портрети и фигуративне композиције, међу којима се посебно истичу *Берачице* из 1942. Засебну пак целину чини циклус *Шидијанки* као велико финале уметниковог целокупног опуса, јединствено тематско и стилско поглавље какво нема успоређе било са чиме, не само у претходном Шумановићевом него ни у домаћем, па чак ни у међународном сликарству раздобља у којем ова неповљива сликарска целина настаје.

⁴ Биографија, каталог ретроспективне изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1984.



Вече на води, 1936/38.

ШИДИЈАНКЕ, ОСНОВНИ ОПИС И УТИСАК

На основу каталога изложби „Шидијанке“ у Шиду и Новом Саду новембра-децембра 1997, овај циклус садржи 46 слика, темпера и цртежа насталих између 1934. и 1940. године. Квалитетно језгро циклуса чине слике за то време необичајено великих формата (130 × 162 cm, 150 × 190 cm, 192 × 254 cm) са приказима по три, пет или седам главнином стојећих, ређе седећих, најређе лежећих женских актова готово у природној величини, смештених у пејзажу на обали реке. Већином су мирне, непомичне попут статуа, тек понеке као да су затечене и заустављене у тренутном покрету. По правилу, држе на интимним местима белу тканину; стојеће носе сандале са високом потпетицом. Међу собом не комуницирају, тек понеке се додирују гестом руке једне од њих пребачене преко рамена друге. Но овај врло штури опис нипошто не успева да пренесе ништа битно од зачудног утиска и учинка ових заиста фасцинантних приказа. Прва замка погледу гледаоца на ове приказе крије се у следећем питању: да ли је у овим сликама приказан један, увек исти лик плавокосе девојке, или их је више које нападно личе једна другој? Врло је приметно да их од позадине одваја изразито јака, тврда, црна контура, која управо појачава утисак изолованости

ових ликова од околног предела пред којим стоје, представљеног тако као да је посреди вештачка кулиса. Када се све ово наведе намеће се следећи могући закључак: *Шидијанке* су замишљене и реализоване као једна унапред планирана јединствена сликарска тема, настанку овог циклуса очито да претходи у свести уметника унапред заснована, и судећи по броју слика, вероватно у целини остварена и довршена уметничка намера.

ТЕЖЊА КА „ЈЕДИНСТВУ СТИЛА“

Своју полазну намеру при настанку циклуса *Шидијанке* сâм Шумановић је образложио у следећем пасусу текста Предговора у каталогу београдске самосталне изложбе септембра 1939:

„Мислим да Вам неће дојадити тај циклус *Шидијанки*, купачица које стварно и не постоје у Шиду (јер у потоку се купају само деца и кадгод која девојка скривена ђбуњем). Мучила ме је одавно жеља да начиним за себе самога такав циклус где се исте фигуре понављају, јер сам видео, да су сликари често баш тиме добијали јединство стила (Реноар, Марес), а крај тога тај плави модел, који ми је у Шиду позирао (боље него модели које сам имао у Паризу) био је једини који сам имао за тих 10 година.⁵“

Уметников кључни програмски циљ саопштен у овом пасусу садржан је у појму „јединство стила“. Сасвим је јасно – тако да то не треба нити истицати – како Шумановић у овом циклусу не приказује неке конкретне особе (без обзира што слика један исти модел), дакле не приказује купачице у потоку или на обали реке; јер, када би тако било он би их назвао једноставно *Шиђанке* уместо *Шидијанке*, што је назив овог циклуса на којему уметник инсистира, при чему управо та привидно ситна вербална финеса одаје вештачко, дакле превасходно сликарско и уметничко уместо стварносног порекла и значења циклуса *Шидијанки*. Тежња ка постигнућу „јединства стила“ као превасходно уметничког задатка и програма (каквог је запазио код поменутих му узора Реноара и Мареса) темељна је Шумановићева уметничка идеја водиља при настанку *Шидијанки*. Сликарски начин остварења овог циља уметник тражи и постиже понављањем једне исте фигуре, лика младе витке жене у различитим позама, сликане по моделу, али у завршном и коначном стадијуму слике уздигнутог до типског идеала управо захваљујући којем ефекту слике овог циклуса постижу уметникову толико тражену и жељену артифицијелност „јединства стила“ као једне од битних особина сваке високе и врхунске (подједнако старе и модерне) уметности.

⁵ С. Шумановић, Предговор, каталог изложбе, Београд, 1939, поново објављено у каталогу изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1984.



Крај њошока, 1937.

ЗАШТО ЈЕ ШУМАНОВИЋ ВОЛЕО ПУСЕНОВО СЛИКАРСТВО?

По дефинитивном повратку у Шид, Шумановић је био готово опсесивно закупљен тежњом да, упркос тешком здравственом стању, досегне сопствени начин сликања за који ће смети да каже како је најзад постигао „оригиналност истинску и озбиљну“. Узбудљиво и управо дирљиво гласе његове речи из Предговора у каталогу београдске изложбе 1939. године:

„Тај стил сам у муци освојио па је он мој, као и сви следећи, које сам радио у свом селу. Био сам намеран да издржим до краја ту борбу и да сав свој материјал, као и сво своје гледиште на сликање израдим сам, не много другачије од општег и оног што се ради у савременом сликарству, али да буде освојено кроз мој труд и да постане тако моје. Оригиналност по сваку цену нисам хтео имати, јер та ми се гадила као сувише јефтина и проста и добра за 'Париз', нег сам хтео оригиналност истинску и озбиљну.“⁶

⁶ *Истио.*



Јушро на јошоку, 1935.



Пог дрвећем, 1936.

Више него у осталим сликама „шидског периода“, ова је намера заиста остварена превасходно у *Шидијанкама*. Јер, ма колико поколебан тешкоћама свакодневног живљења, шидски Шумановић негде је у дубини свог уметничког памћења у потпуности задржао неокрњеним и ненарушеним неке суштинске спознаје сопствене сликарске младости. Ваља се овој тврдњи у прилог позвати на његов рани спис *Зашто волим Пусеново сликарство* објављен у загребачком *Књижевнику* бр. 2 од јуна 1924. из којег се разабире колико је млади Шумановић пажљиво студирао и креативно усвојио поуке што их је откривао у Пусеновом делу. Наредни пасуси који се у поменутом тексту односе на Пусена као да би могли да се примене и на Шумановићеве *Шидијанке*:

„Пусен је тврд и схематичан зато што је Француз, и што је класик. Никада није био заведен од споредности, стварао је увек тип, а никада индивидуум“.

И даље:

„Зато кад Пусен слика фигуру у кретњу он је, рекао бих, окамени, да нам дође дојам сталности. Та дела живе само животом који им је дао њихов стварач. Тај живот није имитација вањског живота, већ је то органски повезани живот линија, пластике (сене и светла) и боја. Вањска природа била је овде само материјал.“

А у завршном пасусу овог текста, као закључни аргумент у прилог своје склоности према Пусеновом сликарству, Шумановић наводи:

„Волим тога уметника, који је знао да организује своје осећаје, и стварао дела тврда, схематична и окамењена, јер је следио ону мисао коју је написао у писму М. de Chantelou-у: 'Настојаћу из свих снага да задовољим уметност, Вас и себе.'“⁷

„ВРАЋАЊЕ ИЗГУБЉЕНОМ РАЈУ“

Али *Шидијанке* су, подразумева се, знатно више и нешто битно друго од накнадне евокације некадашњих сликарских поука и спознаја уметникове младости. Јер, ма колико да је упркос здравственим тегобама у делима шидског периода у Шумановићу остала сачувана његова сликарска ерудиција, само то не би било довољно да *Шидијанке* буду толико узбудљиве колико заиста јесу. *Шидијанке* освајају пре свега зато што их је уметник испунио страшћу своје још увек веома виталне животне енергије. М. Б. Протић ће поводом целокупног Шумановићевог шидског периода писати као о уметниковом „враћању изгубљеном рају“, а шта друго мислити и рећи о *Шидијанкама* него то како се управо у уметниковој и уметничкој фикцији, када не може у стварном животу, а то конкретно значи у сликама овог циклуса, разоткрива чежња ка постигнућу сопствене визије „изгубљеног раја“. Иако сликарство *Шидијанки* одаје сликарево неокрњено сликарско знање, оно је уједно и знатно више од тога испуњено уметниковом неоствареном и неостварљивом сасвим интимном еротском жељом. Управо *Шидијанке* најубедљивија су потврда оне концизне али и суштинске дефиниције укупне Шумановићеве уметничке вокације, о каквој је још давно писао први помни проучавалац уметниковог опуса Димитрије Башичевић, каснији Мангелос:

„Живот и уметност били су за њега идентични. Идентификација је извршена тако да је сав смисао и сав садржај живота замењен уметношћу. Живот је имао смисла само ако је био испуњен уметношћу.“⁸

⁷ С. Шумановић, „Зашто волим Пусеново сликарство“, у: *Књижевник*, 2, Загреб, 1924, поново објављено у каталогу изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1984.

⁸ В. Башичевић, *нав. дело*.

САВА ШУМАНОВИЋ У ДОМАЋОЈ ИСТОРИОГРАФИЈИ: О ЗДРАВЉУ И ДРУГИМ БОЛЕСТИМА*

САЖЕТАК: У раду ће се тематизовати, класификовати и проблематизовати приступи националне историографије биографској чињеници из Шумановићевог живота – његовој болести, начини на које је она довођена или није довођена у везу са Шумановићевим уметничким радом, те закључци и ефекти ових приступа. Расправе о Шумановићевој болести и Шумановићевом раду кретале су се по унутрашњем кругу, давиле су се питањима пропасти или су браниле Шумановићево сликарство од идеје о пропасти, а нису се упуштале у критичка разматрања о природи и карактеру те пропасти и њеној кореспонденцији са светом коме су биле понуђене Шумановићеве слике. Теоријско упориште ове студије налази се у Фукоовој реконцептуализацији 'лудила', односно његовом реконцептуализовању односа 'лудила' и уметности којим је проблем дуго постављан као унутрашњи проблем између дела и уметника (случај Сава Шумановић) екстериторијализован као проблем света коме је уметничко дело намењено и коме се дело обраћа.

Кључне речи: Шумановић, болест, историја уметности, интерпретација, Фуко

Наратив историје националне модерне уметности настајао је и развијао се постепеним, доследним и скрупулозним мапирањем сложених односа које је локална/национална култура/уметност успостављала према свом доминантном моделу (Паризу). Претежно је био усмерен ка препознавању механизма, праваца и динамике прихватања, одбацивања или модификовања/редефинисања, чак (или ређе) трансгресије формалних решења одабраних узора, а све то, коначно, ради уочавања и спецификовања сопствене различитости. Систем вред-

* Рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта број 177013, „Српска уметност 20. века: национално и Европа“, подржаног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



Три девојчице у иџри, 1941.

ности који је овај наратив последично генерисао био је онај чији су се основни параметри темељили на степену и/или капацитету познавања, разумевања, „превођења“ и разраде оних примера који су већ били конституисани и нормативизовани као неупитни примери модерне уметности, односно који су се узимали за означитеље иновације и модерности. Историја националне модерне уметности се, генерално, по узору на модел (ђуржоаске) модерне историје (модерне) уметности, артикулише као историја уметника (биографије и монографије), као историја уметности модерне цивилизације (одраз интелектуалних токова) и као историја уметности као историја аутономних естетизованих предмета.¹ У првом случају, главна фигура дискурса историје уметности је Уметник, представљен као идеал који рефлектује и допуњује грађански мит о универзалном, бескласном Човеку (мушки род). Од времена романтизма неговало се уверење о посебности уметника, његовој, у неком смислу, привилегованој позицији изван друштва, јер је, по том уверењу, тек напуштањем свих друштвених, економских и моралних норми, уметник могао да реализује своју судбину. Касније су, у XIX веку, романтичарски топос усамљеног/независног уметника,

¹ Хаџиниколау Никос је у књизи *L'Histoire de l'art et la lutte des classes* из 1973. године изнео ову поделу. Видети: G. Pollock, *Vision and Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London&New York, 1994, 25.

околности и искуство модерности редефинисали и произвели у боемско неприступачно *друћо* грађанског друштва² и на тај начин успоставили културалну толеранцију у односу на ексцесне, неконвенционалне облике понашања и живота. Другим речима, историја модерне уметности се давила, поред систематизовања, и нормативизовањем две врсте ексцентричности: прва је произлазила из чињенице да се модерна уметност развијала као низ (или, пре, мрежа) процеса и истраживања, радикалних или мање радикалних, са превасходним циљем успостављања нових парадигми (оне која афирмише концепцију аутономног, самодовољног уметничког дела и оне која деконструише ту концепцију); друга се односила на опсценост, болест и генерално, неприхватљиво које је наратив историје модерне уметности симболизовао и тако трансформисао у прихватљиво и у културну чињеницу.

Прве прецизно конструисане систематизације југословенске/српске модерне уметности, односно први конзистентни наративи који су уобличили историју националне модерне уметности успостављени су тек у другој половини XX века (Трифуновић и Протић).³ Без обзира на различитости у основним пропозицијама од којих су полазили приликом систематизовања ова два наратива су заправо идентична: интерпретативни оквир који успостављају темељи се на анализи формалних а онда и културалних карактеристика великог света уметности који су транспоновани и преобликовани у локалном свету уметности и (сасвим) посредно локалној култури.

У оквиру оба наратива Сава Шумановић је јасно интегрисан као важна појава у развоју српске/југословенске⁴ уметности. Процес произвођења/уобли-

² Формулација преузета из А. Bozzola, C. Tisdall (eds.), *Futurism*, London, 1996, 21.

³ М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд, 1970; М. В. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, Београд, 1973; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 1973. Тек почетак новог века доноси сасвим нови приступ/интервенцију у овако успостављен наратив, видети: С. Чупић, *Теме и идеје модерног – српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад, 2008.

⁴ Питање националне припадности Саве Шумановића, затим питање националног предзнака културе чији је систем вредности кроз своју уметност изводио и/или репродуковао, као и питање којој култури припада тј. која/које култура/е присваја/ју његово стварање, представља тему која излази из оквира овог рада. Чињенице су следеће: рођен је у етнички српској породици која је била православне вере, школовао се, формирао и започео озбиљну сликарску каријеру у Загребу (први загребачки период од 1914. до 1920. и други загребачки период од 1921. до 1925. године), до 1930. излагао у Загребу и Београду, живео углавном у Загребу, Паризу и Шиду, а од 1930. свој живот проводи у Шиду, градићу који ће осетити административне промене изазване идеолошко-политичким пројектом југословенства и отпором према том пројекту. После Другог светског рата он постаје, захваљујући Трифуновићу, српски уметник (Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 1973), а Протићу и српски и југословенски уметник (М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд, 1970; М. В. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, Београд, 1973; М. В. Protić, *Treća decenija: konstruktivno slikarstvo*, Београд, 1967; М. В. Protić (prir.), *Četvrta decenija: ekspresionizam boje, poetski realizam*, Београд, 1871). У хрватској историографији

чавања представе о Сави Шумановићу започиње са првим позитивним критикама после његове друге самосталне изложбе у Загребу 1920.⁵ До Шумановићеве смрти, његова уметност је била готово у потпуности предмет ликовне критике,⁶ а након Другог светског рата постаје, као што је то, уосталом, био случај са целокупном предратном уметношћу, предмет историје уметности чиме се фокус померио од савременог/тренутног и пролазног ка историјском и трајном. И док општи прегледи тематизују углавном Шумановићеву уметност у ширем контексту историје модерне уметности/цивилизације, дотле монографски текстови тематизују везу између биографских података и његове каријере и дела, а заједничко и једном и другом историчарскоуметничком штиву јесте имплицитно или експлицитно утврђивање тачке прелома/ексцеса/врхунца у његовој каријери која се препознаје у делу *Пијана лађа* и/или у симптомима *болесџи* која ће се први пут у време настанка *Пијане лађе*⁷ манифестовати. О *болесџи* се говорило као о *болесџи*, она је била безимена, све док се у другом издању Башичевићеве монографије 1997. године није појавио факсимил лекарског уверења из марта 1941. године, на којем је била наведена дијагноза „psychosis paranoica“ а које је носило потпис др Емила Костића, лекара из Шида. Оригинална историја болести, могуће белешке лекара који су Шумановића три месеца лечили у Београду, као и документ са дијагнозом нису сачувани, а ова дијагноза која се нашла на лекарском уверењу из 1941. највероватније је преписана са неког ранијег лекарског документа са лечења у Београду који је потом нестао. Сасвим је реална

Сава Шумановић се уважава као уметник који се формирао у Загребу, који је своју сликарску каријеру успешно започео у том граду и који је у то време, макар кратко, припадао и у том смислу оставио траг у уметничкој и културној сцени тог града. Видети: I. Reberski, *Realizmi dvadesetih godina: magično, klasično, objektivno u hrvatskom slikarstvu*, Zagreb, 1997; P. Prelog, „Refleksi povijesnih avangardi“, Lj. Kolečnik, P. Prelog (прir.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj, 1898–1975*, Zagreb, 2012, 107.

⁵ Прву самосталну изложбу Шумановић је имао 1918. године када је у Улриховом салону излагао заједно са Богумилом Царом. Другу самосталну је приредио 1920. године о којој у тадашњим загребачким часописима пишу Густав Крклец, Мише Јеролим, Винко Јурковић, Владимир Луначек. М. Б. Протић, *Сава Шумановић*, Шид, 1985, 34–35.

⁶ Љубомир Мицић је у свом полемичком и критичком тексту *Савремено и слућено сликарство* у којем је тематизовао савремену уметност и њен однос према култури, а све у циљу афирмације зенитизма као аутентичне савремене уметничке и културне појаве, издвојио и име Саве Шумановића међу именима уметника у чијем раду се препознаје савремена нова уметност, али она која је, по мишљењу Мицића, „ван наше земље“ већ завршена, те да у том смислу Шумановић (Сиде Миличић, Настасијевић, Добровић) представљају следбенике а не ствараоце. Видети: Lj. Micić, „Savremeno i slućeno slikarstvo“, *Zenit* br. 10, Zagreb, decembar 1921, 11–13. Видети: <http://serbia-forum.mi.sanu.ac.rs/wb/?action=getbook&bookkey=12877#page/0/mode/1up> (приступљено 15. 3. 2014).

⁷ У тексту ће се паралелно користити називи *Пијана лађа* и *Пијани брод*, доследно томе који су од ова два назива користили цитирани писци. Ауторка задржава право да слику зове именом под којим слику евидентира Музеј савремене уметности у чијој се колекцији налази. Дискусија који од два назива је аутентичнији, односно зашто, када и под којим условима *брод* постаје *лађа* излази из оквира овог рада.

претпоставка да је историја Шумановићеве болести, која се чувала у болничким картотекама, могла да страда у Другом светском рату током бомбардовања. Али губитак лекарске документације из приватног, породичног „архива“ у комбинацији са чињеницом да кућа ни у једном тренутку није страдала због ратних дејстава, већ наводи на сумњу да је рецимо Шумановићева мајка желела да обрише сваки траг непожељног/„срамоте“ да би биографија њеног сина задовољила узусе грађански узорне и респектабилне биографије.⁸ До открића тог лекарског уверења из 1941. код наследника др Костића и његовог публиковања, за наратив историје уметности изостанак документа са тачном дијагнозом заправо је био нека врста „благослова“ да се о томе може ћутати или да се, ако се не може ћутати, може фабулизовати и тако производити мит о Уметнику. Критика и историографија, нарочито после Другог светског рата, осцилирале су између става да „Саву – сликара“ треба одвојити од „Саве – обичног човека“ и да би, сходно томе, „у проучавању Савиног сликарства требало ипак гледати слике“ јер „критичар и историчар уметности не проучава уметника већ његово дело“ док је „лекар често упућен да проучава и болест и болесника“,⁹ с једне и врло варираног става да се у проучавању Шумановићевог опуса не може пренебрегнути чињеница да је био болестан и да је болест могла да има или је имала удела у ономе шта је радио и како је радио, с друге стране.

СЛИКАР И/ИЛИ ЧОВЕК

Ако се интерпретација уметничког дела или опуса темељила на паралелама, препознавању и идентификовању узора у „париској школи“, пратећи не само логику геополитичке и културалне моћи, већ и саму реалност (додуше произведену оваквом логиком) – уметници из Србије (са југословенског простора)

⁸ У време када је Димитрије Башичевић објавио прву монографију о Сави Шумановићу 1960. године веровало се да су кореспонденција и документа о боравку у Паризу били уништени, а извор за овакву тврдњу је био нико друго до Персида Шумановић. Касније су се појавила писма и дописнице које је Шумановић писао родитељима из Земуна, Граца, Загреба и Париза, а које је, према сведочењу тадашње управнице Спомен-збирке Павла Бељанског, Вере Јовановић, Шумановићева мајка дала сликару и реставратору Јовану Севдићу као поклон-успомену у време када је екипа Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Шиду припремала Шумановићеве слике за излагање у сталној музејској поставци. Та писма је, потом, Севдић 1966. дао у документарни фонд Спомен-збирке. Писма су у целини објављена у Ж. Брковић, *Сави Шумановић, еписолоарни њорјорјеш, њисма – до-куменџи – болесџи*, Београд, 1998, 101–114. и делимично у D. Bašičević, *Sava Šumanović, drugo i dopunjeno izdanje*, Novi Sad, 1997, 217.

⁹ Наведено је мишљење Војина Башичевића, који је по професији био лекар али је такође учествовао у објављивању другог и допуњеног издања монографије о Сави Шумановићу, коју је написао његов брат Димитрије Башичевић. Видети: V. Bašičević, „Pogovor: Još ponešto o životu i smrti Save Šumanovića“, D. Bašičević, *nav. delo*, 203.



Село, 1932.

заиста су ишли у Париз и тамо се „усавршавали“, односно модернизовали своје погледе, укус и сликарство према тада важећем, неупитном, узорном моделу – онда се, такође, може очекивати и да су ексцесни примери, ма каква природа ексцеса била, могли бити препознавани, именовани, кодирани у кључу прихваћене културалне матрице. Иако је тадашњи локални свет уметности извесно могао бити упознат са Шумановићевим стањем – можемо претпоставити каквог су одјека могла имати његова писма која је слао Владиславу Рибникару, Милану Кашанину или Јози Туркаљу, чија је садржина могла бити предмет дискретног препричавања, с једне, односно Шумановићево осамљивање у Шиду, с друге стране – његови ће актери, тек касније, ретроспективно, бити слободнији и о томе јавно писати/говорити.¹⁰ У критикама Шумановићевих самосталних изложби одржаних у Београду 1928. и 1939. године болест се или не спомиње, или

¹⁰ Видети: М. Кашанин, *Сусрећи и писма*, Нови Сад, 1974.

