

DRUGA PARISKA FAZA SAVE ŠUMANOVIĆA

(Table LII—LIV)

»Čitav moj život u Parizu od 1925 bila je oštra borba u sebi samom, protiv žalosti, sentimentalizma, te sam radio slike u vedrom tonu, sa veselim koloritom. Ali sve to nije pomoglo, predživot je bio toliko ružan, toliko ogavan i žalostan da je dostajala jedna jaka groznica pa da svu moju 'obranu sruši'.¹ Veoma je dirljiva u svojoj iskrenosti ova izjava, napisana mnogo kasnije, u času, kada je Šumanović, subjektivno i objektivno, mogao da rezimira doživljaje iz svoje prošlosti. Tada, na početku, niko, pa ni on sam, nije mogao još slutiti tragediju koja ga je čekala u Parizu.

Šumanović je drugi put doputovao u Paris god. 1925, pune četiri godine nakon prvog boravka. Iako je ovaj odlazak u Paris planiran dugo, on je došao nenadano. Od prvog neuspeha sa konstruktivizmom 1921 u Zagrebu slikar se dugo nije mogao oporaviti, ali se nije hteo ni pomiriti s mišlju da je taj neuspeh definitivn. Borio se na razne načine; slikama, perom i diskusijama, no njegova okolina nije ga shvatala. Na kraju mu je ipak postalo jasno da sa tom okolinom mora prekinuti. Paris je još uvek bio meta svih njegovih planova, ali put u Paris vodio je preko Šida, a njegov je otac tvrdokorno odbijao da mu pomogne. Pa ipak, pomoć je došla. Za njegove se slike zainteresovao advokat Dorić. Već nekoliko dana nakon prvog razgovora Dorić je iz ateljea kupio dvadeset Šumanovićevih slika.² Na ovako opipljiv dokaz sinovljeva talenta otac je odgovorio da će ga za boravka u Parizu pomagati sa pet hiljada dinara mesečno. Tako je Šumanović, nakon nekih neprilika sa francuskom vizom, jednoga jesenjeg dana 1925 osvanuo u Parizu.

Čim se našao u Parizu, Šumanović se javlja svom starom učitelju Lhoteu.³ Čitave te godine, a jedno vreme i u sledećoj godini, crta prema Lhoteovim sugestijama, iako sa mnogo više slobode. No, kada je našao atelje i uselio se, sve je ređe cd-

lazio Lhoteu osjećajući verovatno da je njegov put drukčiji. Atelje je bio u ulici Denvil br 5. Zračan prostor sa širokim vidikom i mnogo svetla. Ulja, koja će nastati u ovom ateljeu, razlikuju se od ranijih: paleta mu postepeno kreće ka znatno svetlijoj skali, a s pomoću takve palete Šumanović će otkriti boju koja mu je dotada manje-više bila nepoznata. Istovremeno se oslobađa šematske stilizacije svojih figura i tvrdoće geometrizma. A upravo to oslobođenje bilo je veoma potrebno Šumanoviću koji nije bio ni intelektualni ni cerebralni tip.⁴

Ustvari, već god. 1925 dešava se u Šumanovićevu opusu proces veoma sličan onom iz god. 1920—1921 kada je ulazio u svoju konstruktivističku fazu. Ovo sada samo je postepeno, ali isto tako sporo, napuštanje onoga čemu se hteo približiti pre četiri godine. Retko je kod kojega našeg slikara evolucija bila tako spora kao kod njega, a isto je tako retko kod koga tako vidljiva: kao po stepenicama, od slike do slike. Svaka je slika jedan korak, jedna stepenica, jedno odlaženje i ujedno dolazak: odlaženje od konstrukcije, od geometrijskog osnova i prilaženje boji. Svaka godina, u tom vremenu predstavlja malu međufazu. Na početku te međufaze nalaze se *Antičke varijacije*, a na njenom kraju ciklus *Pastoralna* inspirisanih životom iz okoline slikarova rodna mjesta. Dok *Antičke varijacije* još uvek pripadaju konstruktivističkom delu opusa, kompozicije sa kupačicama, beračicama i pastirima najvećim delom to više nisu.

Prelaz od konstruktivističkih *Antičkih varijacija* počinje sa *Devojkom kraj prozora* iz galerije Matice srpske u Novom Sadu. Iako figura žene na toj slici nije ništa drugo do obučeni akt iz *Antičkih varijacija*, detalji (naslon stolice, drvo koje se vidi kroz prozor) i tendencija prema »realističkoj« modelaciji postavljaju to platno na liniju novog shvatanja. Taj se smjer učvršćuje kod kompozicija *Na bunaru* i *Gajdaš*. (Obe se slike nalaze u galeriji Matice srpske.)