се о болести говори опрезно, издалека, топло, с разумевањем, и онда се, што је још важније, готово уопште не доводи у везу са променама које ти текстови препознају и евидентирају у његовом сликарству. Једини ко је заправо отворено, приватно (писма) и јавно (предговор за каталог београдске изложбе 1939) говорио о ономе кроз шта је пролазио, био је сам Шумановић.

Сретен Стојановић ће у часопису *Мисао*¹¹ и дневном листу *Полиџика*¹² поводом Шумановићеве самосталне изложбе отворене у септембру 1928. у Београду, на којој су биле изложене слике из другог париског периода и, наравно, *Пијана лађа*, афирмативно писати о Шумановићевим сликама. *Пијану лађу* у својим критикама апострофира у крајње позитивном смислу као слику „која не подсећа ни на чији начин третирања слике“, подвлачи њену посебност речима „композиција је успела, осећање доследно спроведено, а колорит у своме сјају и власти“ те закључује (али и скреће пажњу) да „није чудо да је ова композиција [била] толико запажена у француској критици, јер је то право уметничко дело“¹³. Стојановић обе ликовне критике завршава имплицитном (*Мисао*) односно експлицитном (*Полиџика*) опсервацијом да изложене слике показују да је Шумановић „пронашао свој израз“, постао зрео сликар спреман за „стварање великих дела“¹⁴ и исказује своје дубоко уверење да се могу очекивати ускоро „његова нова платна која ће носити колористичку снагу *Пијаної дрога*“¹⁵. Дакле, ни речи о драми кроз коју Шумановић пролази.

Павле Васић у свом врло исцрпном, критичком и аргументовано афирмативном приказу Шумановићеве изложбе у Београду 1939. године, која је била прво Шумановићево појављивање након паузе од преко десет година (претходна изложба била је одржана 1928. године), заправо ни на један начин не доводи у везу новине у Шумановићевим новим сликама са болешћу. У закључку пише: „Шумановић је сликар великог талента и сигурног заната. Али противуречности у његовом делу остављају утисак неке трагичне дезоријентације.“ Ова реченица би могла и да нас наведе на сумњу да Васић на посредан начин говори о болести. Међутим, већ следеће две реченице у којима каже: „Та неједнакост, међутим, објашњава се тиме што је он један од оних који увек тражи нове путеве. Ту авантуру, свакако не саветује плашљива опрезност људи који спокојно

¹¹ С. Стојановић, „Изложба слика Саве Шумановића“, *Мисао*, свеска 1–2, Београд, 1928, 92–94. Видети: <http://serbia-forum.mi.sanu.ac.rs/wb/?action=getbook&bookkey=30346#page/0/mode/1up> (приступљено 15. 3. 2014).

¹² С. Стојановић, „Изложба слика г. Саве Шумановића“, *Полиџика*, Београд, 14. 9. 1928, 9. Видети: <http://serbia-forum.mi.sanu.ac.rs/wb/?action=getbook&bookkey=8271#page/0/mode/1up> (приступљено 16. 3. 2014).

¹³ *Нав. дело.*

¹⁴ *Нав. дело.*

¹⁵ С. Стојановић, „Изложба слика Саве Шумановића“, *Мисао*, свеска 1–2, Београд, 1928, 92–94. Видети: <http://serbia-forum.mi.sanu.ac.rs/wb/?action=getbook&bookkey=30346#page/0/mode/1up> (приступљено 15. 3. 2014).



Равница, 1942.

уживају у просечним резултатима¹⁶, неутралишу двосмисленост и преусмеравају пажњу са болести на неутралнији и шири (постромантичарски) концепт креативног дара и његовог потенцијала.

С друге стране, о „духовним кризама“ и „оштећеном здрављу“ крајње пријатељски, дискретно, нежно, са емпатијом, пише Пјер Крижанић у својој критици исте те изложбе, и то у Уводу у којем сажима Шумановићеву биографију, док у другом и дужем делу текста разматра изложбу и слике, препознаје нова формална решења, апострофира колорит пејзажа и мртвих природа, критички се осврће на разноврсност изложеног материјала, али ни на који начин ништа од тога не објашњава „оштећеним здрављем“ или „духовним кризама“¹⁷. Има се утисак да би се и у овом тексту заобишла прича о *болесџи* да сам Шумановић, који је писао предговор у каталогу своје изложбе, није без околишања говорио о кризама кроз које је пролазио и о својим обољевањима.

¹⁶ П. Васић, „Изложба Саве Шумановића“, *Умешнички преглед* бр. 8, Београд, октобар 1939, 253. Видети: <http://serbia-forum.mi.sanu.ac.rs/wb/?action=getbook&bookkey=30434#page/0/mode/1up> (приступљено 16. 3. 2014).

¹⁷ П. Крижанић, „Сликаство Саве Шумановића“, *Полиџика*, Београд, 21. 9. 1939, 11. Видети: <http://serbia-forum.mi.sanu.ac.rs/wb/?action=getbook&bookkey=12293#page/0/mode/1up> (приступљено 16. 3. 2014).

После Другог светског рата, нарочито од краја педесетих и спочетка шездесетих година прошлог века, о болести почиње отворено да се пише и да се, штавише, промене у Шумановићевом сликарству на прелазу из треће у четврту деценију интерпретирају и вреднују у функционалној релацији према болести. Чини се да су два разлога допринела овој „либерализацији“: прво, за разлику од „Саве – уметника“, „Сава – обичан човек“ више није био жив, и друго, „Сава – уметник“ је сада налазио своје место у првим озбиљним систематизацијама уметности периода у којем је живео и стварао, другим речима постајао је бесмртан.

Димитрије Башичевић 1957. године брани докторску дисертацију о животу и раду Саве Шумановића и у том монографском тексту, који ће касније бити објављен, најпре 1960, па онда у допуњеној и проширеној верзији 1997. године, *болесѝ* добија важно место и то не више само као биографски податак („Због своје болести годинама је живео у некој изолацији у некој врсти колико осамљеног толико и самосталног живота“¹⁸), већ и као информација релевантна у интерпретирању тзв. развојне линије Шумановићевог рада („Без сумње извесну улогу у том [спречавању да сазри његов стил] процесу имала је сликарева болест. Она је увек и поновљено чинила сметње, па и овде је успоравала процес и комплицирала га. На крају, свакако, њој треба приписати чињеницу што ступањ саме кулминације, када је до ње дошло, није био виши. Занимљиво је, ипак, да болест није сметала рађању нових идеја, а ни њиховим реализацијама. Исто тако, у основи није реметила ритам ни правилност оних паралелних колосека по којима се кретао сликарев развој“)¹⁹. Коначно, Шумановићева *болесѝ* постаје основ да Башичевић у свом поступку извођења историје националне модерне уметности из монографског угла заправо конструише Саву Шумановића као националног Ван Гога: „Имао је Шумановић три хероја: Пусен, Сезан, Ван Гог. (...) о њему Шумановић није говорио ни писао. Спомињао га је тек узгред, али сасвим узгред. Вероватно га није намерно хтео сакрити као што је разумљиво да га није могао сагледати иза „construction“ која је вазда стајала пред његовим очима. Ипак тај тајни херој потајно је живео у њему још од времена првог његовог уља, оне мале „Поплаве“. (...) Уосталом судбина Шумановићева била је тако слична судбини његовог хероја: најпре жеђ, па тражење да се угаси та жеђ за лутањем кроз пустињу и прашуму савремене уметности и најзад болест која се код обојице некако поклапала, болест која је трајала упоредо са животом, која их је обојицу одвојила од живота и прогнала на искључиво подручје уметничког стварања. Кад год се приближио Ван Гогу Шумановић је био најближи себи. (...) Чак је врло вероватно да је Шумановићу Винсентов пример дао знатну моралну подршку у часу када је у питању била његова уметност. (...) Изванредна је блискост између Шумановићеве шидске епохе и Ван Гогових слика из 1886. године.“²⁰

¹⁸ D. Bašičević, *nav. delo*, 47.

¹⁹ *Нав. дело*. 59.

²⁰ *Нав. дело*. 60–61.

Који су били мотиви да Башичевић Шумановићево „лудило“ оправда заправо веома натегнутом аналогijом са Ван Гогом? Ако покушамо да (ре)конструишемо тај наговештени али никада код Башичевића експлицитно изречени низ аналогija, врло брзо ћемо увидети да су аналогije до те мере површне да их заправо и нема. Примера ради: обојица су побегли из великог града у мање средине, али Ван Гог добровољно и с јасно постављеним циљем у себи ипак страну средину, а Шумановић више зато што није имао куд и својој кући; обојица су били у тим ексцентричним (малим) срединама концентрисани на сликање пејзажа али различито мотивисани и, што је још важније, користили су различите идиоме који чак не почивају на истим капацитетима доје – код Ван Гога је то била изражајна снага материје доје, а код Шумановића сама материја доје; обојица су вођени снажном жељом да њихово сликарство буде прихваћено и позитивно вредновано, опет с различитих позиција и с различитим ефектима где је Шумановић, гледано са стране, ипак имао више успеха, макар тај успех био само у локалној средини; иза обојице су остала писма и једино би ту аналогija могла да буде одржива: та писма су место пројекције страха културе од зазорног, бесформног садржаја у њима, и као таква, место конструисања фантазма о опсценом које се кроз Уметност трансформише у цивилизовано. Могли бисмо тако да наставимо подацима везаним за тржишни потенцијал слика где такође постоји разилажење – Ван Гог је за живота продао једну слику, Сава Шумановић је од продаје слика могао рецимо да се упуту у Париз (иако је та свота представљала тек део онога што ће му бити потребно за живот и рад у том граду, али ипак довољна да се одлучи на пут²¹); после смрти, током XX века, Ван Гоговим сликама је расла вредност и данас оне имају вртоглаво високе цене; Шумановић је у једном тренутку током 90-их година XX века у Србији продаван такође за ову средину за веома велике износе... Дакле, враћамо се на питање шта је била Башичевићева намера када је Шумановића у условно речено првом монографском тексту о овом уметнику довео у директну релацију са Ван Гогом? Да ли је то само последица одабране политике позитивне репрезентације у оквиру првог историзовања једног уметника у форми монографског текста? Да ли је мислио да ће посезањем и поређењем са неупитним узором из опште историје модерне уметности, биографском податку на ивици трача и скандала доделити ону посебност која ће изазивати поштовање и којом ће, такође, своје сумње у неометано „напредовање“ и „развијање“ Шумановићевог сликарства

²¹ Трифуновић наводи да је Шумановић све слике са изложбе организоване у Београду 1928. године продао. L. Trifunović, „Sava Šumanović“ (predgovor katalogu izložbe, Jajce, 1965), D. Bulatović (priř.), *Lazar Trifunović: studije, ogledi, kritike*, Beograd, 1990, 36. Из Шумановићевог предговора за самосталну изложбу 1939. године сазнајемо да је за слике добио 48.000 динара. С. Шумановић, Место предговора, Каталог изложбе Саве Шумановића, Нови универзитет, Београд, септембар 1939. Видети: http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/index.php?option=com_content&view=article&id=48:mesto-predgovora&catid=39:savini-tekstovi&Itemid=54 (приступљено 21. 3. 2014).

изнете раније у тексту такође дефинитивно одагнати, а болест трансформисати у позитивни предзнак, подстицај за стварање, практично *conditio sine qua non* Шумановићевог (Ван Гоговог) позног опуса („болест (...) која их је обојицу одвојила од живота и прогнала на искључиво подручје уметничког стварања“)? На моменат чини се да Башичевић успоставља знак једнакости између Ван Гога и болести јер „[к]ад год се приближио Ван Гог, Шумановић је био најближи себи“. Но, ако оставимо по страни Башичевићеве намере јер, доследно Барту и Дериди, оне престају да буду релевантне оног момента када је текст изговорен/написан/слушан/читан, која значења и које учинке у култури у којој настаје генерише овај текст? Објашњавање специфичности Шумановићеве појаве и уметности повлачењем паралела са Ван Гогом може да значи следеће: Шумановић је био велики сликар, а паралела са Ван Гогом то потврђује; његова болест није више узрок ексцентричног, друштвено неприхватљивог, чак скандалозног или примитивног понашања, већ специфичност која је допринела да се Шумановић још више посвети сликарству, и опет паралела са Ван Гогом се јавља као потврда; и, коначно, све заједно, локалној (српској и/или југословенској) уметности и култури додељује димензију која онда ту уметност и културу приближава оном хегемоном, универзалном, западноевропском моделу, а саму средину означава односно потврђује као цивилизовану, софистицирано модерну и интелектуално супериорну.

Момчило Стевановић²² је исте 1957. године, када је Башичевић бранио докторску тезу, у свом тексту повукао исту паралелу, обогачену новим именима, али, за разлику од Башичевића, био је суздржанији у оцени величине коју се сматрало да је Шумановић досегао (чак и болестан): „На прагу успеха Шумановић је био ометан тешком душевном болешћу којој није било лека. Судбина Ван дер Хуса и Ван Гога, Леона Коена код нас! Он је био бачен у ону несрећну и не тако малобројну породицу сликара осуђених да стварају само светлим окрајцима своје душевне снаге, а свесни истине о себи. (...) *Пијани брод* – да се вратим на ту слику – обично се сматра за његово најзначајније дело. (...) По импозантном формату, по ватрености егзекуције, по необичној, занимљивој теми, краткоћи времена с којим је то велико платно на душак савладано, по квалитету сликања најзад – оно заслужује свој реноме; но да ли ипак и реноме непревазиђеног рада? (...) Његов *Пијани брод* у оваквој констелацији подсећа однекуда на Дефрегеровог варошанина у тиролском оделу међу Тиролцима. Па и на другим сликама, понекад, кад одлучније закорачи у област путено-чулног и баханалног, има се утисак да му глас закрешти, јер је изашао из свог регистра, и да је

²² Момчило Стевановић је такође учио у атељеу код Андреа Лота у периоду од 1925. до 1927. године. Видети: К. Амброзић, *Андре Лој и његови југословенски ученици*, Београд, 1974, 25.



Лекарски преглед, 1940.

са набреклим жилама ухватио нетачну, претерану ноту.²³ Такође, оно што разликује Стевановићеву интерпретацију живота и дела Саве Шумановића јесте дефинисање места *болесџи*: за Стевановића *болесџи* није (пресудно) утицала на уметност: „скоро у исто време кад и болест, јавља се прелом у Шумановићевим схватањима. Поклоник конструктивистичког сликарства (...) прелази на „реалистички стил“, (...) [з]ачудо, тај огромни заокрет извршио се без приметних сликарских криза и потреса, мирном, готово природном еволуцијом, као да је у питању процес најнормалнијег сазревања. Он се мењао јачајући.“²⁴ Стевановић пореди Шумановића са Ван Гогом (Ван дер Хусом и Коеном) али то поређење

²³ М. Stevanović, „Sava Šumanović“ (Prosveta, Beograd, 1957), R. Matić-Panić, J. Denegri (прir.), Momčilo Stevanović: *Studije, ogledi, kritike*, Beograd, 1988, 76–77.

²⁴ *Нав. дело*, 77–78.

је више утисак него од супстанцијалне важности, што може бити последица чињенице да је Стевановић, генерално, био уздржан поводом Шумановићевих уметничких домета па у том смислу и његовог места односно потенцијала у конструисању једног од система националне репрезентације, тј. историје националне уметности. За Стевановића је, за разлику од Башичевића, али донекле нешто касније и Трифуновића, *болесѝ само болесѝ*, лишена вишка значења, односно потенцијала за митологизацију или за било какву даљу симболизацију: „Постарео, оронuo, потамнео у лицу које је ионако било црнпурасто, у црном оделу и округлом црном капицом сличном оној какву су носили Призренци или мењачи, он се појављивао на својој изложби изазивајући мало nelaгодан утисак код оних који су га познавали као снажну људину ковачке статуре.“²⁵

Миодраг Б. Протић у свом монографском тексту детаљно говори о болести и њено појављивање, под утицајем Шумановићевог исказа из 1939, заправо везује за исцрпљујући седмодневни посао на *Пијаној лађи* и у том смислу га романтизује, јер из онога што је рекао произлази да је слика изазвала симптоме болести: „Силовито размахнут рад на *Пијаној лађи* – у чијем имену осећамо Рембоа и Растка – (...) – одвео је Шумановића крајем 1927. у депресију, нервно растројство, манију гоњења“²⁶, изјава која одмах активира контрапитање: а шта ако су први симптоми болести били управо фуриозни темпо у којем је слика настала? Доследно томе би се дало закључити да није стваралачки акт тај који је сагорео уметника, већ је уметничко дело било моменат разрешавања трауме и истовременог покретања процеса вечног враћања симптома. За разлику од осталих историчара и критичара до тада, *болесѝ* код Протића добија име цитирањем Шумановићеве „самодијагнозе“: „афазија“ и „тешка хистерија“, односно (пара)дијагнозе „*dementia praecox*“ коју је у једном интервјуу из 1984. изрекао Александар Дероко.²⁷ Међутим, Протић чврсто стоји на становишту да Шумановићево сликарство треба да буде предмет проучавања историје уметности јер „критичар и историчар не проучавају уметника, већ његово дело – односно оно што је објективизовано, остварено у форми“ и стога „не испитују онај психички процес и повод који доводи до дела, већ процес којим се дело конкретизује као уметничко.“²⁸ Протић ће у једном тренутку чак имплицитно увести још једну поделу Шумановићевог сликарства и то, изненађујуће, према моменту манифестовања Шумановићеве болести: „са рационалног становишта његове слике су после обољења (1928–1942) ’нормалније’ него пре њега“, што би значило да постоји неки претходни, „ненормалнији“ период стваралаштва Шумановића, који се завршава 1928. а почиње у неком или било ком тренутку

²⁵ Нав. дело, 78.

²⁶ М. Б. Протић, *Сава Шумановић*, 64.

²⁷ Нав. дело, 64.

²⁸ Нав. дело, 67.

пре године завршетка.²⁹ Ипак, уопштено узев, осим овог екскурса – који би се могао интерпретирати и као одбрана Шумановићевог дела и од *болесѝи* и од интерпретација које су *болесѝи* виделе као утицајни фактор на Шумановићево стваралаштво – и за Протића је, као и за Стевановића, *болесѝи само болесѝи*. Но, за разлику од Стевановића, Протић је јасно артикулисао своје разлоге а њихова аргументација је почивала на Протићевом конзистентном, рационалном, високо елаборираном, високомодернистичком, формалистичком приступу у разматрању и интерпретирању појава у уметности, доследно којем је сматрао да, ако се жели утврдити вредност уметничког дела или нечији допринос уздизању и еманциповању локалне/националне културе у правцу и по узору на интернационалну/космополитску, онда се то има урадити искључиво разматрањем сликовне синтаксе и семантике. „Чистота“ дискурса је за Протића представљала једини релевантан и валидан пут у доказивању (могућег) елитног и универзалног карактера националне уметности, шире и културе и заједнице (идеално, нације) која је ствара и репродукује.

Различитост у методолошким приступима Протића и Трифуновића, та два моћна ауторитета историје српске/југословенске модерне уметности, огледа се и на „микро“ плану: приступу једном уметнику, тачније у начину располагања једном информацијом из биографије тог уметника. Лазар Трифуновић ће 1965. године објавити сачувана писма која је Шумановић слао Растку Петровићу у периоду од 1921. године, када почиње пријатељство између Шумановића и Петровића, закључно са 1930. годином (последње написано носи датум 3. јули 1930). Писма је, према Трифуновићу, Растко Петровић приликом одласка у Америку 1937. године оставио Иванки и Александру Дероку на чување, који су их онда, вероватно нешто пре 1965. године или у тој години, показали Трифуновићу. Писма која је у назначеном периоду Петровић слао Шумановићу нису сачувана, а према садржају Шумановићевих писама датираних у 1929. и 1930. изгледа извесно да Петровић и није писао Шумановићу повратна писма. „Са тугом у срцу обелодањујем ова писма Саве Шумановића, најдраматичније и најузбудљивије штиво које сам икада читао. Дуго сам се колебао пре него што сам се одлучио да публикујем (...) Учинио сам то из два разлога: први – Шумановић је тако крупна и значајна фигура наше уметности да о његовом животу треба знати и најситније детаље, и други – ова његова писма бацају светлост на природу његове болести и могу бити од користи у даљем проучавању његове личности и његовог сликарства.“³⁰ Трифуновић у својим интерпретацијама на суптилан и суштински двосмислен начин доводи у везу промене у Шумановићевом сликарству и његово здравствено стање: „Једно је извесно: са Савином болешћу дошла је и промена концепције, његов други период (1926–1930) (...)“

²⁹ *Нав. дело*, 66.

³⁰ L. Trifunović, „Zvezde su ugašene za mene“ (dokumenta), *Umetnost*, 3–4, Beograd, 1965, 115.

Шумановић је у тим годинама преживљавао тешку душевну кризу, али слике нису показивале ни један знак те унутрашње борбе; оне као да су долазиле од једног смиреног и прибраног духа, који је са својим 'веселим колоритом' имао пуно разлога да се радује животу. Из најдубљих понора изашле су Шумановићеве најрадосније слике, оне су биле велика компензација његовог тужног живота. (...) Бес доје *Пијаној дрога* и 'пијанство трезвењака', који су допринели кршењу сликареве душевне равнотеже, остали су сасвим усамљени у Шумановићевом делу (...) У овим тешким годинама које је провео у Шиду, усамљен, одсечен од света, заборављен и болестан, Шумановић је потпуно прекинуо са ранијим сликарством (...) [п]репуштен себи (...) он је сам стварао свој нови стил 'како знам и умет'³¹ или „Те дуге, болесне и кошмарне године потпуно су измениле његово сликарство, доја је коначно освојила слику и постала њена главна тема. (...) Јадни Шумановић! Осећао је да у тим сликама постоји нешто друкчије него у осталим, нешто дубље, тамније, што је учинило да поверује како је због њиховог 'хрђавог материјала' оболео.“³² Дакле, Трифуновић не негира експлицитно везу између *болесџи* и промена у Шумановићевом сликарству, напротив, коначно објавио је и Шумановићева писма управо са изговором да су важна за разумевање Шумановићевог лика и дела, али је и не потенцира преко потребне мере оправдавајући је преко поређења са етаблираним вредностима у општој историји уметности. За Трифуновића ова информација нема политички капацитет у конструисању наратива историје националне модерне уметности, већ пре представља личну (Трифуновићеву) трауму сусрета са (лакановским) Реалним, тим (бруталним) прекидом у глатком оперисању Симболичког, а коју Трифуновић разрешава покушајем успостављања новог ланца означитеља. Коначно, и за Трифуновића, као и за већину писаца о Сави Шумановићу, *болесџи* је као Реално увек ту, једино што они могу да ураде и што су заправо радили јесте да изнова симболизују чиме су уједно и варирали или мењали значење и учинке *болесџи*.

³¹ L. Trifunović, „Sava Šumanović“ (predgovor katalogu izložbe, Jajce, 1965); D. Bulatović (prir.), *Lazar Trifunović: Studije, ogledi, kritike*, Beograd, 1990, 34, 35, 36, 37.

³² Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 1973, 155, 156. Слике на које се реферише у овом цитату су слике које је Шумановић називао „зверским сликама“ и обухватају оне које је радио у Шиду 1932. године собосликарским бојама и лоше препарираним платнима. „Подлога је била рађена цинковим белилом на подлози која не упија. Зато су настајали у току рада 'брегови' и 'жиле' и 'подебљања' на сликама и увек је био нов проблем како да их довршим. И ја сам у шали звао те слике 'крвава Хрватска' и 'тужна Босна' итд. а у ствари, то је био комад мог тужног и гадног живота“ (С. Шумановић, *нав. дело*). Болест која се у овом цитату спомиње а коју Шумановић именује као „тешку хистерију“ – „...а од хрђава материјала сам се тако разболео да су лекари мислили већ на најгори крај, те сам остао болестан од тешке хистерије све до 1936.“ (С. Шумановић, *нав. дело*) – односи се на „инцидент са бојама“ за који Војин Башичевић сматра да је „више плод маште него реалних чињеница“ с обзиром да не постоји лекарска потврда о тровању бојама. V. Bašičević, „Pogovor. Još ponešto o životu i smrti Save Šumanovića“, D. Bašičević, *нав. дело*, 206.

Живко Брковић је у очигледној и сасвим легитимној намери да проблематизује иначе до тада (идеолошки) јасно постављен однос према Шумановићевој *болесѝи*, отишао најдаље (и то управо у правцу у којем се Протић (али и Војин Башичевић) залагао да се не иде – у правцу примене знања из угла ванматичне научне дисциплине за проучавање уметности), а да, при том, није успео да превазиђе исту ону културалну детерминисаност негативне димензије додељене „лудилу“ због које су писци, историчари уметности и ликовни критичари пре њега опрезно прилазили проблему односа Шумановићевог психичког обољења и његовог уметничког рада.³³ Контроверзном карактеру Брковићевих публикација понајвише доприноси одсуство јасног и доследно спроведеног методолошког приступа утемељеног у сувереном владању ванматичном научном дисциплином, па у том смислу изведени закључци изгледају више као произвољне конструкције, него као уверљиво научно аргументовање и закључивање. Амбициозни подухват *Шумановић, уметник и лудило* је најблаже речено проблематичан из три разлога: прво, намеран да напише психобиографију понајвише по узору на збирку есеја историчара уметности и психоаналитичара Ернста Криса објављену 1952. године под називом *Psychoanalytic explorations in art*³⁴, Брковић не усваја методологију већ интерполира Крисове закључке донете на основу специфичних студија случајева (теза о „изобилном сликању“)³⁵; друго, теоријски неутемељено, колоквијално, лаички и коначно политички некоректно именује већ у наслову феномен који тематизује: *лудило*, чиме је у доброј мери компромитована намеравана академска, неутрална позиција разматрања феномена; и, треће, периодизација Шумановићевог опуса коју је Брковић предложио као резултат утицаја болести на Шумановићев рад представља укрупњавање претходно изнетих и установљених периодизација изведених према заступљеним формалним решењима, мотивима и/или доминантном ликовном елементу.³⁶

³³ Ж. Брковић, *Сава Шумановић, еѝисѝоларни ѝорѝреѝѝ, ѝисма – докуменѝѝи – болесѝѝ*, Београд, 1998; *Ž. Brković, Šumanović, umetnik i ludilo*, Novi Sad, 2008.

³⁴ Видети: Е. Kris, *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*, Beograd, 1970.

³⁵ „Изобилно стварање“ према мишљењу Брковића представља основну карактеристику Шумановићевог рада након 1930. године и он, на трагу Криса (али и Ота Фенихела), доказује да је то био Шумановићев одговор на „губитак реалности и комуникације и на тражење начина да се реалност задржи“. *Ž. Brković, Šumanović, umetnik i ludilo*, Novi Sad, 2008, 27.

³⁶ Брковићева периодизација условљена манифестовањем симптома болести обухвата: рани период до *Ауѝѝѝорѝреѝѝа* и *Пијане лађе* (или брода на чему Брковић више него инсистира) у којем доминира, како наводи, аполонијско надахнуће („конструктивистичке посткубистичке преокупације“) и тај период оставља по страни свог разматрања уз аргументацију да оно није везано за тему на коју се Брковић био усредсредео; период краја аполонијског и почетка дионизијског надахнућа или „претпочетак психотичког периода“ (1925–1927) и психотички период (вероватно од 1928. па до краја живота, јер се нигде не експлицира почетак односно крај периода), *Ž. Brković, nav. delo*.

Теза о „изобилном стварању“, ако се имају у виду контексти живота и рада Саве Шумановића, нестаје пред одрживијом тезом о „нормалној“ продукцији сликара посвећеног свом послу. Рецимо, Сезан, велики Шумановићев узор, као и Ван Гог, њему приписани узор, сликали су у серијама са амбицијом да дођу до оне савршене слике која ће бити толико савршена да ће постати ремек-дело.³⁷ С друге стране, крај XIX и почетак XX века био је обележен „новим технолошким формама спектакла, излагања, пројекције, привлачења и снимања“³⁸ који су свакако трансформисали и фрагментисали пажњу, перцепцију, субјекат и последично отворили пут ка преиспитивању природе сликарства, реконцептуализовали традиционалне темељне претпоставке сликарства, покренули истраживања његових недескриптивних потенцијала и његове могуће аутономије. На размеђи традиционалног и савременог, формира се модерно: сетимо се Бодлера и његовог става да модерна уметност мора у себи да искаже непроменљиво (и у том смислу, да се угледа на традицију) али и да ухвати транзиторни, модерни тренутак и његове контрадикторности адекватним техничким средствима.³⁹ Шумановићево сликарство формира се и развија из такве модерне „традиције“: из искуства модерности које је само по себи било контрадикторно, расцепљено, фрагментарно, репетитивно, изобилно, узглобљено између јаког субјекта Класичног доба / Традиције и меког, слабог субјекта Модерности: отуда жеља за јединственим делом и апсолутна немогућност да се оно произведе.

„LA FOLIE EST ABSOLUE RUPTURE DE L'ŒUVRE“

Шта би било да лекарско уверење из 1941. није сачувано, да је Растко Петровић био дискретнији, да писма др Арновљевићу нису сачувана, да су једина сведочанства о *болесџи* дискретни новински прикази изложбе из 1939, дискретно сећање савременика и предговор каталогу самосталне изложбе из 1939. године? Другим речима, тек када се Шумановићево сликарство стави у шири контекст времена тј. култура у којем/којима је настајало, тек када се мапира сложена динамика центра–маргине коју је Шумановић делио не само са сликарима и скулпторима из своје земље већ и са многим другим европским уметницима, а изван граница ускостручног формалистичког приступа, тек када

³⁷ H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, Chicago, 2001, 177–201.

³⁸ J. Crary, *Suspensions of Perception Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA 2000, 2.

³⁹ C. Baudelaire, „Salon de 1846“ (1846), http://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1846 (приступљено 20. 4. 2014). C. Baudelaire, „La Peintre de la vie moderne“ (1863), http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne (приступљено 20. 4. 2014).

се не занемаре Шумановићева писања о уметности⁴⁰, која су заправо прави водич за разумевање његовог сликарства, тек онда осетљиве биографске чињенице постају аутентично функционалне у интерпретацији Шумановићевог опуса.

Мапирање приступа различитих аутора Шумановићевој *болесџи* и вези *болесџи* са Шумановићевим стваралаштвом указује на неколико позиција разматрања проблема: узгредно спомињање *болесџи*, без довођења у везу са стваралаштвом; један, мање-више неутралан, неопредељен однос; изричито негативан однос према било каквом разматрању утицаја болести на Шумановићево дело; покушај конструкције Шумановића као југословенског/српског Ван Гога и, коначно, пример објашњавања опуса из позиције Шумановићеве *болесџи*. Ови приступи су, иако изгледају различити, у идеолошком смислу заправо исти, утемељени на концептуализацији „лудила“ (болести) у модерном друштву – као узрока прекида у дијалогу, као застрашујућој другости грађанске „нормалности“ тј. рационалности, произведеној, како Фуко каже, у апстрактни универзум са којим рационални универзум може комуницирати само преко упућених посредника: лекара, субјеката за које се претпоставља да знају, интерпретатора (у којој улози су се мање-више свесно или несвесно идентификовали сви они који су се бавили односом или утицајем Шумановићевог *здравља* на његов опус).⁴¹

Од алтернативних приступа у овом тренутку бих предложила два: један је Фукоов који реконцептуализујући „лудило“, реконцептуализује „лудило“ и уметност: „тамо где постоји дело, не постоји лудило“,⁴² а други, и не нужно сепаратни, чак пре прожимајући, пут је даље промишљање конституисања/конструисања Шумановићевог класног, родног, сексуалног идентитета, како у оквирима патријархалног, премодерног, руралног окружења, тако и у оквиру фалогоцентричне модерне урбане културе.

Реорганизација односа између лудила и разума крајем XVIII века иде паралелно са процесима успостављања контроле друштва. Реорганизацију прати или јој је непосредно претходило распарчавање хомогеног друштвеног простора болести: с једне стране променио се однос друштва према болеснику који сада више није био брига сваког човека већ људи који припадају истом окружењу као он (нпр. породица), док је, с друге стране, произведена разлика између болести која произлази из органског (брига породице) и болести која произлази из неразума, другим речима лудила које треба „заточити“, одвојити, на сваки могући начин спречити да се меша са друштвом. Психологија се ту рађа, како

⁴⁰ S. Šumanović, „Slikar o slikarstvu“, *Književnik*, br. 1, Zagreb, maj 1924, 20–24, прештампано у D. Bašičević, *nav. delo*, 218–220; S. Šumanović, „Zašto volim Pusenovo slikarstvo“, *Književnik*, br. 2, Zagreb, jun 1924, 57–59, прештампано у D. Bašičević, *nav. delo*, 221. Видети и на: http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/index.php?option=com_content&view=category&id=39&Itemid=54 (приступљено 21. 3. 2014).

⁴¹ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1972. (M. Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Novi Sad, 2013.)

⁴² *Нав. дело*, 557 (602).

каже Фуко, „не као истина лудила него као знак да је лудило одвојено од своје истине која је била неразум, и да је сад још само појава препуштена околности-ма, *бесначајна*, на бесконачној равни природе“; она је требало да преруши доживљај неразума (за разлику од психоанализе).⁴³ Фуко примећује у модерном свету учесталост дела, уметничких и филозофских (Ниче, Хелдерлин, Ван Гог, Арто, Нервал) која се распрскавају у лудилу, што, како закључује „ништа не доказује о разуму тог света, о смислу тих дела, чак ни о односима који се сплићу и расплићу између стварног света и уметника који су та дела створили“⁴⁴. Између лудила и дела према мишљењу Фукоа не постоји нагодба, трајнија размена, јер је „лудило потпуни распад дела, оно је саставни тренутак поништења које истину дела утемељује у времену“⁴⁵. Другим речима, дело у сенци лудила само по себи не говори ништа, јер су лудило и уметничко дело из перспективе оних који их стварају неуслагласиви. Фуко каже да „лудило постоји само као последњи тренутак дела – дело бесконачно потискује лудило према његовим границама“, међутим „тренутак када се заједно рађају и остварују дело и лудило јесте почетак времена у којем је свет оптужен од тог дела и одговоран пред њим за то што јесте“⁴⁶.

Досадашње расправе о Шумановићевој *долесџи* и Шумановићевом раду кретале су се по унутрашњем кругу избегавајући суочавање са кривицом о којој Фуко пише, давиле су се питањима пропасти или браниле Шумановићево сликарство од идеје о пропасти и нису се упуштале у разматрања у каквој кореспонденцији стоји та пропаст са светом коме су биле понуђене Шумановићеве слике.

Шумановићево сликарство свакако представља производ његовог школовања, усавршавања, угледања на одабране узор у оквирима европске ране модерне и потврде за то се налазе како у мотивима тако и у пластичко-формалним решењима. Са доласком у Шид 1930. године, он се током следећих година на први поглед осамостаљује у односу на све претходне узор. Међутим, они су и даље ту, промишљени на другачији начин, у концепту, или контури, или рационализованој композицији, или мотиву, или детаљу, преформулисани у зрели, самостални рад или „стил како знам и умам“. Рецимо: блештава боја чија је колористичка снага не у гестуалности већ у напону који производи дисциплиновани потез и промишљена композиција (Сезан, Пусен), контура као сигурност да се композиција неће распинути (Сезан, Пусен), могуће релације женских актова и Сезанових позних серија *Куџача* и *Куџачица*, доминирајућа хоризонтала шидског пејзажа као полазиште за модернистичку разраду класицистичког концепта идеалног пејзажа (Пусен) у Шумановићевим репрезентацијама Шида и околине после 1930. С друге стране, може се о контури,

⁴³ Нав. дело, 359–360 (389).

⁴⁴ Нав. дело, 555 (601).

⁴⁵ Нав. дело, 556 (601).

⁴⁶ Нав. дело, 557 (602).



Под мостом, 1937/38.

артифицијелном инкарнату Шиђанки, репетитивном понављању једног истог тела и једног истог лица, претераној блештавости на сликама, поједностављеним приказима фигура (на граници са илустрацијом), због стилизованости, артифицијелности, конструисања „ескапистичке фантазије“⁴⁷ размишљати као о ефектима својеврсне кемп естетике и стратегије. Не треба испустити из вида да, захваљујући фотографијама, сећањима и документима (најбизарније, можда, међу сачуваним белешкама и писмима су „белешке о плесу“⁴⁸), поуздано можемо о Шумановићу да говоримо као о дендију који је својом појавом и својим космополитским манирима извесно радикално одударао или био исто тако артифицијелан за средину коју је изабрао (или морао да изабере) да живи. Доследно томе, могли бисмо онда да закључујемо да су његов „стил како знам и умет“, беспрекорни урбани изглед и манири у паланачкој средини представљали манифестације отпора, коначно пре активног него субмисивног односа

⁴⁷ S. Muzaferija, *Od kiča do Campa: strategije subverzije*, Zagreb, 2008, 17.

⁴⁸ Ж. Брковић, *Сава Шумановић, ејисџоларни ѿорџреџ, ѿисма – докуменџи – до-лесџ*, Београд, 1998, 211–216.

према сопственом стању,⁴⁹ другим речима, да су представљали провоцирање „нормалности“ употребом и измештањем њених елемената из њима одговарајућих у њима неодговарајуће контексте, или, лакановски речено, провоцирање сопствене позиције (мушкарца, грађанина, сликара, наследника имања, *оболе-лоћ*), додељене/изведене у означитељском систему симболичког (Језику/Зако-ну). Из тог угла његово „лудило“ постаје језичка хипотеза те стога и расправа о томе да ли се „распадање“ Шумановићеве личности одигравало и на његовим платнима или није, не може никада да досегне вредност „истине“ већ само кон-струкције у коју се пројектује свет и друштво које у тој хипотези (или чињени-ци) виде узнемирујућу претњу по стабилност и интегритет нормативизованог и нормативизујућег система. И ту се враћамо на Фукоа којим смо отворили овај спекулативни низ и његов закључак да „тај свет који верује како га мери, како га оправдава психологијом, мора сам да се правда пред лудилом, јер се у својим напорима и расправама мери преко безмерности дела као што су Ничеово, Ван Гогово, Артоово. И ништа у њему, поготово не оно што можда зна о лудилу, не уверава га да га та дела оправдавају“⁵⁰.

⁴⁹ У том контексту занимљиво је како Шумановић сам описује себе у светлу боле-сти: „Лекар ме је сматрао најтежим болесником, али потпуно безопасним по своју околину, јер сам био доброг одгоја, па сам и у болести био добра владања.“ С. Шумановић, *Месџо њредговора*, Каталог изложбе Саве Шумановића, Нови универзитет, Београд, септембар 1939, видети: http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/index.php?option=com_content&view=article&id=48:mesto-predgovora&catid=39:savinitekstovi&Itemid=54 (приступљено 21. 3. 2014).

⁵⁰ М. Foucault, *nav. delo*, 557 (602).

ПИЈАНА ЛАЂА ИЗМЕЂУ КЛАСИЧНОГ И САВРЕМЕНОГ

САЖЕТАК: Циљ овога текста јесте прецизно документовати историјат, проучити директне и индиректне изворе инспирације, а потом размотрити смисао и указати на даљи значај слике аутора Саве Шумановића, *Пијана лађа*, у оквиру ауторског опуса, као и у српској историји уметности. Испитиван је лични контекст аутора дела и историјски контекст настанка слике, преко ликовних и књижевних утицаја и одраза, до начина откупа и приспећа у збирку Музеја савремене уметности, Београд, као и њено перманентно историзовање, музеализовање и контекстуализовање у свакој од музејских сталних поставки. Коришћена документарна и архивска грађа, текстови француских часописа савремених делу, те литература из области историје и теорије уметности и теорије књижевности, омогућили су темељније сагледавање задате теме, а са новим елементима. Анализом сценичности композиције, те ликовних елемената форме и боје, покренута су и нова питања садржаја дела. Истицањем паралела и разлика између *Пијане лађе* и Жерикоовог *Си́лава медуза* препознати су општи цивилизацијски моменти, док је анализом међусобних односа са песником, критичарем и књижевником Растком Петровићем, указано на специфичност личног контекста настанка овога дела. Истицањем унутрашњих веза у самоме опусу уметника, од оних која су служила за директну припрему, до оних која су својим битним сегментима указивала на настанак ове слике, уметников *opus tagnum*, *Пијана лађа*, означена је и као дело-извориште потоњег Шумановићевог сликарства. Допринос текста састоји се у препознавању ширег смисла продубљене слојевитости значења идеје слике, не само у своме времену, већ и у савремености, као носиоца вечних вредности и хуманистичких порука, кроз егзистенцијалну драму и запитаности над општим смислом и судбином.

Кључне речи: Сава Шумановић, *Пијана лађа*, *Пијани брод*, Музеј савремене уметности – Београд, Галерија слика „Сава Шумановић“ у Шиду, контекст времена, контекстуална анализа слике

ЦРТИЦЕ ИЗ ИСТОРИЈАТА ДЕЛА

Слика *Пијана лађа*¹ или *Пијани брод*, како је сам Сава Шумановић² назива,³ настала је 1927. године, пред сам крај Шумановићевог другог боравка у Паризу (1925–1927), када је уметник имао тридесет и једну годину. Познате су три припремне скице за велику композицију и то једна скица уљаним бојама и два цртежа, док се сама слика *Пијана лађа* чува у збирци сликарства 1900–1945, Музеја савремене уметности у Београду. У оквиру рада на реконструкцији набавке, утврђено је следеће чињенично стање: откупљена је за збирку (тада) Модерне галерије у Београду, по цени од 3.000.000 (три милиона динара) 15. 12. 1962. – од арх. Милана Секулића, уз *Босански ђредео (велики)*, 1938–39. аутора Јована Бијелића⁴ и слике⁵ Игњата Јоба, тј. све за двособни стан⁶. Постоји основана претпоставка да је тада познати београдски и новосадски градитељ,

¹ Слика под називом *Пијана лађа* (а не *Пијани брод*) помиње се већ у тексту Косте Страјнића *Сава Шумановић*, „Дубровник“ бр. 2, 1929. (прештампано у каталогу изложбе С. Ш. 1939, 24) и као таква заведена је у Инвентарној књизи I, Музеја савремене уметности, Београд, као и у осталој музејској званичној документацији, а према томе равнали су се и потоњи писци и истраживачи овога дела, који су користили грађу и службене податке из МСУ Београд. Назив *Пијани брод* дао је Шумановић и користи се у документацији и текстовима његове меморијалне галерије у Шиду. Дакле, оба назива се узимају као тачна.

² Сава Шумановић, (Винковци, 22. 1. 1896. – Сремска Митровица, 30. 8. 1942), општеприхваћен као један од апсолутно најзначајнијих српских сликара XX века.

³ Сава Шумановић, *Месио ђредовора*, текст каталога изложбе Саве Шумановића, на Новом универзитету септембра 1939, Београд, штампарија Бибић Шид, прештампано 1971. Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 13.

⁴ У документацији збирке МСУ (картон дела, Инвентарна књига) чува се податак да је слика Јована Бијелића *Босански ђредео (велики)*, откупљена од истог колекционара, али седам месеци раније, тј. пре *Пијане лађе* и то по цени од 800.000 динара, дана 8. 5. 1962, бр. деловодника 02-1/48 од 8. 5. 1962. Инв. бр. 126.

⁵ У Инвентарној књизи I, МСУ Београд, чува се податак да су истог датума (15. 12. 1962) као и *Пијана лађа*, од арх. М. Секулића откупљене за збирку МСУ још две слике (а не једна, како наводи М. Б. Протић у књизи *Нојева барка*) аутора Игњата Јоба и то *Негеља на острву*, 1925–1927. Инв. бр. 162 и *Свагда*, 1927, Инв. бр. 163, свака по цени од 100.000 дин. Такође, документацијској забуну доприносе и различити записи, у вези са ценом истог дела, *Пијане лађе*, и то први запис, на износ од три милиона динара (податак из 1962. године) и други од 75.000 динара (из 1969. године). Забуну данас ствара државна деноминација динара од 1965, са потоњим редовним годишњим ревалоризацијама, а за четири године цена је званично толико (де)номинована, да је наведен податак о цени и из 1969. године, тачан.

⁶ Протић, *Нојева барка*, 477; наследници породице обавештавају да је Секулићу био потребан стан да исели подстанаре, који су били одмах после Другог светског рата усељени у већи део његовога стана, на првome спрату у Узун-Мирковој улици бр. 5 у Београду, где се данас налази Легат Паве и Милана Секулића, збирка слика икона, у саставу Музеја Града Београда.

архитекта⁷ и колекционар,⁸ Милан Секулић, директно откупио ову слику са самосталне изложбе Саве Шумановића 1928. одржане на Новом универзитету,⁹ већ прослављену, излагану претходне године на Салону независних у Паризу и овећану похвалама париских критичара и часописа.¹⁰ *Пијана лађа* је прва слика српског сликара која је репродукована на насловној страни једног француског реномираног часописа. Од тада, *Лађа* је остала омиљена породична слика Секулића, током три и по деценије, увек на интимном почасном месту, изнад брачног кревета, у спаваћој соби. Због склопа повољних/неповољних околности и захваљујући напорима и скоро дипломатским вештинама преговарања Миодрага Б. Протића, првог директора Музеја, тада Модерне галерија Града Београда, слика је коначно откупљена за фонд Галерије, на радост како београдске ликовне, уметничке и културне сцене, тако и бројних генерација посетилаца, поштовалаца Саве Шумановића и целокупне српске (историје) уметности.