Iako na prvi pogled među ovim platnima nema velike razlike, evolucija je u punom toku. Dok

¹ Citat iz »Predgovora« Katalogu izložbe Save Šumanovića god. 1939 u Beogradu.

² Većina tih slika nalazi se danas u posedu Galerije Matice srpske u Novom Sadu, a tri komada u Modernoj galeriji u Zagrebu.

³ Vidi članak *Jacquesa Guennea* u *L'ART VIVANT* od 1. XI. 1927.

⁴ *Miroslav Krleža: Proljetni salon, »Plamen«, 1919, str. 254.*

je *Devojka kraj prozora* još sva u znaku (ali samo u znaku) geometrijskih akcenata, kod drugih ovi postepeno izostaju. Kod sledećih se radova linije crteža smekšavaju, naročito kod *Beračica* i kod *Koncerta u polju*, a pejzaži u pozadini gube šematsku strukturu, postaju stvarniji i prostorno produbljeniji. Od slike do slike kolorit je sve više potcrtan, iako su *Kupačice*, koje se nalaze negde na kraju ovog ciklusa, još uvek u osnovi slikane na principu kontrasta: svetlo — tamno. Isti je princip primenjen i kod *Autoportreta* iz Moderne galerije. Samo ovde se boja već približila ravnopravnosti sa crtežom. Slikar je sebe prikazao u polufiguri sa paletom u desnoj ruci. Oblici su tvrdo izmodelirani, naročito u prvom planu; drugi je plan znatno mekši, a partija poda sa parketom već sasvim meka i slobodna, sa nežnim pretapanjem boja. Od ovog *Autoportreta* samo je jedan korak do kolorističkog slikarstva koje je Šumanović izgradio u sledećoj svojoj etapi u Parizu.

Dugo, veoma dugo nije bilo ničega što bi otkrivalo budućeg umetnika; bile su samo slike; gomile platna, crteži, skice, akvareli i tako dalje. Bio je to samo radnik koji je učio. Jedino je možda onaj nemirni temperamenat tog radnika koji je učio, ukazivao na mogućnosti; taj je temperamenat verovatno bio čičerone, a i »krivac« za sve one krivudave staze ocrtane pravim linijama maître Lhotea (danas za te staze kažemo da su bile krivudave, jer našeg slikara nisu dovele na kraj, na čistinu). Šumanovića je njegov nemirni duh vodio između impresionizma i secesije, kao što ga je bacao od scenografskog ateljea zagrebačkoga Kazališta do knjižnice Obrtnog muzeja. Ipak, taj njegov duh tvrdoglavu je bio usmeren u jednom jedinom smeru: u smeru umetnosti. A umetnost se u tim godinama činila strahovito dalekom. Najdaljom se činila upravo onda kada je bila najbliže.

Paris, koji je godinama bio daleko i izgledao nedokučiv, hiljadudevetstodvadesetisedme godine bio je sasvim blizu. Trebalo je samo otvoriti prozor. Takav jedan otvoreni prozor Šumanović je naslikao još uoči te godine: bela vaza puna cveća u lakim modrim i zelenkastim nijansama, a iza nje se kroz otvoreni prozor vide krovovi Pariza. Zrak pun nekoga rascvetanog svetla i bele radosti koja se smeši i obasjava lepotom sve poglede uprte u vazuu. Bio je to samo refleks Pariza na atelje u ulici Denvil, gde je počelo rascvetavanje jednog talenta. Da li je cvet nastao kao rezultat dodira sa tom »najrazvijenijom slikarskom kulturom našeg vremena« ili kao rezultat desetogodišnjeg rada? Svakako, oba su spomenuta momenta značajna za taj trenutak kao što je i sam trenutak značajan u istoriji Šumanovićeve umetnosti: bio je to početni datum, datum stvarnog početka. Sve ostalo bio je samo uvod; dug i opširan, period priprema, vežbi i zaleta. Ova je slika⁵ značila skok. Ona nije bila ni

⁵ To je *Bela vaza* koja se nalazi u Narodnom muzeju u Beogradu.

slučajni ni usamljeni produkt; za njom su sledile druge koje su taj skok samo potvrđivale.