Слика о којој је реч, не само што припада оснивачком фонду Музеја савремене уметности у Београду, већ спада и међу она истакнута дела која дефинишу стилове, правце и поетике, те тиме оријентишу науку, историју уметности, како у сагледавању одређене уметничке сцене, тако и ширег културолошког подручја. Новија релевантна истраживања *Лађу* смештају у поетски или магијски реализам¹¹, те би такво сврставање заиста изузело ову слику, али дајући јој неку врсту аутистичког ореола, док ћемо ми на овоме месту показати суштинску везу са формирањем новог стила експресионизма доје и геста, чиме је Сава Шумановић годинама унапред инаугурисао колористички полет експресионизма доје у српском сликарству четврте деценије.

Изражавајући сопствени унутрашњи енергизам, Шумановић је изразио и суштину епохе: потребу за ослобађањем од мисаоног, ученог сликарства треће деценије, када су владали промишљени поредак и геометризована равнотежа, с једне стране, и рационални експеримент с друге. Изразио је потребу за ослобађањем од сликарства заснованог на знањима великих мајстора прошлости, али и на знањима стеченим анализом поука кубизма, најцеребралнијег од свих ликовних стилова. Тај процес ослобађања одигравао се дубоко и турбулентно у

⁷ Пројектовао и градио стару зграду листа *Полиџика*, 1921, потом палату, четвороспратницу породице Бајић у Узун-Мирковој бр. 5, те заједно са Брашованом зграду Есконтне банке у Нушићевој, као и зграду у чијем приземљу је *Руски цар* у Кнез Михаиловој, као и друго у Новом Саду и даље.

⁸ Збирка икона (највећа у Србији) са подручја Балкана, Италије и Русије и српско сликарство XIX и XX века.

⁹ Данас: Филолошки факултет, Београд, Студентски трг бр. 3.

¹⁰ Флоран Фелс, Пол Фиренс, Рене Жан, Жак Ген (Florent Fels, Paul Fierens, René Jean, Jacques Guenne) – ликовна критика; репродукција на корицама часописа, *Crapouillot*, фебруар 1928, Париз.

¹¹ Милана Квас, *Сава Шумановић, сликар мајијској реализма*, Нови Сад, 2011, 121–126.

уметниковој личности, заједно са процесом ослобађања новог, суштински само Савиног стила. Познато је да Сава Шумановић после *Лађе* никада више није сликао на тај начин, ни што се тиче стила (није више компоновао троугаоне, пирамидалне композиције) нити што се тиче методологије рада, психолошким понирањем. Међутим, својим чврстим начелима и монументалним дејством овога дела, утро је пут новој генерацији и новом стилу у српском сликарству, колористичком експресионизму.¹² Овим делом, Сава Шумановић наговештава монументални стил потоње југословенске сцене, „захваљујући својој гвозденој енергији и непоколебљивој вољи за стварањем“¹³.

Себи самом, и поред страховитог физичког и психичког стреса узрокованог општим напором, пренаглашеним, ексклузивним фокусирањем и разоткривањем дубоких, неконтролисаних слојева личности, отворио је у потоњим фазама стваралаштва простор за изражавање и ваздух за „дисање“ одуховљених пејзажа.

Слика је тако, захваљујући наведеним, повољним историјским околностима, доспела у збирку сликарства 1900–1945. Музеја савремене уметности у Београду чији је одмах постала не само амблем и знак препознавања, већ истакнута тачка Музеја и његових збирки.

ПРИПРЕМА

У складу са својом легендарном темељношћу и систематичношћу, Сава Шумановић се озбиљно припремао за сликање *Пијане лађе*. Та припрема састојала се, на првоме месту, од дубоке концентрације, искључивости и изолованости од спољног света, ради ослобађања од спољашњих, реметилачких фактора, као и повишења оштрине фокуса на сам чин сликања. Паралелно, текло је и класично припремање за велику слику, тј. рад на више студија и скица.

Да би постигао савршену концентрацију, сликар се физички издвојио од света, затворио у свој атеље, ни са ким није комуницирао док слика није била завршена. Ослобођеност од спољашњих утицаја, окренутост ка себи и сопственој унутрашњости, декланширала је до тада брањене слојеве аутоматске свести.

Као могуће индиректне студијске припреме могу се цитирати неке слике средњег и мањег формата, као нпр. једна мртва природа и *Кујачице* из исте године, на којима се данас могу препознати елементи за будућу монументалну

¹² Током четврте деценије, српско сликарство окреће се ка новом односу форме и боје, где интензивна боја и размахнут гест надвлађавају геометризovanу форму претходне деценије, као нпр. Јован Бијелић, Петар Добровић, Мило Милуновић, Игњат Јоџ, Зора Петровић, Марко Челебоновић и многи други.

¹³ Коста Страјнић, *Сава Шумановић*, „Дубровник“ бр. 2, 1929, у: каталог изложбе 1939, 22.



Скица за Пијани брод, 1927.

композицију. Или, може се претпоставити да су ти елементи коришћени као аутоцитати, будући да су готове, недавно урађене слике, не само стајале спремно у истом атељеу, већ су се ови слагали у уметниковој свести и имали своје активно, дејствено место.

Две мале скице, прва једва видљива, као слика душе, скица за композицију оловком и друга, цртана мастилом, ситна, као да је успутно бележио путању сопствених корака док се помно кретао атељеом. Малена скица на папиру скраћеног А4 формата, међу пар других назнака пером, већ је нешто одлучнијих линија, послужила је уметнику да фиксира у трену налет прве инспирације. Уздржано, обазриво напипавање идеје, нежно је обухватио потмуло узбудљиви, надолазећи осећај слике, али је непогрешиво склопио основну формалну структуру дела: поставио је дијагоналну масу лађе, која усмерава динамизам композиције навише и даје двоструки осећај – осећај кретања и осећај узвишености. Овлашно, треперећи да не изгуби драгоцену нит инспирације, једва је оловком додиривао папир. Затим, тек назначеном контуром и плошним сенчењем графитом оловке, местимичним мрљама прстом, дао је осећај физичке присности с делом, као миловање слике, дефинисао је приближан број и јасан распоред еле-



Скица за Пијани брод, 1927.

мената форме, већ учвршћујући композицију. Поменути сенчењем сугерисао је чак нагласке и ритмовање композиције, тј. цртежом је сугерисао наизменичну употребу топле и хладне боје.

Скица, уљем, коришћена је као мотор и окидач, да се усталаса унутрашњи порив који ће идеју и драматичност слике пренети на платно. Такође, ослободио се накнадних промишљања о употреби боја и контраста, које је рит-



Скица за Пијани брод, 1927.

мовао већ на претходној скици. Ту је указао на све што је битно: динамика, распоред и структуралност композиције, колористички ритмови и црна контура, спољашња арматура форме и таласаста рад четкицом. Зато се спреман, свом психичком и физичком снагом, без задршке, бацио на свој до тада најзахтевнији посао. Међутим, праву страст показао је тек у великој композицији, када се размахом у слободи сликања, отворивши се ка дубљим слојевима свога унутрашњег бића. Тада је покренута сва драма: како виртуелна, у делу, тако и реална, у животу уметника.

Ове драгоцене скице чувају се у збирци меморијалне Галерије слика „Сава Шумановић“ у Шиду, под називима *Скица за Пијани брод*, *Скица за Пијани брод I* и *Скица за Пијани брод II*, у оквиру заоставштине Персида Шумановић Граду Шиду.¹⁴ Потребно је истаћи да је од посебног значаја то што су до данас сачуване ове три скице, као непроцењиво вредна сведочанства о путевима менталног и ликовног настајања крајњег дела, *Пијане лађе* Саве Шумановића.

¹⁴ Даровним уговором, сликарева мајка Персида Шумановић поклонила је 1952. године Граду Шиду легат од 417 оригиналних уметничких дела аутора Саве Шумановића (350 уља на платну и 67 радова на папиру). Галерија слика „Сава Шумановић“ адаптирана је и проширена 1989. године.

СЦЕНИЧНОСТ: ПРОСТОР + ФОРМА + БОЈА

Сцена *Пијане лађе* одвија се у великом, предњем плану, са скраћеном дубином простора, смештена на узбурканом мору, по којем плови лађа са издигнутим прамцем увис, под налетом таласа. У лађи је шест раздраганих особа, три мушкарца обучена у пругасте морнарске мајице и тамне панталоне, са качкетима, и три жене: две наге, бујне жене, једна маркантна црнка, друга природна плавуша и трећа у пругастом костиму, у предњем плану. На прамцу, препланули мушкарац натеже из флаше, а његова фигура затвара десни горњи угао задњег плана слике, док кормилар опуштено придржава крму, леђима окренут посматрачу, као противтег затварајући леви угао предњег плана слике. А жене, оне су у вриску, у уздаху, у страстеном загрљају са централном мушком фигуром, док се трећа женска фигура, у купаћем костиму, толико нагиње леђима уназад преко ивице лађе, збуњује, као да ће реално испасти из оквира слике, пред гледаоца, отварајући предњи план. Они су протагонисти „сцене живота у ораховој љусци“. Суштински неспутани, мада споља стешњени, смештени у ограничени простор којег својим телима физички попуњавају, стварају сплет, склоп саздан од замаха, гестова, покрета, погледа, заноса, усхићења.

Слика је саздана од мајсторски уклопљених контраста: мушко–женско, драперија–пут, вертикале–хоризонтале, статика–динамика, топле доје – хладне доје (црвено–плаво), леђа – еп фасе, вода–дрво, гужва–празнина, фигурална композиција – мртва природа. Сва дотадашња достигнућа српског модернизма ту су смештена: дијагонална композиција, структура и јасан цртеж заснован на поукама из Лотовог ателеа, контрасти светло–тамно, драматика доје и геста на основу студија старих мајстора, звук доје и волумен обликован бојом из искустава са уметницима модернизма париске школе, а модулација и тонско сликање на специфичним заносима Сезановим сликама.

Хедонизам тренутка у контрасту је са претећим морем, док су узбуркане страсти на узбурканом мору, чему једино контрастира аранжирана мртва природа са храном и пићем, у предњем плану, на дну чамца. Мртва природа је индиректни цитат Шумановићеве слике из исте године, *Доручак на шрави*¹⁵, инспирисане Манеовим *Доручком на шрави*¹⁶, некада провокативним културним скандалом, а тада, сликом од пре пола века. На већ познатој црвено-белој карираној драперији стоји тањир са модроплавим грождјем и интензивно црвеним јабукама, као и тањир са рибом и флаша, на *Лађи* већ испијена, преврнута, из ње ништа не тече, док је на *Доручку* још увек пуна, усправна. *Доручак* је био припрема за оно што ће се десити на *Пијаној лађи*.

¹⁵ Сава Шумановић, *Доручак на шрави*, 1927, уље/платно, 163 x 201 см, сигн. д. л.: S. Choumanovich, Инв. бр. СЗПБ 169, чува се у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду; излагано 1927. на париском Јесењем салону.

¹⁶ Édouard Manet (1832–1883), *Доручак на шрави*, 1863, збирка музеја Орсеј (Musée d'Orsay) у Паризу.



Пијани брод, 1927, Музеј савремене уметности, Београд

Оваква паралела отвара питање, да ли је Шумановић заиста осећао потребу, на основу претпостављене интериоризоване идентификације, да се отворено постави као независни, слободни дух нове генерације српских уметника, несвесно се постављајући у улогу каква је припала Монеу на париској сцени после излагања његовог *Доручка*?

Можда је, ипак, градећи сопствену иконографију са личном симболиком, битнији био цитат опште улоге сликара у друштву, коју је Сава желео да истакне и уздигне на виши ниво, ниво аналитичног посматрача, сведока и тумача појава. Нови жанр, грађани који излазе у природу, нова слобода понашања, не као код Манеа само један акт, већ три акта комбинована са обученим фигурама, поседују алегориска значења слободних уметности, дакле лепих уметности.

Супротно од изгледа разбатушеног сликара генерације „уклетих уметника“¹⁷, Шумановић је градио концепцију независног уметника, интелектуалца са краватом.

Међутим, од *Доручка до Лађе*, мада их дели само неколико месеци, као да се десио „коперникански обрт“, тј. преокрет позиција субјекта и објекта уметничког дела: посматрач је „упао“ у сцену и постао њен витални део, статика се покренула, модели који су претходно позирали постали су људи чула и страсти. Све што је на *Доручку* било назначено, на *Лађи* је остварено. Током процеса сликања, Шумановић је неодољиво, све више понирао у дубине доживљаја *Лађе*. Смирена атмосфера *Доручка*¹⁸ прерасла је у помаму страсти *Лађе*. Остатак воћа и већ преврнута, испражњена боца вина из средине сцене *Доручка*, склизнула је усред предњег плана *Лађе*. Уздржане позе жена, без обзира што су обнажене, одишу смерношћу и опуштеношћу на *Доручку*, са дискретним назнакама сочне путености, док је на *Лађи* све узаврело и острашћено, како тела, тако и таласи мора. На *Доручку* је сликар закопчан, са краватом и у ставу посматрача сцене у сцени, за штафелајем са четкицом у руци, атрибутима сликарства. На *Лађи*, сви су увучени у ковитлац драме, чији магнетизам као да привлачи/увлачи чак и неутралног посматрача, ван слике. Као да се развија онај апсурдни утисак, да ће драматична сцена испасти из оквира, сручити се право на неопрезног посматрача, ако се исувише приближио слици.

Једина чврста тачка ослоња, једини стабилан, рационалан и самосвестан карактер на сцени ове слике, једини који комуницира погледом директно/дрско са посматрачем, јесте централни мушки лик који је, према новим компаративним истраживањима из области историје књижевности, могуће лик Растка Петровића, такође и самопројектовани лик из песникове поеме *Пусиолов у кавезу*.¹⁹

Доручак је композиција симбола, док је *Лађа* драма сликара и света. Овде драма у слици није социјална, драма је лична и општа, а лично доживљена. Све што је ометало префињени, образовани млади дух, све опструкције, конфликти, фрустрације, притисци, захтеви, таленти, љубави и неиспуњена надања, потиснути пориви и контролисани бол, избили су неконтролисано у ерупцији боје, светлости и форме. Само велико мајсторство и узвишен дух, добра школа и супериорно образовање и самообразовање, као и лични гениј, учинили су да транспозиција, резултат ове ерупције не буде неидентификовани хаос, већ ремек-дело

¹⁷ „Уклети уметник“: франц. „artiste maudit“, термин из теорије француске књижевности XIX века првенствено се односио на песнике који су живели ван или против друштвене средине, као нпр. Бодлер, Верлен, Рембо, а у ширем смислу и на савремене песнике, посредно и на сликаре. Такав сликар је моралиста, као нпр. Делакроа, или као Ван Гог, који одбија подилажење моћницима, а тиме и сваку комерцијализацију.

¹⁸ За разлику од интензивног, дрзинског третирања широким гестом *Лађе*, *Доручак* је Шумановић сликао полако, пастуозно, током више месеци; види: К. Страјнић, *Сава Шумановић*, 1929.

¹⁹ Милијана Симоновић, *Два ђесника и слика*, Шид–Београд, 2013, 116, 121.

у пуном смислу речи. Корак по корак, у развијању композиције, обликовању волумена, зидању боја, динамизирању контрастима, следећи принцип *rien ne negliger*²⁰, можемо да пратимо како нам се пред очима ствара нови стил.²¹

Слика *Пијана лађа* представља манифест српског модернизма и несумњивог пута ка експресионизму боје и геста, као јасна супротност конструктивном и синтетичком сликарству претходног периода. У комплексној, дијагонално-змијоликој композицији и у највећем заносу, уметник је водио рачуна о свему – од наизменичног ритмовања форме до театралних светлосних ефеката.

Ноћни рад толико га је био занео да је заборавио и на храну, те га је свих седам ноћи тресла грозница. Познато је да су и неки други велики уметници, посебно писци, слично искусили,²² мучећи себе и исцрпљујући своју природу, због изузетног физичког напора који у креативни процес улаже посебно талентован човек, да продре у непознато, неиспитано, у пределе врхунских појмова лепоте и истине, дубинских понора свести, али и ризика подсвесног, „распет, мучен, луд: све су то придеви обасјани будућношћу.“²³

Слика претворена у поприште унутрашње борбе учинила је да још један план уметникове личности буде пољуљан, ван равнотеже, исто као и измештена, али ипак контролисана осовина статике композиције ове слике. Наиме, тада се десио и дефинитивни раскид дуге, префињене и интензивне, емотивне везе са Антонијом Кошчевић,²⁴ истакнуто лепом и образованом девојком, коју је Сава упознао у загребачкој Уметничкој школи.²⁵ Антонија је накнадно, видевши репродуковану *Пијану лађу*²⁶ писала, како је слика „жива од живота, да се у њој налазе сва његова божанства... људи, море, један је склад, један моменат, вјечног, свеопштег на крчком земаљском“²⁷.

²⁰ *Rien ne negliger*, француска максима: „ништа не занемарити“, тј. „...нема тога што није једнако важно на једном дјелу.“ (Антонија Кошчевић, *Балада о покојном школском групу...*, види: Д. Башичевић, 212.)

²¹ Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, 147–148.

²² Нпр. Х. Хајне, Ш. Бодлер, О. де Балзак, Лорд Бајрон, Ж. де Гонкур; Растко Петровић.

²³ М. Црњански, *Расписи Пејровић*, Београд, 1963. (уп.: М. Симоновић, *нав. дело*, 80).

²⁴ Антонија Кошчевић студирала је вајарство код Рудолфа Валдеца и Франгеш-Михановића. Антонија се после завршених специјалистичких студија у Минхену и Паризу, вратила у Загреб. Шумановића је упознала још у Уметничкој школи. После свог првог борава у Паризу, он је у Загребу једно време код ње становао, а били су пријатељи највише у периоду између 1921. и 1925. Касније се удала за проф. Владимира Ткалчића, каснијег директора Музеја за умјетност и обрт у Загребу (1933–1952). Умрла је 1981. године.

²⁵ После четири године везе Сава је јавио родитељима да планира женидбу, али они су ту одлуку енергично одбили. Сава је прихватио став родитеља, али је накнадно, у преломној 1927. години из Париза драматично писао родитељима да у животу више неће ништа урадити против њихове воље.

²⁶ *Уметност*, бр. 3, 1951.

²⁷ Antonija Košćević Tkalčić, *Balada o pokojnom školskom drugu S. Š. đaku umjetničke škole od 1914–1918. u Zagrebu*, Zagreb, 1953. У: Dimitrije Bašićević, *Sava Šumanović, život i umetnost*, Novi Sad, 1997, (прво издање: 1960), 211–215.

ПАРАЛЕЛЕ И РАЗЛИКЕ ИЗМЕЂУ СЛИКА ШУМАНОВИЋА И ЖЕРИКОА

У литератури наилазимо на основану претпоставку²⁸ да је Сава Шумановић био инспирисан Жерикоовом контроверзном сликом *Силав Медуза*²⁹, али највише у смислу покретања дубоких емоција, везаних за дубока трагања по самоме себи, за размишљања о суштини живота. Постоје и одређене композиционе сродности, али нема иконографске нити тематске повезаности, пошто је код Шумановића реч о прослави живота, баханалији, а никако о трагедији, са тешком, протестном симболичком поруком друштву, као што је био случај код Теодора Жерикоа. Сава Шумановић је успео да моћним понирањем у себе прекрене Жерикоову мрачну емоцију трагедије и бесмисленог страдања апсурда, у радост живљења, *joie de vivre*, уздизања живота као највише вредности и симболички, сликарства као његове пројекције.

На овоме месту анализираћемо окоснице, паралеле и разлике између ове две слике, те ћемо, потпомогнути овим методом, на последњем нивоу, указати на јединство супротности као унутрашњег, динамичког принципа Шумановићевог дела. Ради се о: *припреми – изолацији уметника, идеји слике, композицији и дубини просјора, ујотреди доје, свејло-шамном и ујотреди линије, инспирацији поезијом и о уметниковој свесћи о себи и о слици*.

Паралела 1: Припрема – изолација уметника.– Како би постигао што већи ниво аутентичности, Жерико је разговарао с преживелима и направио бројне студије пре него што је почео да слика. Чак је пронашао преживелог столара са „Медузе“ и дао му да му направи копију правог сплава у одговарајућој размери. Разговарао је и са преживелим бродским лекаром, прикупљајући директна сведочанства. На крају, двадесет осмогодишњи Жерико обдријао је главу, затворио се у атеље 28. јуна 1818. и изашао тек августа 1819. када је завршио своје ремек-дело.³⁰ Сава Шумановић је своје дело непрестано сликао, затворен у атељеу у улици Данвил у Паризу, у френетичној опсесији, током седам дана, прецизније, током шест ноћи, при тадашњем електричном осветљењу.³¹

²⁸ Paul Fierens, *Journal des débats*, 20. janvier 1928; Dimitrije Bašičević, *нав. дело*, 23; Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд, 1970, 194.

²⁹ Théodore Géricault (1791–1824), *Силав Медуза (Бродоломници фрегате Медуза)*, 1818/19, уље/платно, 488 × 716 cm, у сталној је поставци Музеја Лувр (Париз). Ово ремек-дело засновано је на стварним догађајима после бродолома фрегате „Медуза“. Слика је излагана на париском Салону 1819. године, са контроверзним успехом. Представљајући борбу жртви политичке неправде и као отворена критика корумпиране монархистичке власти, а стилски, супротстављајући се владајућем неокласицизму, ова слика била је од посебног значаја сликарима романтизма.

³⁰ Званична интернет презентација Лувра.

³¹ Момчило Стевановић, *Сава Шумановић, у: Сјудује, ојледи, кришике*, Музеј савремене уметности, Београд, 1988, 76, (први пут обј. у „Просвета“, Београд, 1957).

Разлика 1: Идеја Жерикоа био је силовит протест против друштвене неправде, бескомпромисни приказ нељудске суровости трагедије која није морала да се деси. Слика је представљала такође и супротстављање тада актуелном неокласицизму у сликарству, али и велику инспирацију романтичарима. С друге стране, Шумановићева идеја била је супротна, а то је: изразити људски порив ка слободи, страст за животом, повишену до ивице опстанка.

Паралела 2: Композиција и дубина простора. – Дијагонална или пирамидална, тј. ромбоидна композиција (са пирамидом измештеног врха, одмакнутог од центра платна, ради веће динамичности) композиција јесте архитектурална окосница оба модела решавања ликовног простора. Простор *Пијане лађе* амбивалентан је по својој плошној затворености и нагавештају византијске, обрнуте перспективе, те у флуидном току осмишљено позиционираних елемената, ближи је илузионизму него модернизму, без перспективе је, те масу простора гради зидањем волумена.

Жерико се за композицију *Силава Медуза* такође послужио пирамидалном формом, до чијег врха долази степеновањем мањих хоризонтала и вертикала. Кулминациони врх пирамиде обе слике није смештен у геометријски центар плоче, већ је вешто смакнут из статике, измештен ка десном горњем углу, те тако „вуче“ радњу слике ка замишљеној дубини простора и времена.

Разлика 2: Боја. – На нивоу употребе боје, показују се две супротне концепције. У Жерикоовом делу, сазданом од тмурних боја, мраких тонова, са местимичним просветљавањем окером, ради дубине светлосних ефеката, без страха од западања у монохромiju будући да симболише монструозну, непотребну трагедију и жестоки друштвени протест због лицемерја владајућих друштвених класова. На колористичком плану, ова два ремек-дела представљају супротности, будући да је Шумановићево дело колористички звучно, представља суштински, општи и лични оптимизам, веру у исконску позитивност људске душе, упркос свим покренутим силама природе и света.

Разлика 3: Светло-тамно и употреба линије. – Драматика светло-тамних продора и упада у масу форме. У Шумановићевој *Лађи*, експресионизам боје замена је за употребу линије, која је подразумевана подструктура која је чврст ослонац композиције.

По неким ауторима, „поента ове слике лежи у њеној поезији“, јер „то није експресионизам, већ поетски реализам на особен начин“³². Међутим, тако субјективно тумачење стила неодрживо је, пошто изражавање најдубљих страсти стоји у супротности са поетским реализмом, који се бави поетизовањем стварности, тј. препознавањем префињених, тананих емоција у свакодневици. Дакле, слика је рађена у стилу жестоког експресионизма боје и геста. Тек познији

³² Момчило Стевановић, *Сава Шумановић*, Просвета, Београд 1957, види у: Момчило Стевановић: *Сјудује, олеги, кришике*, Београд, 1988, 77; Љубица Миљковић, *Сава Шумановић, Прејушћање пасији*, Београд, 2007.

период Шумановићевог сликарства одликује се светлим бојама и атмосфером дубоког мира равнице, мада увек са специфичним подтекстом, чудним, меланхоличним осећајем бескраја, осветљеног недогледа простора.

Паралела 3: Инспирација ђоезијом.— Посредна Шумановићева инспирација била је Рембоова³³ истоимена поема. Сава Шумановић је за њу сазнао од Растка Петровића, који је пар година раније био превео Рембоову поему³⁴, отварајући, крајње сугестивно, простор додиривања песничке и ликовне уметности, тзв. песничке слике и визуелне представе. Сава је Растка већ добро познавао, упознао га је током свог првог, краткотрајног боравка у Паризу 1921. године. Слика *Пијана лађа* и Рембоова поема делују као испуњење Рембоове теорије, по којој песник/уметник постаје видовито и пророчанско биће, кроз пометњу чула. Рембоов брод има свој глас у првом лицу, као што је и Шумановићев брод оличење, симбол уметника, који пролази кроз бурна искуства на унутрашњем и на спољашњем плану.

Ефемерни покушај компаративне аналитике иконографије Рембоове поеме и Шумановићеве слике, довео би до спорадичних цртица, фрагментираних слика идентитета „себе, изгубљеног брода... кога је ураган дацио у етер без птица... пијан од воде“³⁵, указујући да таква тема захтева посебну студију.

Амбициозност ове Шумановићеве слике огледа се како у ексклузивној метаисторичности теме, тако и у њеној екстралитерарности, затим реалној монументалности, а на ликовном плану та амбиција је у храбром преокрету ка савим новом, колористичком стилу. Литература као повод ликовног дела била је принципијелно супротна Шумановићевој концепцији сликарског стваралаштва које је по њему морало да буде изворно, аутентично, самосвојно. Међутим, посебност Рембоовог заносног дела била је неодољива инспирација сликара, симболичко тоњење у море, као понирање у дубину себе. Паралелно томе, и Жерикоова слика је била инспирисана и литературом.³⁶ Море је у оба примера метафора живота, увек је исто, али константно променљиво, док је путовање морем потрага за постизањем преображаја људског бића.

³³ Arthur Rimbaud, (1854, Charleville – 1891, Marseille), француски песник романтизма, утицао на модернизам у књижевности, музици и сликарству и био претеча надреализма. *Пијани брод / Le Bateau ivre*, је поема од 100 стихова, коју је написао са 16 година, у лето 1871, у родитељској кући у Шарлвилу у северној Француској; сматра се револуционарном по својој сликовитости и симболизму, док је глас у првом лицу, глас брода који тоне, пуни се водом, те је стога „пијан“.

³⁴ Растко Петровић, српски песник, књижевни критичар, теоретичар и преводилац, превео Рембоову поему *Пијани брод*, 1924. (упореди: Симоновић, *нав. дело*, 85 и Rastko Petrović, *Eseji, kritike*, МСУ, Београд, 1995).

³⁵ Arthur Rimbaud, *Oeuvres poétiques*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, 90.

³⁶ Колриџ (S. T. Coleridge, *The Rhyme of the ancient mariner*), енглески романтичарски песник, *Рима древног морейловца* – која говори о болном путовању преко мора, суочавању са грехом и спасењу.

Разлика 4: Свесћ.— Означава гранично стање уметникове свести о себи после тешког телесног исцрпљивања у екстази стварања, са појачаним искуствима чула, у тренутку ослобађања најунутрашњијих стања, излагањем слике/себе на јавном месту/салону (независних) и то после крајњих, континуираних, једва контролисаних физичких и психичких напора. Сава Шумановић није смогао додатне снаге да толерише подељене критике, те је дошло до општег колапса, што га је сам уметник назвао „лудилом“.³⁷ Међутим, рекли бисмо, да до те идеје није дошао свесном самоанализом, већ се изражавао у жаргону париских уметничких кругова свог времена, дакле у колоквијалном смислу, а без психоаналитичких импликација.

Сам у соби, седео је као Иван Карамазов, у двострукој интериоризацији, у тренутку ослобађања енергије и духовног потенцијала и распоређеног и конструктивно обликованог, контролисаног и усмереног ка јединственој целини. Стваралачки чин, схваћен као ритуал, као у плесу или у театру, сродно паганским мистеријама о којима пише Артур Рембо („Ја – то је неко други“). Да ли се ослобођена енергија самоуништава или се самообликује? Песник се свесно бавио растројавањем свих чула, уметничким лудилом, љубављу, патњом, ради истраживања самог себе, да би што јаче изазвао и потом схватио сопствене визије. Рембо, описујући своја слична испитивања и стања често употребљава речи: страст, лудило, мржња, демион, сотона, опсесија, махнитост – као називе за надахнуће у третирању метафоре измештености, ради ослобађања од егзистенцијалних тескоба. Идеализовање несреће код оваквих уметника иде до космичке метафоре угрожености и до трансцендентног „уздизања душе“³⁸. Самосвесно интегрисане опсесије, уз ауторефлексивност, налазе своје идентификације, поистовећења и стварају оно што чини унутрашњу напетост, дејство уметничког дела.

Уметник је задржао јасну критичку свест и осећао тежину свога стања, али тренутно није био способан за самосталне одлуке, посебно промене. Оптерећен разарајућим успехом/неуспехом и самоћом, сам то повезује, у тренутку енергетског пада, са одсуством смисла живота, система вредности, паралелно са процесом самоспознаје и самореализације.

Бескомпромисни тип личности Саве Шумановића, уз нефлексибилност његовог начина размишљања, сматра се у популарној науци да је кандидат за неуротика, што се среће код уметника и сврстава се у лакшу психичку дисфункцију аутоматизмом потискивања унутрашњег конфликта у сферу несвесног. Мада, када то траје годинама, сваки конфликт може да профункционише као нови окидач, на начин привременог растројства личности.

³⁷ Сава Шумановић, „Место предговора“, *Кајшалој изложбе Саве Шумановића на Новом универзитету септембра 1939*, Београд, 1939, 13.

³⁸ Упореди појам Платоновог философског сазнања, као уздизања душе, те естетику Емила Сиорана.

Паралела/Разлика 4/5: Јединство сујројности.— Да ли је сликар Сава Шумановић изабрао представу трагедије, као посредну инспирацију, да овапло-ти сву драму, узбуђење, страсти, радости живљења? Постоји ли контроверзна тачка сусрета или тачка исходишта, макар у формалном смислу, трагедије про-пасти човека као људског бића и радости живљења као еманације среће и по-тврде човечности као такве?

У тумачењима Шумановићеве слике,³⁹ често се поједностављено поста-вља утицај Жерикоовог дела, као да је на нашег сликара утицало само посма-трање форме трагичног, те да се он поводио за првим, површним утиском, што ниуколико не би одговарало Савином темељном и студиозном, али пре свега дубоко емотивном приступу. Наиме, задирући дубоко у саму срж постојања, у нагоне за опстанком, пориве за животом, за одржањем живота, Сава Шумано-вић препознао је, на дубљем философском, егзистенцијалном нивоу, да порив трагичног и виталистичког имају исти корен, постојање. То је крик ка животу, контроверзни основ трагедије као жртвовања. Истовремено, томе сродан јесте и стваралачки процес, процес истеривања из себе најдубљих порива, када се исконско транспонује у уметнички креативно.

Извијене форме и грч покрета, драматична, вијугава линија, осветљење, гест и дубоки, засићени тонови смеђе, са контрастима црвених и плавих, сим-болишу далеко, болно јединство супротности елементарних нагонских порива за опстанком.

Контрасти усламтеле пути са линеаризмом драперије, преливање таласа мора са тврдим линијама барке, ритмовање фронталног, дијагоналног, *en face* и профила, тонска модулација обликовања форме са употребом чисте боје. Шест мушких и женских фигура, у вртлогу, уморено море које подиже и затвара композицију без перспективе, лађа као орахова љуска у сукобу вихорова. Вр-хунац страсти, или стваралачки крик, изражен овом сликом, највиши је домет уметниковог опуса и зенит српског модернизма.

ОДНОС СА РАСТКОМ ПЕТРОВИЋЕМ

Растко Петровић⁴⁰, као писац и критичар, бавио се пре свега проблемима авангарде, естетике, али и психологије стваралаштва, посебно ликовног дела. Петровић је значајан као ликовни критичар, један од наших најбољих у раздо-бљу између два рата, јер је у српску ликовну критику увео модеран однос према слици и њеним аутономним законитостима. Неговао је теоријско-синтетичку

³⁹ Миљковић: подстакнут Жерикоовим *Славом Мегузе*, чију је атмосферу смрти пре-точио у разузданост и раздраганост, 55; Стевановић: пијанство трезвењака, 10; Протић, 194.

⁴⁰ Растко Петровић (3. 3. 1898, Београд, Кнежевина Србија – 15. 8. 1949, Вашингтон, САД) један од најутицајнијих српских интелектуалаца: књижевник, сликар, књижевни и ликовни критичар, преводилац, зачетник модерне ликовне критике у Србији и дипломата.

критику у којој се залагао за конструктивно сликарство или „нови реализам“, како га он сам назива. Писао је често о нашим савременим сликарима и вајарима, уметничким изложбама, највише следбеницима авангардних струја насталих у процесу дезинтеграције експресионизма.⁴¹ Растко Петровић је поставио захтев да српска модерна уметност створи домаћи, аутохтони израз, заснован на националним изворима. Опседнут је архаичним легендама о старим Словенима, животом примитивних афричких племена, непрестаним путовањима. Слична, типична залагања налазимо и код других идеолога модернизма. Тај захтев добио је најпотпунију потврду у делу Момчила Настасијевића. Међутим, за њега је речено да је међу модернистима „једини наш заиста фолклорни писац у дубоком смислу те речи“⁴², мада је Растко, с друге стране, одбацивао Настасијевићеву зојрафовску идеологију као ретроградну. С друге стране, Расткова опсесивна тема, управо због разуђености чудесне народне традиције, јесте тражење изворности, по сваку цену. Потрага за чистотом уметности, потпуној ослобођености, водила га је до крајњих граница телесних и чулних искустава, те је „сам постајао део сопственог уметничког пројекта, доводећи своја чула у халуциногена подручја.“ Према речима Милана Дединца, „рио је он по себи у загушљивом полумраку.“ У стваралачком чину тражио је искуства духовне природе, кроз телесне експерименте.⁴³

Растко Петровић, боравећи у Паризу новембра 1927. године, посебно се спријатељио са Шумановићем и вршио је на њега дубок, значајан, а некада и дубоко узнемирујући утицај. Чини се да је Растко свесно вршио притисак на Саву, провоцирао га, да се сликар сам огледа на велику тему, да се докаже, ако је у стању, пред великим захтевом. Шумановић се маестрално ухватио у коштац са оваквим, новим изазовом, физички преоптерећујући себе у максималној концентрацији. О потоњим психичким проблемима Саве Шумановића пише Трифуновић⁴⁴, те објављује 1965. његова писма Растку. Од Савиних погрда до покајничких речи молбе за опроштај, препознаје се крајње болна, унутрашња растрзаност сликара, неверица, бол и немогућност прихватања Расткове неспутаности, у свој његовој авангардности.

Као што је поменуто, Растко је већ претходно био превео поему Артура Рембоа *Пијана лађа* (*Le Bateau ivre*), саткану од делиријумских визија брода преплављеног и изгубљеног на мору. У француској књижевној критици Рембоа су сматрали револуционарним по својој дрској сликовитости и необичном симболизму. Рембоов брод био је пун воде и стога „пијан“, те тонући кроз море описује најразличитија стања, у синестезији чула, у скоро трансценденталном усхићењу и унижењу, од егзалтације до запањености и испуњења, када у оп-

⁴¹ Есеји о П. Добровићу, М. Коњовићу, Ј. Бијелићу, М. Милуновићу, П. Палавичинију, С. Стојановићу и др.

⁴² Према Јовану Деретићу.

⁴³ М. Симоновић, 81–91.

⁴⁴ Трифуновић, 1965-I, 115–138 и 129.

штем растројству песник постаје видовит – према утицајној, иако младалачкој, Рембоовој теорији поезије.⁴⁵ Постоји конструисана, али можда не и немогућа претпоставка да је Растко напорно рецитовао Сави Рембоове стихове у оригиналу, на француском, циљајући тако на сликареве најдубље пориве, страхове, наде и узнесења, паралелно као и на сопствене визије и симболе.

Могуће да је Сава схватио поезију као изазов, прихватио чак и сам назив поеме као идентитет сопствене слике и смело се околио на велики формат платна, од пет квадратних метара.

Пошто је Сава Шумановић, још током загребачких студија читао у оригиналу текст Кандинског *О духовном у уметности*⁴⁶, за њега није била нова теоријска мисао о аутономији уметничког дела, те није неосновано претпоставити да је он, посебно својим претходним конструктивистичким сликама насталим развијањем кубизирајућих идеја Андреа Лота, повратно утицао на Растка Петровића, да формира своју „естетику сувише стварног“ дефинисану у есеју *Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности*, где говори о „савршеној реалности једног другог света“, света слике, јер „слика је пре свега доживљај, који се збио изнад правила у којима живи наш сунчани систем“⁴⁷. Као што је Растко претходно експериментисао са самим собом, када је формирао „теорију о чулности“ и идеју о слици која у себи садржи сопствену реалност, не би било невероватно да је његов циљ био да своју теорију и експериментално докаже, овога пута на нивоу сликарског стваралаштва, у синергијском *сагејстиву* поетске и ликовне визуелне слике.

Растков лик, као интеракцијска веза, рационална тачка ослонца, једини поглед који директно комуницира са посматрачем, лик централне мушке фигуре *Пијане лађе* – најрецентнија је хипотеза савременог, компаративног, интердисциплинарног истраживања историје књижевности и историје уметности.⁴⁸

ИДЕЈА СЛИКЕ: ЦЕЛОКУПНОСТ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Својом монументалношћу *Пијана лађа* делује као да је већ одлука за одређену димензију платна, два са два и по метра, знак посебне одлучности уметника, да се „лати великог подухвата“. Познато је да је на изложби из 1939,

⁴⁵ Enid M. Starkie (1897–1970) ирска књижевна критичарка и професорка књижевности на Оксфорду, посебно се бавила француским песницима, најзаслужнија за формирање Рембоовог угледа (*Arthur Rimbaud*, 1947).

⁴⁶ Wassily Kandinsky (Васи́лий Васи́льевич Канди́нский), *Über das Gesigte in der Kunst*, München, 1911. Током периода *Плавој јахача*, дефинише своју теорију о аутономности уметничког дела као света за себе.

⁴⁷ „Савременик“, Загреб, 1921, год. XVI, бр. III, 183–184, у: Растко Петровић, *Есеји и криптике*, приредила: Радмила Матић-Панић, Београд, 1995, 28–29.

⁴⁸ Милијана Симоновић, *нав. дело*, 121.

поново на Новом универзитету у Београду, изложио чак девет слика истих димензија⁴⁹, с тим да из периода више од деценију раније, из времена *Лађе*, не постоје документовани примери толиких димензија слике, док се тој величини могу приближити бројна дела из Савиног претходног, херојског, конструктивистичког периода (1921–1925). Истичемо, тек приближити, како по димензији и по идеји монументалности, тако и по свести о значају поруке унутрашње величине и мисије слике.

После серије сензуалних актова са црном контуром, као подзнаку путености, уследила је симболичка композиција *Доручак на њрави*, из исте године, тек неколико месеци млађи, нешто скромнијих димензија од *Лађе*, слика која доводи до врхунца израз претходног периода, са седећим аутопортретом пред штафелајем, као исказом уметника о себи. Одмах потом, уметник као да је преломио у себи идиличност у којој је до тада живео његов гениј и бацио се у унутрашњи вртлог из којег ће проистећи ремек-дело *Пијана лађа*.

Шта је у насликаној лађи пијано: морнари, девојке, море, сама лађа? Да ли је реч о опијености вином, младошћу, животом, драматичношћу дана, судбином, тренутком или вечношћу? Да ли је вртлог морбидан или је виталистички, да ли се можда налазимо на граници сусрета, сукоба и/или преплета ова два принципа?

Видимо одмах, на првом нивоу слике, нивоу боје и форме, све је подређено динамици, ништа не стоји, све се креће у препознатом природном крешенду. Следећи ниво, иконографија дела, садржајно преноси причу о односима природе и човека, мушкарца и жене, стихијског и осмишљеног. Међутим, оно што нас овде посебно занима, јесте онај виши, духовни ниво или сама идеја дела. Према несмањеном интересовању за ову слику током осам и по деценија, према заносу, заинтересованости или несмањеној радозналости са којима и данас познаваоци и лаици говоре о слици као и првога дана када је била насликана, према подељеним критикама стручњака који и даље укрштају пера не слажући се са тумачењима колега, види се колике буре страсти и даље подиже *Пијана лађа*, чиме се недвосмислено демонстрира њено дејство, а тиме и трајни значај дела.

Лађа тако постаје симбол уметника и његовог живота, али и живота самог, као и сликарства и поезије, уметности која представља суштину живота за којом се трага.

На иконографском нивоу, идентификовали смо предмете слике, у њеном целокупном садржају контекстуално протумаченом као *инијеиралном симболу* дела, сачињеном на основу синтетичког метода разумевања слике и њеног смисла, тј. идеје уметника као идеје времена, погледа на свет који дело као такво документује. Историја уметности као историја идеја омогућава и осветљава овакво тумачење дела, према концепцији Ервина Пановског. Вишесмислена означавања у овоме делу Саве Шумановића упућују нас да су идеја и интуиција

⁴⁹ Упореди: каталог изложбе Саве Шумановића септембра 1939, прештампала Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 1971.

уметника биле усмерене на више циљеве, трагајући за „суштинским смислом и за ауџенџичним значењем у склопу свејџоназорних љраодношења“⁵⁰.

У овоме делу које на први поглед приказује саму суштину телесног, чим се приближимо слици, посумњамо да се ради искључиво о поруци пути. Анализом елемената, не само као формалних већ и као симболичких нивоа, постепено се открива духовност и идејност поруке слике, у распону од елементарне, неконтролисане махнитости, до духовног узвисивања у појму освајања слободе.

Специфичну анализу Шумановићевог дела о којем је реч видимо у тексту Косте Богдановића, који анализом структуре простора објашњава своју тезу да је целокупна слика грађена као мртва природа,⁵¹ тако аранжирана и компонована. На основу његове идеје, суштина вредности слике била би у њеној новој логици просторности, неуобичајеној за композицију са више фигура, нарочито великог формата. Такво освајање уметничких слобода повезује значење са латентном енергијом дела. Оваква сажета представа простора-времена створила је чулну илузију, те исечак стварности постаје заиста она друга стварност, стварност уметничког дела.

О ПИЈАНОЈ ЛАЋИ ПИШУ

Естетика слике која истиче „дијалектику видљивог и невидљивог“ намеће и провоцира различите, чак супротстављене реакције и тумачења. Занимљива је критичка рецепција савременика *Пијане лађе* у Француској и у Југославији, подељена на одушевљене, у знатно већем броју, и појединце, који изражавају сумњу.

Током и после излагања ове слике на Салону независних, о слици су писали најпознатији париски ликовни критичари,⁵² репродукована је на насловној корици часописа *Le Crapouillot*,⁵³ те је о слици писано и у славном часопису *L'Art vivant*, што несумњиво говори о снази унутрашње поруке слике, универзално и недвосмислено препознатој међу хиљадама излаганих дела.

⁵⁰ Зоран Гаврић, „Erwin Panofsky: ikonološka sinteza“, у: Идеа – љрилої истљорпји љој-ма сљарије љеорпје уметљностљи, 1997, 9.

⁵¹ Коста Богдановић, *Лољика љросљорностљи мрљве љприроде у фиљуралним комљозициј-јам-а Саве Шумановића*, Центар за визуелну културу и информације, МСУ, Београд, 1984.

⁵² Упореди напомену др. 10. овог рада.

⁵³ *Le Crapouillot*, месечни часопис за уметност, књижевност и полемику, основан у Паризу 1915, као „рововски лист“, сатиричан, независног и борбеног духа; после Првог светског рата прераста у авангардни часопис, антиратни, некомформистички, са анализом сваког спектакла (укључујући и филм и циркус) који је направио сензацију у Паризу; посебно је пратио изложбе париских Салона, промовишући младу школу сликара и књижевника „ватрене генерације“.

J. Guenne, *Le 39^e Salon des indépendants*, "L'Art vivant", 1. Février 1928, Paris: Nouvelles littéraires, 89–94. први је препознао вештину, колористички замах, слободу, снагу и аутентичност слике.

Свака долазећа деценија (изузев кобног времена рата) доносила је нешто ново у њеном тумачењу и оцењивању и тиме прогресивно обогаћивала савремену рецепцију, све више отварајући даље могућности анализе слике.

К. Страјнић 1928. помиње да је *Доручак на њиви* Сава радио током неколико месеци. *Поводом његове колективне изложбе*, Новости 16. 9. 1928; за *Пијану лађу* наводи да је ово дело насликао за шест ноћи, „при електричној светлости“, истичући сликареву „мајсторску бравурозност“.