Međutim, i skok sam imao je svoju neposrednu prethistoriju. Ta prethistorija trajala je oko dve godine. Možda se na njenom početku nalaze upravo oni *Lakrdijaši* koje je žiri Jesenjeg salona god. 1926 odbio, a koji su zajedno sa još jednom kompozicijom nešto kasnije izloženi kod *Nezavisnih*. Kritičar K. Strajnić napisao je za sliku *Lakrdijaši* da »deluje isključivo linijama, formama i tonovima«.⁶ Ipak, to je jedna od najranijih poznatih slika koja »deluje« i bojom, iako kontrasti nisu isključivo koloristički. Boja se javila još pre te slike: na površini razbacanih slika nagomilanih na jednom stolu. To je ona *Mrtva priroda*⁷ sa knjigama i bocama koja se danas nalazi u posedu K. Strajnića. U *Turskom kupatilu* voluminoznost je toliko napuštena, a paleta tako svetla, da je kritika mogla pisati o konačnom oslobođenju od André Lhotea⁸ i o svečanim harmonijama... koje su katkad potsećale na Henri Matissea. To je bio ujedno i jedini, kratki susret sa ovim velikim slikarom.⁹

God. 1926 izlaže u Jesenjem salonu Akt koji kupuje francuska država.¹⁰ Taj se akt kasnije našao u muzeju u Montpellieru. Već ranije je izlagao u oba Salona¹¹ i kritika ga je zapazila.¹² Ova prodaja približila ga je početku prvog uspeha. Međutim, stvarna borba počinje tek pošto je čovek već zapažen. Tako je bilo i sa Šumanovićem. Jedan deo te borbe, onaj konstruktivniji, odigrao se u ateljeu pred slikarskim stalkom, a onaj drugi — ako ne teži, a ono svakako opasniji za introspektivne prirode — odvijao se negde, odnosno posvuda među ljudima: na izložbama, na žirijima, u kavanama, u društvu uopšte. Te iste godine Šumanoviću je odbijena slika u Salonu i on je tek nakon ponovljenih intervencija sa više strana uspeo da je ipak izloži.¹³ Osim one jedne slike nije uspeo prodati ništa. Slike koje je poslao na Šestu jugoslavensku izložbu, također nisu bile prodane.¹⁴

Istim je rezultatom izlagao i u Proljetnom salonu god. 1927 kamo je poslao šest platna.¹⁵ Kad

⁶ Članak *Koste Strajnića: Sava Šumanović*, »Dubrovnik« 1929, br. 2.

⁷ Ova *Mrtva priroda* ima pozadinu slikanu tonski kao što su to veoma često činili slikari iz grupe Proljetnog salona.

⁸ *Florent Fels, L'ART VIVANT*, 1 IV 1926.

⁹ Ova slika neobično potseća na mnogo kasnije *Šidske kupačice* iz četvrtog decenija kod kojih, međutim, nema više traga uticaju Matisseovu.

¹⁰ U umetnikovoj ostavštini čuvaju se još i danas dokumenti koji se odnose na prodaju ove slike.

¹¹ SALON D'AUTOMNE i SALON DES INDEPENDENTS.

¹² Osim ostalih, u svojim ga napisima spominju tada poznati pariski kritičari *Paul Fierens, Florent Fels, Jacques Guenne, Georges Turpin, L. L. Martin*.

¹³ Vidi »Predgovor« iz god. 1939, str. 8.

¹⁴ Ove je slike kasnije kupila Matica srpska.

¹⁵ Šumanović je na izložbu poslao sve stare radove iz svoje konstruktivističke faze koji su, uostalom, bili pohranjeni u Zagrebu.

se preuređivala kavana »La Coupole« god. 1926, bio je pozvan da načini dve slike.¹⁶ To je značilo neko priznanje, jer je ta kavana bila ne samo stećište, već u neku ruku i središte umetničkog Pariza. Šumanović je naslikao dve kompozicije sa aktovima. Slike su primljene hladno i kritikovane glasno, u njegovu prisustvu, pa se nezadovoljstvo u njemu skupljalo i raslo.