Изјава **Антоније Кошчевић**, велике пријатељице Шумановићеве, говори о великом заносу сликом, о моменту „вечног, свеопштег у контрасту са земаљском крхкошћу“, о слици као тренутку сада, који егзистенцијалисти идентификују са вечношћу, „када је Сава ушао у бесконачно“, поредећи то са „додиром генија“.⁵⁴

Т. Манојловић 1928. говори на отварању изложбе у Београду, пун заноса и одушевљења Шумановићевим сликарством.

Педесете у Југославији доносе критичнији осврт на тада нелагоду у односу на предатну превише грађанску, такорећи декадентну уметност у односу на свеже прихваћену слободу стваралаштва апстрактне уметности.⁵⁵

М. Стевановић критикује као претерану раскалашност, као неприродну и разметљиву, 1957, (репринт 1988) у: *Сава Шумановић*, Просвета, Београд. Уздржани Мома Стевановић, поред скептичних коментара о извештачености слике, ипак одаје признање за „ватреност, квалитет сликања и њену поезију“⁵⁶.

Шездесете доносе студију легендарног професора **Лазара Трифуновића**. Он 1965. у каталогу самосталне изложбе у малој галерији у Јајцу и у часопису *Уметности* бр. 3, *Звезде су угашене за мене...* објављује уметникова писма, чиме неконтролисано отвара тезу о Шумановићевој менталној болести, засновану на приватним писмима и уметниковим изјавама у предговору самосталне изложбе. И поред вишеструких покушаја тумачења Шумановићевог дела методом тзв. „патобиографије“, овај приступ није донео убедљиве резултате.

А. Челебоновић 1971. истиче да овим делом Сава наговештава неореалистички покрет у Србији, и то његову другу фазу, не по стилу, који ствара експресионистичке деформације, већ по проширењу тема и по истицању поетичности ситуација кроз искуство чистог сликарства.⁵⁷ Проценио је подједнаки значај Шумановићевог доприноса и фугуралном, као и чистом сликарству.

Г. Гамулин је осамдесетих уврстио *Пијану лађу* на сцену хрватског сликарства, поредећи га са највишим дOMETИМА истог, врхунцима дела Игњата Јоба,

⁵⁴ Д. Башичевић, 1997, 212.

⁵⁵ Продор апстрактне уметности на југословенској културној сцени омогућиле су изложбе Петра Лубарде у Београду и групе Ехат 51 у Загребу.

⁵⁶ Момчило Стевановић, *Сава Шумановић*, Београд, 1957, 9–10.

⁵⁷ А. Челебоновић, *Тежња изворности у српском сликарству између два рата*, 1971, 31.

као и хрватске књижевности. Овакав став заснован је на чињеници да је Сава заиста био ђак загребачке Уметничке школе (проф. М. К. Црнчић).

Гамулин 1987. истиче „пијанство живота“ *Пијане лађе* и пореди Шумановића са Јобом, као антиципирање Јобовог „оргијастичког витализма“, али и са поезијом Тина Ујевића, у *Хрвајском сликарсџву 20. сѣољећа*.

Деведесете су донеле ново, допуњено издање Башичевићеве монографије, где **В. Башичевић** допуњује ставове **Д. Башичевића** о *Пијаној лађи*, из 1960. године. **В. Башичевић** 1997. (стр. 23) успут напомиње да је дању Сава само радио исправке, нијансе и лазуре.

Инсистирајући на биографској анализи личности, преко садржаја сликаревих писама, као могућем тумачу дела, **Живко Брковић** књигама из 1998, 2008. и 2012. године истиче психоанализу као могући метод тумачења ликовног дела.

У монографији из 2007. године **Љ. Миљковић**, је систематски обрадила целокупан опус уметника, док је слика *Пијана лађа* анализирана кроз увид у литературу, постављајући је као ремек-дело и резимирајући критичку рецепцију Шумановићевих радова. Оцењујући сликара као склоног да себи поставља тешке задатке, који је овим делом успео да створи слику „силовите ерупције“.

Током XXI века дела Саве Шумановића, парадоксално, почињу да се користе да би представили хрватску уметност на међународној сцени, тј. њене модернизације и европеизације. Дobar пример за то је изложба поводом обележавања стогодишњице Првог светског рата у Риги (Летонија), 2014.⁵⁸

Компаративном студијом песништва Милоша Црњанског и Растка Петровића, затим са сликама аутора Милоша Голубовића, Бијелића, Добровића, Милуновића, а посебно *Пијане лађе* Саве Шумановића, у књизи *Два ѿјесника и слика*, **М. Симоновић** указала је на нове нивое повезаности књижевности и сликарства, док је у иконографији *Пијане лађе* разоткрила иконографски нове, (ауто)биографске моменте.

ИЗЛАГАЊА ПИЈАНЕ ЛАЂЕ

Пијана лађа је први пут излагана на Салону независних (Salon des indépendants) у Паризу 1928. када ју је француска критика запазила по „снази чулности“, „неочекиваних визија“, „експресивне сензуалности“, са „интелигентним ритмом светлости и сенки“, у „фуги доја“ и у „пуном богатству доја“, са „осећајем за композицију и уравнотежавањем плоха слике“, „обradio је

⁵⁸ Каталог изложбе „1914“, LNMM (Latvian National Museum of Art), Рига, 2014, 119–120 и 122.

једну огромну и чак опасну тему“,⁵⁹ али са подељеним усменим коментарима. Српска критика је ову слику крајем исте године неподељено посебно високо оценила.⁶⁰ После Париза излагана је у Београду 1928, самостална изложба Саве Шумановића, Нови универзитет (данас: Филолошки факултет, Студентски трг бр. 3); Павиљон „Цвијета Зузорић“, групна изложба, 1951; Народни музеј Зрењанин, 1958; КЦБ, Београд 1962; Мала галерија – Спомен-музеј, Јајце 1965; студијска изложба *Југословенска уметност 20. века – Експресионизам доје, њојски реализам*, МСУ, Београд, 1971; *Ретроспективна изложба С. Ш.*, МСУ, Београд, 1984; *Сава Шумановић*, Нова Пинакотека, Минхен, 1988; прва стална поставка и надаље у свим сталним поставкама МСУ Београд.

Дакле, после реализације слике и њеног првог представљања у Паризу, на Салону независних јануара 1928. године, виђена је одмах најесен, током септембра, у Београду, на самосталној изложби у просторијама Новог универзитета. Према наводима самога Саве Шумановића, целу је изложбу распродао, те слика тада прелази у власништво познатог београдског архитекте Милана Секулића. Још увек у приватном власништву, слика је излагана 1951. године у Галерији УЛУС-а, на изложби „70 сликарских и вајарских радова из времена 1920–1940“. У збирци Музеја савремене уметности у Београду налази се од 1962. године. Од 20. октобра 1965. када је зграда Музеја на Ушћу отворена, слика је непрестано изложена јавности и чини саставни део и окосницу сваке сталне поставке, као „иконодула српске модерне“. Веома се строго гледа на њено измештање и/или евентуалну позајмицу, те је током пет и по деценија, колико чини саставни део збирке Музеја, и поред некада еуфоричног и прекомерног излагања, посебно путујућих, тада тзв. „покретних“ изложби, ова слика путовала само два пута по Југославији, и то 1958. у Зрењанин и 1965. у Јајце. Једино је 1988. путовала у иностранство, и то са посебним мерама заштите ради излагања на ретроспективној изложби Саве Шумановића у Новој пинакотеци у Минхену.

Пијана лађа категорисана је као „А“ категорија, или културно добро од изузетног значаја. У изради је предлог за формирање нове (у нашем законодавству и музеологији) нулте, или „0“ категорије, тј. термина „дело од непроцењивог значаја“. С друге стране, баш ова слика јесте моћна инспирација да се у српској музеологији формира такав врхунски ниво у категоризацији уметничког дела, дело нулте категорије, чиме би се изградио основ за боље, утемељеније и далекосежније чување, излагање и аналитичко промовисање не само овог ремек-дела српске, југословенске и/или европске уметности, већ као општа мера неопходна за заштиту ненадокнадивих дела националне баштине.

⁵⁹ René-Jean, „Comoedia“, 20. janvier 1928, Jacques Guenne, „L'art vivant“, 1. févr. 1928 J. F. Rappel, „...le travail en pleines richesses de couleurs“, 27. janvier 1928.

⁶⁰ Одушевљени Тодор Манојловић и Коста Страјнић и умерени Момчило Стевановић.

МОТИВ ПУТА У СЛИКАРСТВУ САВЕ ШУМАНОВИЋА И ПОЕЗИЈИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

„Свих путева за мене љубав је предубока...”

Растко Петровић, *Слово жеђи*

САЖЕТАК: У поетичком и тематском репертоару целокупне европске (па тако и српске) уметности првих деценија двадесетог века, постоје одређене теме и мотиви који заокупљају стваралачки импулс уметника и које отелотворују суштинска уметничка стремљења. Мотив пута, путовања и трагања разних природа, веома је присутан као поетички важна компонента, а проналазимо га подједнако и у сликарству и у литератури. Сава Шумановић (својим шидским пејзажима) и Растко Петровић (највише збирком песама *Ошкровење*, али и у целокупном опусу), као представници два уметничка медија, својим делом и његовим мотивским доминантама показују универзалну семантику мотива пута, његову симболику и вишеструкост значења. Два уметника, блиска у својим авангардним трагањима, поетици аутономије уметничког дела и низом формалних уметничких одлика (чиме се умањују јасне границе између две уметности), сусрела су се и у овом мотиву и приближила у заједничком освајању смисла и речитости уметничког дела.

Кључне речи: шидски пејзажи Сава Шумановића, поезија Растка Петровића, мотив пута, компаратика

Говорити о односу и сродности стваралаштва двојице великих српских уметника који су стварали у првој половини двадесетог века, а чији снажни одједи у пуноћи своје универзалности досежу до данашњих дана, Сава Шумановића и Растка Петровића, може се из неколико различитих покретачких тачака истраживања. Историјске чињенице и документација која их поткрепљује о блискости ова два човека, двојице пријатеља, само су реални оквир, објек-

тивни корелатив овог садејства. Он, сам по себи, не мора нужно имплицирати уметничку тј. поетичку кохерентност њихових уметничких остварења. Такође, чињеница да су свој унутрашњи свет и преламање стварног света у њему изражавали различитим уметничким медијима, један сликарством а други књижевношћу, може се учинити као отежавајућа околност која одалећује могућност синтетисања њихових уметности.

Ипак, исувише је оних других спона које, истовремено и чврсто и крхко, повезују дела двојице уметника, и које покушај повезивања тих дела у феноменолошкој и поетичкој равни чине оправданим. Те споне можемо разврстати у две групе:

– експлицитне (директна евокација имена и дела Саве Шумановића у једном од најзначајнијих уметничко-теоријских текстова Растка Петровића и теоријске историје српске уметности уопште, *Конструктивно сликарство – естетика сувише стварној у сликарству Саве Шумановића*, као и текстови Саве Шумановића¹ у којима он потврђује практичну примену нових принципа компоновања слике, а који кореспондирају са поетичким поставкама у теоријским текстовима Растка Петровића²);

– имплицитне (суптилне унутрашње заједничке одлике видљиве у тематско-мотивском репертоару, средствима изражавања, атмосфери слике тј. песме – једном речју у интерно-поетичким просторима обе појединачне уметности где се оне састају доносећи, с једне стране доказ о блискости конкретних уметничких израза и, с друге стране, у ширем контексту, одлике уметничког духа времена. Ове се споне хватају пажљивим раслојавањем мноштва нивоа ликовног дела Саве Шумановића, односно поетског дела Растка Петровића.)

У сликарству Саве Шумановића (које је одавно класификовано по фазама³) у последњој стваралачкој деценији, поред мотивске доминације женских фигура и актова (*Седећи женски акти*, 1932/33; *Женски акти на црвеном ћилиму*, 1935; *Крај шумарка*, 1935, циклус *Кућачице*, *Сликарев ајдеље*, 1937; триптих *Берачице*, 1942. итд.), најчешћа сликарска фасцинација и тема је пејзаж. То је период када се сликар, након психичког поклекнућа 1928. те погоршања стања марта 1930. године, враћа у свој Шид. „Шид се од лета те прве, за промену Шумановићевог психичког здравља трагичне године, појављује као благотворно уточиште које му пружа изолацију од нових импулса погубних за његов душевни склоп. Монотони ритам живота и благи предели шидског краја постају

¹ У текстовима *Сликар о сликарству* (1924), *Зашто волим Пусеново сликарство* (1924), *Место предговора у Кајшалоју изложбе Саве Шумановића на Новом универзитету* (1939).

² Сви теоријски текстови Растка Петровића сакупљени су и објављени у књизи *Есеји, чланци*, МСУ, Београд, 1974.

³ У сликарству Саве Шумановића може се уочити шест фаза (шидски период је последња и траје од 1931. до 1942). Извор: *Галерија слика „Сава Шумановић“ Шид*, аутор текста Весна Буројевић, Шид, 2009.

довољни услови да уметник, у чину сликања, поврати свој духовни мир, стварајући дела која откривају суштину његовог сликарског израза.⁴ Ово потврђује и сам сликар неколико дана пре отварања изложбе у Београду септембра 1928. године у дневном листу *Политика*: „...верујем да сам у сваку од њих унео бескрајну благост Срема, која се упила у мене још од детињства, али на коју као да бејех заборавио или као да она беше мене заборавила док сам у Паризу, лутајући од Пикаса до Лота, тражио свој стил и израз. И чини ми се да сам га у својим последњим радовима из Париза и овим сремским пејзажима нашао...“⁵ Ово запажање, ова својеврсна уметничка интроспекција коју је изнео сам уметник, веома је важна за дубље разумевање и аутохтону симболику мотивског репертоара сликарства његове последње деценије.

Неколико десетина слика овог периода тако можемо тематски ујединити, а као важан уједињујући сегмент ове теме налазимо мотив пута.⁶ Пределу приказани на платнима, иако се доимају, нису реални, али су свакако блиски конкретним, ако прихватимо програмски став да је свака реалност створена уметничким делом стварност по себи и да у њој важе други космички закони. То је свет настао по принципима инхерентне естетике и он превазилази границе информација које примамао чулним контактом. Другим речима, поводом шидских крајолика спочитава се једна идилична хармоничност насликаних елемената која приказ локалног дисперзира на план универзалног. То универзално добија природу кристално јасних, уредних и уређених, пречишћених, људском оку и искуству познатих мотива. Овако пропуштени кроз магични свет сликареве сензибилности они доносе један нови квалитет пејзажа као теме, кореспондирајући са имагинарним тј. спиритуалним обрасцима могућим само у потпуној чистоти духа. Мир који држи на окупу све елементе слике, а који се на формалном плану огледа у кохезији колорита, облика и светлости, у ствари је спокој којем се, као крајњој тачки човекове емотивне и интелектуалне еволуције, вечито тежи. Тако Савини пејзажи превазилазе објективни приказ стварности и чине комплекс једне универзалне космичке естетике (у том сми-

⁴ Милена Квас, *Сава Шумановић, сликар мајијског реализма*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2011, 127.

⁵ Сава Шумановић, *Проналазач сремског пејзажа*, Политика, год. XXV, бр. 7307, Београд, 3. септембар 1928.

⁶ Овде је важно рећи и да је мотив пута, путовања и трагања разних природа (као и интензивно оживљавање путописне форме), веома присутан у авангардној уметности уопште и то као поетички важна компонента. У Београду је 1922. године покренут часопис *Пушеви* (месечне свеске за уметност и филозофију) у којем су сарађивали и објављивали своја дела многи писци (Милан Дединац, Душан Тимотијевић, Марко Ристић, Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Винавер, Душан Матић, Тодор Манојловић, Бошко Токин, Александар Вучо и други). У контексту ове теме ваља поменути и Ива Андрића, његове путописе, али и мотивско богатство његовог дела у које је уплетен и мотив о којем је реч и то на дубоко смислен и вишезначан начин (нпр. *Знакови ђорег ђуџа*).



Пейзаж, 1933.

слу можемо разумети и појаву неколико пејзажа који више нису шидски и приказују околину Париза или онај из Фонтенеја).

Поред структуралних корелатива који у домену форме чине један пејзаж пејзажом (природа, брежуљак, вода, дрвеће, поље, а све у раскоши различитости годишњих доба) веома је индикативно присуство пута на готово свим Шумановићевим сликама са овом темом. Пuteви су приказани на различите начине: као доминантан мотив (*Село*, 1932; *Позна јесен*, 1934; *Мојив из Фонтенеја*, 1940; *Доњи шор у Шиду*, 1940; *Лијова алеја*, 1941. итд.) као мотив који композиционо суделује у слици (*Пейзаж*, 1933; *Мојив из околине Париза*, 1940), као детаљ крајолика (*Пролеће*, 1941; *Шидска долина крај Бељаче*, 1942). Они су, такође, свугде: крај шуме, крај куће, уз реку, међу дрвећем... Увек су дру-

гачији: широки и пространи – њима несметано тече поглед, а преко погледа и мисао; други су уски, помало тескобни – њима се поглед пробија, знатижељно провирује, кривуда ка крају. Но, заједничка особина сваког од њих је да нам њихов крај, оно чему воде и ка чему теже, остаје непознато и скривено. Као што је циљ за свакога различит, као и само стицање до њега.

Куда, заправо, воде путеви на сликама Саве Шумановића? У литерарном метатексту симболика пута пружа неколико праваца:

а) он води тамо где се све завршава, у извесност и неминовност смрти свега што овоземаљским искуством сматрамо живим, свега пролазног и трешног пред неприкосновеношћу вечности;

б) он води ка нечем бољем, представља наду и спас, он је конкретизација духовног спасења у неком бољем и праведнијем свету и има оптимистичку конотацију;

в) симбол је бега, одласка у непознато, напуштања или пак одустајања од суочавања са оним што је сада и овде.⁷

Да бисмо тачније разумели правац Савиних путева, ваља се на тренутак осврнути и на остала ликовна средства којима су слике пробуђене из белине платна. Колорит Савиних пејзажа је у светлим, нежним тоновима, са спектром једне готово импресионистичке палете. Он је умирен и благ, изbalансиран унутрашњом равнотежом, сведен на благе прелазе зелене, жуте, беле и плаве. „...Наћи ћете моје слике опет ведрим и јасним тоновима сликане...“⁸ Све је и у ритму суптилног таласања, без цртачки омеђених површина. Дрвеће је уредно, крошње имају јасне форме – чак и у зимским пејзажима голе гране стоје у неком реду и поретку (*Шидска ђериџерија*, 1941; *Илочки друм зими*, 1942). Куће, које се често налазе као саставни део пејзажа (*Пејзаж*, 1933; *Сеоска улица са дрворедима*, 1933; *Предграђе Париза*, 1940. и друге) одишу миром; томе доприноси и мир природе која их окружује, али оне као да под својим крововима крију један устаљен, безбедан ред, сигурност без изненађења, а све што се дешава, дешава се у унутрашњем животу њихових укућана који можемо само да наслућујемо. Сви ови изражајни елементи стварају општу атмосферу Савиних пејзажа, а за коју можемо рећи да доноси мирноћу и склад приказане једноставности.

Имајући у виду и већ наведено време и биографске околности настанка Савиних пејзажа и путева у њима, као и наведене одлике осталих средстава ликовног језика, чини се да можемо рећи да Шумановићеви путеви представљају опредмећену наду, симбол фрагилне загледаности у даљину и оно што она крхко најављује. Овде се имплицира и посебан однос који се, управо путевима који сугестивно привлаче поглед и воде га ка дубини слике, ствара између платна и посматрача. Утисак је да се фокусирањем посматрањем ових путева

⁷ Види J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983.

⁸ Сава Шумановић, „Место предговора“, у: *Каталог изложбе Саве Шумановића на Новом универзитету септембра 1939*, Београд, 1939, 20.



Сеоска улица са дрворедима, 1933.

укида физичка граница између објективне стварности и приказане, уметничке стварности, те да посматрач бива увучен у реалност слике као света *исувише сйварној*. Енергије две стварности се укрштају, границе се губе, а окружење се релативизира односно универзализује.

Као својеврсну варијанту мотива пута у сликарству Саве Шумановића можемо тумачити и мотив моста (неколико пута у *Кујачицама*, *Сена*, 1940. итд.). „Напоследку, све чим се овај наш живот казује – мисли, напори, погледи, осмеси, речи, уздаси – све то тежи ка другој обали, којој се управља као циљу, и на којој тек добива свој прави смисао. Све то има нешто да савлада и премости: неред, смрт или несмисао. Јер, све је прелаз, мост чији се крајеви губе у



Прегірађе Париза, 1940.

бесконачности, а према ком су сви земни мостови само дечије играчке, бледи симболи. А сва је наша нада с оне стране.“⁹

Присуство моста подразумева и присуство воде, а мотив воде је, са бременитим симболичким конотацијама, и веома чест мотив у поезији Растка Петровића.¹⁰ Вода има дихотомно значење: она је симбол живота, један од пет виталних елемената, али има и снажну хтонску димензију евоцирајући митски контекст душа умрлих које Харон превози преко Стикса. И водени ток је некакав пут... ка неком мору, напоследку.

⁹ Иво Андрић, Мосићови, у: *Знакови поред њуша*, Сабрана дела Иве Андрића, књига шеснаеста, допуњено издање, Београд, 1981.

¹⁰ Ова тема пружа материјал за још једно компаративно истраживање поетичке повезаности двојице уметника.

У разноврсном и изузетном књижевном делу Растка Петровића срећемо мноштво мотива из неколико основних тематских кругова. Овај необични и свестрани уметник је експериментисао са свим што су његови интелект и сензибилитет докучивали, па и са самим собом. Фасцинација телом, тајном рођења, нагоном и физиологијом, поимање телесног као пута до духовног, зарањање у проблематику исконског и непатвореног, ментални повратак у пренатално, у утробу мајке као место прапочетка и суштине – само су неке од тема присутних у поетском делу Растка Петровића. У вртлогу слика, у ковитлацу и поетској ерупцији песничких констелација које се често опиру логичком поимању света, Петровић гради своју поетску космогонију језиком онеобичајеним, аграматичким, заумним. Овај ликовни критичар који је, како каже Лазар Трифуновић: „...постао ликовни критичар јер су му сликарство и скулптура били једнако значајни колико и поезија, а за тај посао је имао и све потребне услове – широку културу, сјајан увид у актуелне тенденције, добро познавање технологије сликарства, лични таленат“¹¹, елементе ликовног, као изливе подсвесног и импулсивног (каком је потребу за уметничким стварањем и сматрао), чврсто је инкорпорирао у свој поетски израз. Саву Шумановића је упознао у Паризу 1921. године и двојицу уметника је тај сусрет, који је касније изазвао блиско пријатељство али и тескобан и мучан разлаз, заувек обележио.

У гносеолошкој равни поезије Растка Петровића, која води ка дубоком понирању у прадиће и тиме у празнање, а све преко чулног, физиолошког, телесног инструментарија, мотив пута, путовања и путника је веома присутан и важан за њено разумевање. Да је своју поезију живео доказује и чињеница да је Растко путовао више од свих својих савременика заједно, да је смисао његовог овоземаљског постојања било путовање, ширење обзора и учење (Италија, Шпанија, Африка, Либија, по Европи, по Америци). Но, у складу са овим конкретним путовањима, Растко је у свом литерарном свету развио целу мрежу путева (са стилским варијацијама на тему) којима се кретао у свом херменеутичком трагању.

Збирка песама *Ойкровење* изашла је 1922. године и донела до тада непознате поетске визије у српску књижевност. Поетика ситости до отупљења, меса и крви, рађања и(ли) умирања, дивергентна религиозна нота, механика покрета, нутриционистичка терминологија као суплемент духовних стремљења, језички експерименти – само су неке од одлика поезије која се приказала овом збирком. У мноштву мотива, као веома важан део свеколике песникове поетике, запажа се и мотив пута тј. путовања и сродних асоцијација на ове појмове (простор, воз, чун и сл.).

¹¹ Лазар Трифуновић, „Уметничка критика Растка Петровића“, *Књижевно дело Растка Петровића*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност (приредио Ђорђе Вуковић), Београд, 1989. 122.



Лиљова алеја, 1940.

„Да могу као ти умрети на друму
(...)
Од свега највише волим да се опијем, а после тога још да путујем:
(...)
Кочијаш сам, болујем од друма, изван датума.
(...)
О, јури, нек јури воз уз гроктање. И ноћ.
(...)“

(Пућник, Станиславу Винаверу)

„Два војника крај друма седе,
(...)
А један једини воз
Одхуктаће свим правцима у исти час.“

(Фабрички димњак у њејазжу и канибалац
Чекајући новорођеној)

„...у кошмару и сви снисмо
Освајање простора нечим што је без мере...
(...)
Да л' с тобом, или оне саме,
Нађоше пут овуда за бескрај?
Сањао, не сањао; псовао ти по друмовима;
Очи ће ти заувек остати заражене...“

(Једини сан)

„Својом великом љубављу за путовањем
Нека смрви ме. Друмови су наши бескрајни.“

(Слово жеђи)

Осим у поезији, наведени мотиви уочљиви су и у прозном делу Растка Петровића (нпр. приповетке *Пророк* и *Пусџињак и мегеница*, путописи из Италије, у *Људи љоворе*, где путовање и сусрети имају чудотворни смисао, *Африка*, дело које цело извире из идеје пута и путовања итд.). Појаву пута као сим-

Сена, 1940.





Пролеће, 1941.

боличког носиоца значења и овде можемо разумети на неколико начина. Он представља успињање, узнесење, откривање изворног, сазнање, трагање, пут до краја иза којег више не постоји ништа. Он представља динамизам и покрет – један од основа Петровићеве поетике, а који он примењује у структуралном смислу на своју поезију и чиме се она приближава кубистичком моделу у литерарном обрасцу. Пут и путовања су еквивалент духовног кретања, понирање у два основна просторна плана Петровићеве естетике: хоризонтални (опозиција *близу–далеко* као синоним за освајање ширина) и вертикални (опозиција *горе–доле* као синоним за освајање дубина). У Растковој поетској визији света мотиви пута и путовања имају и еротичну конотацију (*Слово жеђи*), али и утералну, тј. имплицирају правац кретања новорођеног бића из мајчине утробе ка спољашњем свету. Петровићева поетика ситости видљива је и у доживљају простора, а спочитава се као неутољива глад за освајањем бескраја, „отупљењу“ и „оживотињењу“ као путу до духовне чистоте. „Путовање код Петровића настаје из жудње за покретом, за освајањем простора, онога неограниченог, бескрајног, која је јасно сексуално конотирана; потом, путовање представља и један од начина, ипак не до краја успешан, да се кроз промене простора и амбијента стекну нова искуства те да се свежим многобројним утисцима потисну (замене)

сећања на визије пренаталног живота.“¹² Путовања су иманентна и Растковом стварном и поетском карактеру као одлика његовог дечачког темперамента, а које је, опет, гледано у ширем поетичком контексту и једна од рафинираних одлика авангардног поимања света.

Мотив пута у стваралаштву Растка Петровића, из свега произилази, има вишезначну природу. У тој мрежи путева и нити, у разним правцима и смеровима, израња један основни смисао и значење овог симбола. Растка пут води ка сазнању, ка откривању и приближавању ономе што можемо назвати суштином сваког бића понаособ и целог човечанства заједно.

Овако разматрани и анализирани наведени мотиви у делима двојице уметника, у сликарству Саве Шумановића и поезији Растка Петровића, доводе нас до њиховог међусобног приближавања. Путеви Саве Шумановића воде ка другој страни, ка простору који излази ван простора слике и досеже до даљина које су, судећи по приказаном окружењу као увертири, светлије, јасније и чистије од присутне стварности. Расткови путеви, веома блиско значењу путева у Савином сликарству, воде, такође, на другу страну, која је пунија, смисленија и спокојнија, која доноси спознају и умирење. Попут давно сањаног сна о даљинама и слободи коју оне обећавају.

¹² Бојан Јовић, *Поеџика Расџка Пеџровића*, Народна књига, Београд, 2005, 186.

Весна Буројевећ

Галерија слика „Сава Шумановић“ у Шиду

UDC 75.071.1:929 Šumanović S.

ТРИПТИХ БЕРАЧИЦЕ

САЖЕТАК: Циљ овог текста је представљање последњег Шумановићевог дела као *Триптих берачице*. Увидом у претходне анализе *Берачица*, историјско окружење у ком су дела настала, претходно стваралаштво уметника и документарну грађу, стекли су се услови да се образложи став о јединству целине три композиције *Берачица*. Детаљном анализом све три композиције потврђено је постојање симболичког садржаја повезаног са хришћанском иконографијом.

Кључне речи: Сава Шумановић, триптих, *Берачице*, берба, циклус, Галерија слика „Сава Шумановић“

Три слике, истог назива *Берачице*, чувају се у Галерији слика „Сава Шумановић“ од оснивања 1952. године. Приликом промене поставке 2005. године откривено је да се оне настављају једна на другу и као такве чине целину. Од тада су изложене заједно и део су сталне поставке Галерије.

Све три слике су изузетно великог формата, 1. инв. 347¹, *Берачице*, 150 × 189,5 cm; 2. инв. 323, *Берачице са корџама грожђа*, 240 × 189 cm и 3. инв. 346, *Берачице*, 150 × 189,5 cm. Композицију прве у низу, чине три крупне женске фигуре у првом плану које носе корпе пуне грожђа, сасвим лево до њих, мало издвојена седи женска фигура окренута леђима. У позадини је виноград. Композицију друге, средишње слике чини пет женских фигура од којих три носе корпе пуне грожђа према дурадима у које их истресају и налазе се са леве стране, док у првом плану, са десне стране једна женска фигура клечи надвијена над корпу пуну грожђа, а иза ње једна женска фигура окренута леђима истреса корпу грожђа у дурад. У позадини слике је виноград, кроз који је по средини остављен пролаз, у пејзажу у позадини виде се њиве, на једној је зрело жито. Две далеко ситније фигуре жена прилазе тим пролазом према дурадима. Трећу композицију чине три крупне женске фигуре од којих две носе корпе пуне грожђа док између њих клечи једна фигура жене нагнута над корпом пу-

¹ Инвентар Галерије слика „Сава Шумановић“ у Шиду.

ном грождџа. У позадини је виноград. Руком сликара на полеђини прве описане слике записано је: „Почео цртати 30. VII 42. почео уљем 3. VIII 42, почео финим бојама 5. VIII 42. по подне.“

Ове три слике током свих деценија од њиховог настанка анализирале су спорадично и увек појединачно, у контексту жанр-сцена које је уметник тих година радио, или као почетак новог циклуса који је трагична смрт уметника прекинула. Као завршена целина представљене су када је ново тумачење *Берачица* као *Тријих берачице* изнето у Галерији 30. маја 2008. године.² Полазећи од става да настанак уметничког дела није самосталан феномен, већ процес који је условљен многим чиниоцима које је потребно истражити и дефинисати, предузета је анализа услова и окружења у којима је настало уметничко дело, након чега је уочено да се *Берачице*, које су предмет ове анализе, по више основа разликују од тематски и хронолошки њима блиских дела.

ЦИКЛУСИ

Дуги низ година *Берачице* су сматране почетком новог циклуса који је прекинут трагичном смрћу уметника 1942. године. Рад у циклусима уобичајен за Шумановића, први је поменуо управо уметник у аутобиографском тексту *Месито предговора* за каталог шесте самосталне изложбе 1939. године на Новом универзитету у Београду. Објашњавајући своје намере у вези са *Шидијанкама*, употребио је реч циклус.³ Аутор прве монографије о Шумановићу Димитрије Башичевић се, анализирајући последњу годину Шумановићевог рада, осврће на претходну, 1941. годину, тумачећи је као припремну за почетак новог циклуса, мислећи при том на три монументалне композиције *Берачица*. Он нам даје и исцрпне податке о времену настанка дела, наводећи да је од фебруара па до самог краја августа Шумановић радио на те три композиције. „Очито је и овде желео остати у оквиру оне идеје да начини циклус у коме се фигуре понављају.“⁴ Најпознатији Шумановићев циклус свакако су *Кућа-*

² В. Буројевић, *Прилози проучавању сликарства Саве Шумановића. Ново чишање Берачица*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2008.

³ „Мислим да Вам неће дојадити тај циклус 'Шидијанки' купачица, које стварно и не постоје у Шиду, (јер у потоку се купају само деца и кадгод која девојка скривена цбуњем). Мучила ме је одавно жеља да начиним за себе самога такав циклус где се исте фигуре понављају, јер сам видео, да су сликари често баш тиме добијали јединство стила (Реноар, Марес)...“ С. Шумановић, „Место предговора“, у: *Како је изложба Саве Шумановића на Новом универзитету септембра 1939*, Београд, 1939, прештампано 1971. Галерија слика „Сава Шумановић“ Шид, 19.

⁴ „Те године започиње, након извесних припрема, које су претходиле поткрај 1941. године. Нови подухват у свом настојању да створи монументално сликарство. Већ у фебру-

чице (*Шидијанке*), затим *Пролеће у шидским башијама*, *Пролеће у долини Свеће Пејке*, *Дечији ликови* и други. Било је то довољно да и *Берачице* постану циклус.

У грандиозном низу у коме се понављају фигуре сељанки Љ. Миљковић препознаје елементе античког фриза, на коме места хероина заузимају лепе, здраве и снажне сељанке, и „последњи циклус је постао уметнички концепт о трајању *јасије*, јединства стила, о доследности идеје.“⁵

Откриће низања композиција 2005. године допринело је препознавању форме триптиха. По дефиницији, триптих представља уметничко дело састављено од три посебна дела која чине тематску или идејну целину.⁶ Кроз анализу и истраживање које је уследило постало је јасно да се последња дела Саве Шумановића не могу сврстати у форму циклуса нити сматрати делом започетог циклуса.

ФИГУРА У ПЕЈЗАЖУ – УПОРИШТА У РАНИЈИМ ДЕЛИМА

Сава Шумановић је стварао двадесет пет година. Од тога, последњих десет веома интензивно, у Шиду. Једна од одлика стваралаштва Саве Шумановића је стално експериментисање, синтеза нових идеја са већ усвојеним решењима. Овога пута пажњу ћемо усмерити само на мотив бербе. У основи, мотив бербе представља савладавање проблема односа фигура у пејзажу. Берба грођа је мотив који се у Шумановићевом стваралаштву појављује знатно раније. Од првог дела, монументалне *Бербе* 1920/21. која је била изложена на Петој југословенској изложби у Београду,⁷ преко *Берачица* из 1925. годи-

ару започиње рад на великој композицији с берачицама. У мају почиње другу нешто мању композицију, а пред саму смрт и трећу. Те три композиције великог формата последњи су сведоци старог експериментатора, иако њихов карактер, на први поглед, не одаје ништа отворено у том смислу. Након циклуса „шидских купачица“ Шумановић је прекинуо за извесно време рад на монументалном сликарству. Сада му се опет враћа пронашавши нову тему а можда и проблематику. Очито је и овде желео остати у оквиру оне идеје да начини циклус у коме се фигуре понављају.“ Д. Башичевић, *Сава Шумановић. Живот и уметност*, друго допуњено и проширено издање, В. Башичевић и Прометеј, Нови Сад, 1997, 68.

⁵ Љ. Миљковић, *Сава Шумановић. Прејушћање јасији*, Београд, 2007, 91–92.

⁶ И. Клајн и М. Шипка, *Велики речник стварних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2008, 1269.

⁷ „Његов табло *Берба* представља једну чисту сликарску реализацију у смислу великих старих италијанских монументалиста, али потпуно модерним средствима и из једне нове вибрантне осећајности. Један Existenzbild, по изразу Јакоба Буркхарта чија је тајна у тријумфалном дејству широко развијеног простора и у надмоћној пластици цинковских фигура... У том реализму, у тој готово опипљивој ефективности целог призора, пејзажа,

не⁸, до ових последњих радова на исту тему, уочава се одређена блискост у решавању односа фигуре у пејзажу. На првим радовима доследно примењује начела учитеља Андреа Лота, фигуре поставља сасвим напред, у први план.⁹ У наредним годинама Шумановић експериментира у односима фигура у простору, да би на крају фигуре поново доминирале у свој својој монументалности.

Неколико композиција на исту тему (*Берба*, *Прскање винограда*, *Евенке*) Шумановић је насликао у Шиду, у периоду од 1938. до 1942. године. Како се настанак ових композиција временски подудара са другим делима на којима је уметник овековечио сеоске послове који су представљали његово непосредно окружење,¹⁰ три последње композиције *Берачица* сврставане су у исту групу радова (жанр-сцене). Анализирајући сличности и разлике ових мотивом повезаних дела, уочава се пре свега разлика у формату. Само у једном случају, композиција *Евенке* (129 × 161 cm), уметник се определио за већи формат и крупне фигуре у првом плану. Све друге су мањег формата (100 × 80 cm или 80 × 60 cm) на којима доминира пејзаж у ком су дискретно смештене фигуре.

Пре увођења фигуре у пејзаж Сава Шумановић је у Шиду насликао неколико стотина пејзажа. Фигура у пејзажу појављује се стидљиво, у минијатури, тек од 1938. године. Из овог става изузете су *Куљачице*, циклус који заузима посебно место у стваралаштву овог уметника и који би се само у најсажетијем опису могао представити као фигуре у пејзажу.

Ако су *Куљачице* настале као програмско дело у ком пејзаж више представља кулисе, на платнима на којима Шумановић слика сеоске радове он постепено гради причу о јединству природе и човека. На претходним делима, на тему бербе и других сеоских радова природа доминира, фигура је детаљ који употпуњава то савршенство природе. У *Тријиху берачице* улога фигура (жена) и природе (виноград, грожђе у корпама) постаје равноправна. Типично умножавање мотива, које је већ виђено у *Куљачицама*, уметник у *Тријиху берачице* користи у другачијем контексту. Нераскидива веза човека и природе послужила је Шумановићу као кулиса за важну поруку.

Монументалне фигуре у првом плану *Тријиха берачица* део су једне узвишене сценографије. Као на позорници, пред очима посматрача доминирају фигуре снажних берачица са корпама пуним грожђа. Зелени виноград у позадини представља праве кулисе за ову сцену. Чокоти винове лозе, фигуре жена

фигура, дрвећа, воћа, лежи после цео патхос, цео смисао слике: радосна афирмација живота у његовој пластичној и динамичној материјалности. Тежња за пластиком, за јасноћом и величином облика је начело Шумановићавог сликарства...“, Тодор Манојловић, *Пејза југословенска изложба*, Мисао IX, Београд, 1922, у: Тодор Манојловић, *Ликовна кришка*, приредила Јасна Јованов, Зрењанин, 2007, 73–74.

⁸ *Берачице* – ГМС Нови Сад, инв. бр. 895.

⁹ Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, 101.

¹⁰ *Вејање јасуља*, 1940; *Скуљвање сена*, 1939; *Жејва*, 1940; *Клање свиња*, 1940; *Круњење кукуруза*, 1941; *Прскање винограда*, 1941; *Берба грожђа* 1941.

и корпе грожђа чине јединство првог плана. Само највећа, средишња композиција се отвара пред посматрачем. Централно место средишње композиције садржи неколико планова. Кроз размакнут виноград, фигурама из првог плана прилазе две знатно мање фигуре иза којих се у даљини види њива зрелог жита. Само кроз заједничку анализу све три композиције као једне целине, триптиха, *Берачице* добијају ново значење, из оквира платна излази један нови садржај.

РАТНО ОКРУЖЕЊЕ

Други светски рат отпочео је 3. септембра 1939. године на дан отварања велике Шумановићеве изложбе у Београду. Тога дана Велика Британија и Француска су објавиле рат Немачкој. Та вест сигурно је помутила радост и атмосферу отварања изложбе. Рат је ушао у Шумановићев живот. Уметник се вратио у Шид, добро опремио залихама материјала и наставио да ради. С обзиром на успех који је изложба доживела, Шумановић је, инспирисан успехом, интензивирао рад, или му је, можда, интензиван рад помогао да умањи осећај надолazeћег зла и страха. На основу слика које се чувају у Галерији у Шиду, евидентно је да је током 1940. године Шумановић насликао највећи број слика, а да се тај број у наредне две године смањио.¹¹ Наиме, Шид је од априла 1941. године потпао под власт НДХ. Наступило је тешко и неизвесно време. Иако никада није добило заседну анализу, стваралаштво Саве Шумановића током Другог светског рата има своје особености. Услови живота у окупираном Шиду без сумње су утицали на његово стваралаштво. Везаност за завичај од кад се вратио из Париза 1930. године, која је један од елемената његовог стваралаштва, у тешким временима окупације доживела је свој врхунац. Коначно, Шумановић је и начином на који је отишао у смрт остао заувек нераскидиво повезан са родним крајем, који је пре тога овековечио на својим платнима. Први доказ промена у животу уметника веома је симболичан. Од априла 1941, од када је Шид ушао у састав НДХ, уобичајен ћирилични потпис уметника у углу слике – Сава Шумановић Шид, и година настанка слике – нестаје. Био је саставни део већине слика. Последњих десет година, Шумановић се тек неколико пута потписао латиницом. У Француској се потписивао француском транскрипцијом, а у време окупације потпуно је укинуо потпис на сликама. Овим гестом, симболичним сопственим нестанком из света слике, он као да је наговестио своју судбину. Из света који ствара по сопственом нахођењу укинуо је најпре себе. Упориште за овај став налази се у Шумановићевом тексту *Сликар о сликарству*: „...Сликамо нашу сликарску предоцбу света, тј. ми по-

¹¹ У Галерији у Шиду чува се 70 дела насталих 1940, 49 дела из 1941. и 29 дела насликаних до 28. августа 1942. године, када је Шумановић одведен у смрт.

кушавамо стварати нови свет у границама нашег платна...”¹² За њега, који је у потпуности поистоветио свој живот са уметношћу, овај гест је имао велики значај. „Тај човек је у свом животу веома озбиљно схватао све. ’Све’ је било за њега само једно: његова уметност. Тој уметности се Шумановић посветио као ретко ко. Посветио се толико да ју је заменио животом. Живот и уметност су за њега идентични. Идентификација је извршена тако да је сав смисао и сав садржај живота замењен уметношћу. Живот је имао смисла једино ако је испуњен уметношћу, а Шумановић га је употребљавао једино у ту сврху. Имао га је живот, само као руке да би се могло сликати и као дан који је требало испунити сликањем.”¹³

Стални страх и неизвесност, дискриминација српског живља, као и крвава акција усташке власти коју је током месеца августа 1942. године предводио Виктор Томић, судбина је Саве Шумановића и његових најближих сродника.¹⁴ Димитрије Башичевић такође пише о тежини живота у окупираном Шиду, који је Сава Шумановић поделио са својим суграђанима у најдубљем смислу. „Окупација коју је тада доживљавао свет Шумановићевог Шида била је најтежа од свих окупација. (...) након слома старе Југославије појавили су се знаци незапамћеног и неслућеног терора. (...) Срби су у селу стављени формално изван закона. Још у половици 1941, ухапшено је око 30 виђенијих Срба под фирмом „таоца“ и након три дана затвора десеторица су стрељани „као непријатељи“, без суда или било какве пресуде. Било је случајева да су људи без икаквог повода убијани у кревету. (...) Беспомоћни људи били су осуђени на очекивање смрти, а у међувремену су били сведоци трагедија које су се на најбруталнији начин одвијале пред очима. (...) Управо су окупација и њен терор учинили да је поред своје индивидуалне личности осетио своју припадност неким другим људским јединкама које су чиниле неку скупину, друштво.”¹⁵ Слике настале у време окупације, дакле последња платна којих за мање од две године, према Д. Башичевићу, има око 80, поред укинутог потписа имају још једну заједничку карактеристику – светао колорит. Шумановић као да, пркосећи мраку, тешким временима, страху и неизвесности, расветљава палету. Слика природу обасјану сунцем. Светлост као да извире из слике. Управо та светлост, која као да извире из *Тријих берачице*, изазвала је пажњу претходних аналитичара Шумановићевог дела.

¹² Сава Шумановић, „Сликар о сликарству“, у: *Књижевник*, мај 1924, преузето из М. Б. Протић, *Сава Шумановић*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 1984, 108.

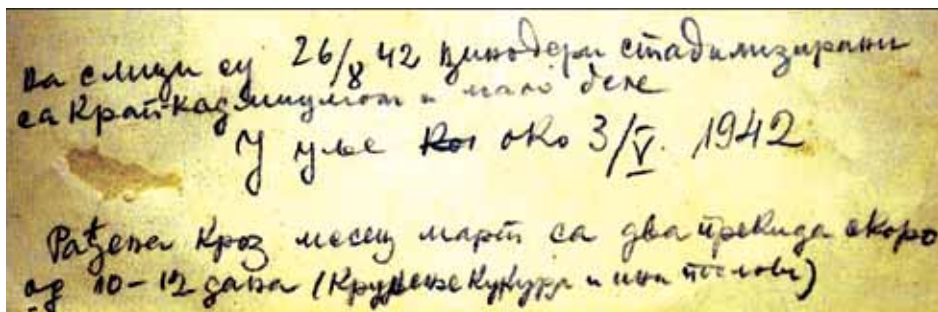
¹³ Д. Башичевић, *нав. дело*, 68.

¹⁴ Сима Томовић, *Шид*, монографија, Шид, 1974, 208–224.

¹⁵ Д. Башичевић, *нав. дело*, 33.

ДОСАДАШЊЕ АНАЛИЗЕ БЕРАЧИЦА

Берачице су у свим анализама опуса Саве Шумановића посматране пре свега као последњи радови, што заиста и јесу. На основу записа уметника, на скици за трећу, последњу композицију у низу, поуздано се зна да је то последње платно на коме је уметник интервенисао 26. августа, 1942.¹⁶



Запис Саве Шумановића на полеђини скице за *Берачице*

У својој докторској дисертацији, *Сава Шумановић. Живој и дело*, која је публикована 1960. године, безмало две деценије након смрти уметника, Димитрије Башичевић се бавио *Берачицама*: „Те три композиције великог формата последњи су сведоци старог експериментатора, иако њихов карактер, на први поглед, не одаје ништа отворено у том смислу. Након циклуса „шидских купачица“ Шумановић је прекинуо за извесно време рад на монументалном сликарству. Сада му се опет враћа пронашавши нову тему а можда и проблематику. (...) Главни акценат у овом циклусу био је стављен на боју. То ће бити последњи видљиви напор тог сликара да изгради нову палету.“¹⁷ Упуштајући се у дубље коментарисање три композиције *Берачица* спонтано их повезујући, Башичевић је изнео веома интересантно поређење, личну асоцијацију: „Стојећи пред платнима *Берачица* чини нам се као да се налазимо пред неком врстом Вавилонске куле.“¹⁸ Велико знање и огромни напори подузели су градњу. Заиста, хладно ана-

¹⁶ Запис на полеђини скице гласи:

„на слици су 26/8 42 цинобери стабилизирани са крап-кадмиумом и мало беле.

У уље око 3/V. 1942

Рађена кроз месец март са два прекида скоро од 10–12 дана (кружење кукуруза и ини послови.“

Скица за *Берачице* (вл.: Петра Миђевић, Београд) и запис на њеној полеђини преузети из: Љ. Миљковић, *Сава Шумановић. Прејушћање пасаји*, 413.

¹⁷ Д. Башичевић, *нав. дело*, 63–64.

¹⁸ Без намере да истражујемо Башичевићеве мотиве поређења *Берачица* са Вавилонском кулом, желимо само да приметимо да је аутор текста овом приликом једини пут упоредио једно Шумановићево дело са неком библијском причом.



Скица за *Берачице*, 1942, прив. вл.

лизирајући *Берачице* морају се признати њихове вредности, а често задивити се смелостима које се не ограничавају с форматом. Има нешто од снажног живота што струји с *Великих берачица*. Простор је једнако монументалан колико је и живо сугериран. Има се утисак једног непрекинутог кретања које силази са слике. (...) А затим (...) постепено, постаје јасно да су се језици градитеља куле помели и кула је као сабласна рушевина. Боје, уместо да су свечаност, испадају из оквира композиције толико да помало улазе у 'кич'. Изванредно замишљени и започети ритам девојака које долазе с корпама пуним грожђа покварен је положајем средње девојке која клечи. Фигуре у свом цртежу немају ничег поетског, већ су, напротив, баналне док се физиономије од баналности удаљавају једино према неугодној гримаси. Узевши у обзир могућност тог сликара, које је показивао даномице у пејзажима и свечаним фигурама својих Русиња актови-ма купачица, могуће је само на један начин тумачити узрок неуспеха. То је мо-

жда опет болест уметникова.“¹⁹ Одговор на ово мишљење Д. Башичевића дала је Љубица Миљковић повезујући намере уметника директно са окружењем које је било далеко од мира и сигурности који су некада били основна упоришта његовог рада у Шиду. „Добро обавештен сликар је знао шта се дешава, али није желео да бежи. Често је са суграђанима разговарао о рату и осталим опасностима. Једино уточиште од свега ружног било је сликарство. У потпуности се усредсредило на увећане жене у народним ношњама. (...) Босоноге жене нису више умилне музе него уплашене забринуте жене. (...) Лица лепих, здравих и снажних жена јесу крик уметника и хуманисте, уједно и његових сународника суочених са судбином коју не могу да промене. Али не онај застрашујући мунковски, него тек наговештен, више као резигнација очајника који се надају и настављају да живе у хармонији са природом. Понављао је, не као код шидских купачица исти модел, него сродне фигуре сељанки у првом плану. Сваку следећу слику, која се разликује само по ширини, компоновао је да би се надовезала на претходну и са њом чинила целину. Почео је да ниже грандиозан фриз, попут оних античких, али са сељанкама уместо херојима из митова, које покретима, ставовима и погледима исказују његов однос према животу и вечиту запитаност пред метафизичким непознаницама. Искључиво по свом огромном знању и осећању, прекидао је ритам стојећих фигура, да би нагло клонулима исказао тежину трагичног и неизвесног времена. У тонску организацију је уводио понеки снажан колористички акорд и остварио динамику, пигменте испунио светлошћу, успео да сугерише атмосферу сунчаног дана и непоколебљиву веру у људе, живот, природу, доброту, лепоту... Управо овај последњи циклус је постао уметнички концепт о трајању *џасије*, о јединству стила, о доследности идеје о неуништивости духа који у свему налази уметност.“²⁰ Посебно је нагласила беспотребно помињање уметникове болести о којој није умесно да говоре историчари уметности.

Симона Чупић сагледала је *Берачице* у контексту „тема и идеја модерног“ у својој истоименој књизи, сврставајући их оправдано у одељак „Село. Пејзаж као слика земље“. Одвајајући *Берачице* од других жанр-сцена, препознала је да „Основно полазиште и упориште у својој потрази за архетипским, бег изолованог у један бољи свет, занесен аркадијевском темом, Шумановић проналази у другим мотивима, пре свега чистом пејзажу и женској фигури (не нужно акту), као и њиховој комбинацији“²¹. „Комплексно идеализовање стварности, непрекидно испреплетано са интимним, често еротским доживљајем“²² управо на платнима *Берачица* досеже кулминацију. На његовим платнима нема „су-

¹⁹ Д. Башичевић, *нав. дело*, 63–64.

²⁰ Љ. Миљковић, *нав. дело*, 92.

²¹ Симона Чупић, *Теме и идеје модерног. Српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад, 2008, 49.

²² Симона Чупић, *Истио*, 50.

морних призора исцрпљености и умора, ознојаних и намучених тела“.²³ Шумановић слика „младе и једре паганске богиње у костиму сељанке“, што *Берачице* потпуно одваја од виђења исте теме његових савременика.²⁴

Посебан приступ стваралаштву Саве Шумановића представља анализа Милане Квас која Шумановићев рад кроз конкретне примере смешта у европске контексте тог времена, уводећи стваралаштво Саве Шумановића под окриље магијског реализма који настаје управо у време када Шумановић ствара.²⁵ Магијски реализам је „покрет или тенденција која се испољава увек када је у правом односу успостављен спој реалног и мистериозног у складу са одређеним формалним карактеристикама“²⁶. На примеру *Триптиха берачице* кроз издвајања одступања од стварне ситуације аутор препознаје суштину магијског реализма јер „Магијско-реалистичка слика претежно је реалистичка и садржи предмете из нашег свакодневног живота, али поседује неочекиване, парадоксалне елементе који стварају ефекат нестварног, а посматрача оставља помало збуњеног и зачуђеног“²⁷. Потребно је нагласити да аутор проналази елементе магијског реализма посматрајући три композиције *Берачица* као триптих.²⁸

НОВО ЧИТАЊЕ БЕРАЧИЦА, ТРИПТИХ

Након што је уочено да се три композиције надовезују једна на другу, спајајући се у пределу неба, винограда и тла, и да је то могуће само у одређеном редоследу којим се образује триптих, постало је јасно да последња дела Саве Шумановића нису део неког новог, тек започетог циклуса. Шумановић се, сликајући *Берачице*, први пут определио за форму триптиха. У претходним анализама уочена је различитост *Берачица* у односу на друга Шумановићева дела. Посматране као завршена целина, потпуни опис слика, гласио би овако: уметник је насликао берду грожђа у којој учествује дванаест снажних младих жена, које са лакоћом носе корпе пуне искључиво црног грожђа. Оне су наглашено снажне, чистих кецеља, чистих марама и чистих босих стопала. У позадини је виноград. Сунце сија као да је најлепши дан у јулу. Све берачице имају благо отворена уста. Две фигуре клече као у молитвеном ставу, неке имају поглед по-

²³ *Истио*.

²⁴ „Већ елаборирана тежина сеоског живота, рада, посебно за жене које обрађују њиву, служе у кући, рађају децу, чија тела су изложена тешким физичким напорима, потпуно је занемарена.“ *Истио*.

²⁵ Милана Квас, *Сава Шумановић сликар мајијског реализма*, Нови Сад, 2011. Ово је прва анализа *Берачица* као триптиха, након представљања у Галерији слика „Сава Шумановић“ 2008. године.

²⁶ *Истио*, 15.

²⁷ *Истио*.

²⁸ *Истио*, 153–156.



Грипих берачице, 1942.

дигнут ка небу, такође као да се моле. У центру средишње композиције, између размакнутих редова винограда, у даљини се јасно уочава њива зрелог жита. На пролазу између размакнутих редова винограда, ближе посматрачу, налазе се два бурега у која се сакупља грозђе. Из другог плана бурадима прилазе две мање женске фигуре, носећи такође корпе пуне грозђа. Са њих две, број фигура на слици је четрнаест, исто колико има и насликаних чокота винове лозе.

Сава Шумановић је свесно одступио од реалистичког приказивања бербе грозђа. У чему се састоје та одступања? У стварној берби грозђа учествују и жене и мушкарци. У стварној берби мушкарци носе корпе грозђа, жене га беру. У септембру када се одвија берба, нико више не иде бос. Бурад у коју се сакупља обрано грозђе у стварној берби никада не стоји на земљи, јер не постоји начин да се пуна бурад, због тежине, подигну и утоваре на кола. На слици су жито и грозђе зрели истовремено, што се у природи не дешава. Чистоћа босих стопала берачица и белина њихових блуза, марама и кецеља представљају још једно одступање од реалистичке представе. Позната Шумановићева промишљеност у свакој фази настанка уметничког дела спречава нас да одступања од реалистичког приказа бербе занемаримо или протумачимо као случајност. Уколико



се не задовољимо пуким тумачењем да се ради о уметничкој слободи, у овим „нелогичностима” на *Трийтиху берачице* можемо очекивати још нека значења. Дакле, *Трийтих* поручује нешто друго.

На *Трийтиху берачице* препознатљиви су симболи хришћанства, који су Сави Шумановићу свакако морали бити добро познати. Нажалост, његова библиотека је разним животним вихорима расута, тако да данас нисмо у могућности да на основу ње реконструишемо токове уметничког духовног живота. Ипак, можемо претпоставити да му хришћанство није било далеко, будући да је припадао генерацијама које су своје религиозно осећање и знање изграђивале институционално.

На *Трийтиху берачице* су истовремено приказани зрело жито (хлеб) и грожђе (вино), тело и крв Христова – „ово је тело моје“ и „ово је крв моја“ (*Матјеј* 10:2–4) како је и сам казао дванаесторици апостола на Тајној вечери – који представљају две природе Његове, природу човечију и природу божанску.

На сва три дела *Трийтиха* доминантне су берачице, дванаест снажних жена, као дванаест апостола. Само једна се издвојила, седи у левом углу окренутих леђа, што подсећа на речи „Један од вас ће ме издати“ (*Матјеј* 26; 25 и

Псалми Давидови 41; 9). Са њихових усана, било да клече или да гледају у небо, рекло би се да силази молитва. Према два бурета пуна грозђа на средини слике, као према часној трпези, прилазе две нове душе, такође две жене.

Тakoђе, не треба заборавити да је „сама берба грозђа симбол Страшног суда на крају времена“²⁹. Истовремено, Божји виноград је и слика поново дарованог Раја онима који су спремни на виноградарски подвиг искреног и истрајног служења Господу винограда (*Матјеј* 20,1-16, уп: *Амос* 9, 13; *Језекиљ* 28, 26). У сликама краја времена, када долази Месија/Христос, сезоне жетве и бербе грозђа се, као на Савином *Трипџиху*, готово спајају, будући да више нема неплодног доба године, те приноси сустижу једни друге (*Амос* 9,13).³⁰

Претпостављени свет хришћанства *Трипџиха берачице* исказан је искључиво сликама жена. У Шумановићевој берби нема мушкараца. Доследан себи до самог краја, уметник који је велики део свог опуса посветио жени, насликавши на свом последњем делу мученице-хероине босим стопалима директно везане за мајку земљу, женама је оставио терет земаљског живота и снагу вере и молитве. И сам његов живот сведочио му је да овај свет стоји на плећима жене. Можда су зато све оне, и не само ове приказане на *Трипџиху*, тако изразито снажне, стамене, непомерљиве. Хришћанство је, на први поглед, жену сместило у други план, ако изузмемо Богородицу. Али управо Њен лик, коме се молимо за спас душа, довољан је да оправда иконографију Саве Шумановића на *Трипџиху берачице*.

Без жеље да *Трипџих берачице* представимо као религиозно сликарство, јер он то заиста и није, ипак не можемо а да не претпоставимо његову „религиозност“. Живећи у свакодневном страху од смрти, Сава је, како би чинио сваки мислећи, образован и хиперсензибилан човек у сличној ситуацији, морао себи постављати питања о смислу живота на земљи, о жртви, молитви, смрти, вечном животу и спасењу човековом. Чињеница да је дело у потпуности завршио два дана пре страдања, неминовно нам намеће мисао да је уметник, слутивши своју судбину, покушао да нађе одговоре на своја питања. Верујемо да није претенциозно рећи да *Трипџих* представља Шумановићеву молитву.

²⁹ Ханс Бидерман, *Речник симбола*, Плато, Београд, 2004, 428,

³⁰ За сва тумачења представе винограда и бербе у Библији захваљујемо се проф. др Миодрагу Ломи.

ЗАКЉУЧАК

Приликом истраживања Шумановићевих последњих слика пронађени су докази који стављају тачку на дилему да ли се ради о почетку новог циклуса, или су *Берачице* завршена целина, триптих. Најстарије помињање *Берачица* као *триптиха* пронађено је у *Лейойису Мајице српске* из децембра 1952. године. У тексту написаном поводом отварања Галерије слика „Сава Шумановић” у Шиду, Миодраг Кујунџић, представљајући поставку, између осталог каже: „Као консеквентан наставак те фигуративне делатности је триптихон „Берачице“ из 1941.³¹ године: на тим сликама је најзад, дошао до остварења своје жеље да наслика циклус „Шидијанки“ и то „Шидијанки“ и просторно и временски одређених. Али то ће, уједно, бити и један од последњих радова не само те врсте, већ уопште.“³²

Термин *триптихон* употребљен је и у Даровном уговору Персиде Шумановић, у верзији из 1953. године. У Записнику о примопредаји слика, које је преузео Народни одбор, на списку поклоњених дела под бројевима 326 и 327 наводи се „Берачице Триптихон велики“³³. Где се током времена изгубило одређење *триптихон*? Да ли се ради о пукој немарности, или је, можда, појам *триптихон* исувише асоцирао на цркву и религијску терминологију, што у време после Другог светског рата није било друштвено прихватљиво?

Као што је Шумановићу требало да проживи време школовања, Загреб, Париз, доживи искуство успеха и неуспеха, док су га сремски пејзажи чекали код куће, тако су и *Берачице* чекале своје време. Било је потребно педесет година да ове слике буду изложене као триптих и испричају своју причу.

Иако М. Б. Протић на самом крају монографије посвећене Шумановићу закључује да уметнику у Шидском периду недостаје „Неми крик којим се објављује сусрет есенције и егзистенције, општег и индивидуалног, повести и тренутка“³⁴, управо ова његова реченица у потпуности се односи на *Триптих берачице*.

³¹ Вероватно случајна грешка, *Берачице* су настале 1942. године.

³² М. Кујунџић, „Галерија Саве Шумановића у Шиду“, у: *Лейойис Мајице српске*, децембар 1952, 429–432.

³³ Историјска грађа Галерије слика „Сава Шумановић“, Шид, под бројем 295 истог записника води се слика *Берба прожђа*.

³⁴ М. Б. Протић, *Сава Шумановић*, Шид, 1985, 97.

КАТАЛОГ РЕПРОДУКОВАНИХ ДЕЛА САВЕ ШУМАНОВИЋА

Репродукована дела налазе се у Галерији слика „Сава Шумановић“ у Шиду, уколико није другачије наведено.– *Прим. ур.*



Стр. 15
Турско купатило, 1926.
уље на платну, 81 × 130 cm
Национална галерија Македоније,
Скопје



Стр. 22
Жена на њажи, 1940.
уље на платну, 81 × 100 cm
ИСШ 186



Стр. 17
Женски акт – седећи, 1932/34.
уље на платну, 81 × 130 cm
ИСШ 71



Стр. 23
Женски акт у њрироди, 1935.
уље на платну, 99 × 116 cm
ИСШ 197



Стр. 18
Крај шумарка, 1935.
уље на платну, 249 × 189 cm
ИСШ 318



Стр. 23
Женски акт у њљу, 1935.
уље на платну, 89 × 116 cm
ИСШ 198



Стр. 21
Женски акт у њејсажу, 1935/37.
уље на платну, 96 × 130 cm
ИСШ 330



Стр. 24
Акт на црвеној софи, 1935.
уље на платну, 97 × 46 cm
ИСШ 335



Стр. 21
Женски акт у башии, 1935.
уље на платну, 97 × 130 cm
ИСШ 331



Стр. 22
Женски акт у енѡеријеру, 1934.
уље на платну, 81 × 100 cm
ИСШ 185



Стр. 24
Сунчање – акти у природи, 1936.
уље на платну, 97 × 146 cm
ИСШ 336



Стр. 28
Вече, 1937.
уље на платну, 150 × 190 cm
ИСШ 350



Стр. 25
Женски акти у ентеријеру, 1934.
уље на платну, 81 × 100 cm
ИСШ 174



Стр. 29
Вече на води, 1937.
уље на платну, 150 × 189,5 cm
ИСШ 341



Стр. 26
Купање, 1936.
уље на платну, 114 × 162 cm
ИСШ 338



Стр. 29
Крај воде, 1936.
уље на платну, 150 × 189,5 cm
ИСШ 348



Стр. 26
Сунчано појодне, 1936.
уље на платну, 150 × 189,5 cm
ИСШ 343



Стр. 33
Вече на води, 1936/38.
уље на платну, 249 × 189 cm
ИСШ 321



Стр. 27
Композиција са актићима,
1936.
уље на платну, 249 × 189 cm
ИСШ 320



Стр. 35
Крај појшока, 1937.
уље на платну, 249 × 189 cm
ИСШ 322



Стр. 28
Три актића у пејсажу, 1936.
уље на платну, 150 × 189,5 cm
ИСШ 342



Стр. 36
Јушро на појшоку, 1935.
уље на платну, 130 × 162,5 cm
ИСШ 340



Стр. 36
Под грвећем, 1936.
уље на платну, 150 × 189,5 cm
ИСШ 349



Стр. 63
Скица за Пијани брод, 1927.
оловка на папиру, 18 × 23 cm
ИСШ 411



Стр. 39
Три девојчице у ијри, 1941.
уље на дасци, 81 × 50 cm
ИСШ 48



Стр. 64
Скица за Пијани брод, 1927.
мастило на папиру, 25,5 × 18 cm
ИСШ 412



Стр. 43
Село, 1932.
уље на платну, 81 × 60 cm
ИСШ 94



Стр. 65
Скица за Пијани брод, 1927.
уље на картону, 60 × 45 cm
ИСШ 399



Стр. 45
Равница, 1942.
уље на платну, 81 × 60 cm
ИСШ 110



Стр. 67
Пијани брод, 1927.
уље на платну, 250 × 190 cm
Музеј савремене уметности,
Београд, инв. бр. 1484



Стр. 49
Лекарски љрејлед, 1940.
уље на платну, 54 × 65 cm
ИСШ 166



Стр. 85
Пејсаж, 1933.
уље на платну, 81 × 60 cm
ИСШ 91



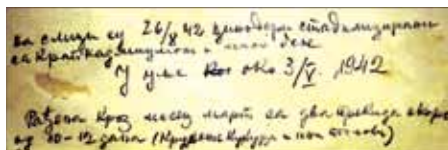
Стр. 57
Под мосћом, 1937/38.
уље на платну, 249 × 189 cm
ИСШ 319



Стр. 87
Сеоска улица са дрворедима, 1933.
уље на платну, 81 × 60 cm
ИСШ 92



Стр. 88
Предграђе Париза, 1940.
уље на платну, 65 × 54 cm
ИСШ 51



Стр. 100
Запис Саве Шумановића на полеђини скице за Берачице: „на слици су 26/8 42 цинобери стабилизирани са крап-кадмиумом и мало беле У уље око 3/V. 1942
Рађена кроз месец март са два прекида скоро од 10–12 дана (круњење кукуруза и ини послови)“



Стр. 90
Лийова алеја, 1940.
уље на платну, 60 × 80 cm
ИСШ 290



Стр. 91
Сена, 1940.
уље на платну, 92 × 73 cm
ИСШ 293



Стр. 101
Скица за Берачице, 1942.
оловке у боји на папиру, 19,7 × 24,8 cm
вл.: Петра Мињевић, Београд



Стр. 92
Пролеће, 1941.
уље на платну, 92 × 73 cm
ИСШ 298



Стр. 104–105
Тријих Берачице, 1942.

Берачице, 1942.
уље на платну, 150 × 189,5 cm
ИСШ 347

Берачице са корџама прожђа, 1942.
уље на платну, 240 × 189 cm
ИСШ 323

Берачице, 1942.
уље на платну, 150 × 189,5 cm
ИСШ 346

КЛАСИЧНО, МОДЕРНО, ВИЗИОНАРСКО
У СТВАРАЛАШТВУ САВЕ ШУМАНОВИЋА

Зборник радова са научног скупа
одржаног на 16. меморијалу Саве Шумановића
у јуну 2014. године

Галерија слика
„Сава Шумановић”, Шид
Установа културе од националног значаја
Шид, Светог Саве 7.
www.savasumanovic.com

За издавача
Весна Буројевић, директор

Лектор и коректор
Јелица Недић

Корице
Далибор Огризовић

Припрема за штампу
Тајјана Божић

Штампа
ГИП „Илијанум“, Шид
2014.

Тираж
500 примерака

ISBN 978-86-87699-14-4

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75.071.1:929 Šumanović S.(082)

НАУЧНИ скуп "Класично, модерно, визионарско у стваралаштву
Саве Шумановића" (2014 ; Шид)

Зборник радова са научног скупа "Класично, модерно,
визионарско у стваралаштву Саве Шумановића", одржаног на 16.
меморијалу Саве Шумановића у јуну 2014. године. - Шид :
Галерија слика "Сава Шумановић", 2014 (Шид : Илијанум). -
108 стр. : илустр. ; 21 cm

Тираж 500. - Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-87699-14-4

1. Меморијал Саве Шумановића (16 ; 2014 ; Шид)

а) Шумановић, Сава (1896-1942) - Зборници

COBISS.SR-ID 292716551