U toj atmosferi približavala se izložba salona 1927. Nakon malog uspeha sa *Radostima leta* potkraj 1926¹⁷ i *Doručkom na travi*¹⁸ u proleće 1927 Šumanović je smatrao da nema slike koju bi mogao poslati na izložbu, a istovremeno ga je pekla misao da neće naslikati ništa što bi mu najzad otvorilo vrata uspeha. Često je hodao po pustim parkovima¹⁹ Pariza. Dani su prolazili, a on nije slikao. Napustio je zatim parkove pa je grozničavo lutao kroz Louvre. Pravio je u džepnom bloku skice prema Ingresu i Delacroixu. Opet su dani prolazili i od otvaranja ga je razdvajalo deset dana. Onda je iznenada jedne noći ideja sinula kao plamen: nabacio je na papir sliku brodice, nešto kao Gericaultova *Splav Meduze*,²⁰ samo je kod njega umesto smrti vladalo raspojasano veselje. Zatim je, još iste večeri, uzeo veliko platno i grozničavo se bacio na posao. Gorele su svetiljke, ali on je zaboravio da uveče nikad nije slikao. Napetost je u njemu bila tako snažna da čitave noći nije odložio kista. U svitanje je legao, a nakon nekoliko sati spavanja nastavio je rad. Radio je ubrzano. Zanimljivo je da je uglavnom slikao noću, pod električnim svetlom; danju je samo vršio korekture, u nijansama i lazurama. Za sedam dana odnosno sedam noći²¹ platno je bilo gotovo. Sliku je nazvao *Bateua ivre*.²² Velika površina platna pretvorila se u more ili bolje rečeno u dno barke u kojoj su orgijali mornari i devojkice. Barka, široka i prostrana, ispunjena je masom nagih žena kojih se otkriveni oblici, raskošni i prezreli, gotovo prosipaju preko rubova. Samo desna žena delimice je omotana komadom tkanine. U barci su kraj žena tri muškarca u prugastim mornarskim majama kojih ponešto hladne boje potertavaju žarki inkarnat ženskog mesa. Sasvim sprema u dnu barke na kockastom je rupcu naslikana mrtva priroda: riba, voće i prevrnuti boca. Sve to samo potencira bogatstvo oblika, a ne umanjuju ga ni

¹⁶ Slike su se još 1954 nalazile na istom mestu.

¹⁷ Pariska kritika dočekala je pojavu ovog platna neobično povoljno. Vidi kritiku *Georges-a Turpina* u »Organ National«, Paris 1 III 1927.

¹⁸ Opšta ocena kritike bila je više nego povoljna. Slika je reproducirana u nekoliko časopisa.

¹⁹ *Krešimir Kovačić*, novinar koji je u to vreme imao kontakt sa Šumanovićem, govori kako je već tada upalo u oči njegovo samovanje i šetnje pustim parkovima.

²⁰ Vidi članak *Paula Fierensa* u »Journal de Debats« od 20 I 1928.

²¹ Vidi članak *Koste Strajnića* u »Dubrovniku« br. 2, god. 1929.

²² Prema pričanju pariskih znanaca, Šumanovića je inspirisala poema *Artura Rimbauda*.

uzburkani talasi vodene površine koji se slivaju u simfoniju ove orgije formi i boja okružujući sa svih strana dijagonalno na platno postavljenu barku. Pijani mornari i žene njišu se na leđima talasa, a opšti je dojam slike pijanstvo, gotovo delirijum. Glavna uloga u toj simfoniji pijanstva pripada ipak boji. Ona je gusto zasićena i nabaćena na platno u takvu obilju, da se čini kao da se svaka njezina čestica rasprskava i svojom svetlošću obasjava drugu. Koloristička temperatura slike zaista je visoka. Za Šumanovićevu paletu, koja se javlja na svim slikama između kraja 1927 i kraja 1928, naziv prezrela možda ne bi bio netačan. No, pored *Doručka na travi* kulminacija prezasićenosti upravo je ovde, na *Pijanoj lađi*.

Pošto je Salon otvoren, mišljenja o slici bila su podeljena. Kritika²³ je uglavnom dala pozitivne ocene, ali usmeni sudovi bili su svakojaki. Napetost je u slikara rasla. Jedva je mogao da se neko-liko časaka zadrži u ateljeu; odlazio bi na izložbu; sa izložbe bilo kuda. Nije mogao slikati, a ni spavati. Primedbe znanaca o njegovu zapostavljanju dobile su u njegovoj namučenoj psihi sve veći obim. Počeo je sumnjati da ga sistematski progone.²⁴ Nemir, osamljenost, sumnje, stara i nova nezadovoljstva, praćena besanicom, došla su u februaru 1928 do kulminacije. A to je značilo slom živaca.²⁵ Šumanović je sam kasnije bio potpuno svestan kritičnih situacija svoje bolesti; nije ni od koga krio, nije ćutao o tom i sam je to stanje često na ovaj ili onaj način analizirao. Njegova vlastita dijagnoza izrečena je na način grub i neuvijen. Evo kako on govori o tome: »U Parizu sam živio od 1925. gde sam imao atelje, sve do moga oboljenja u mesecu februaru 1928. Tada je zimsko pariška groznica učinila, te sam poludeo.«²⁶

Tragedija se bližila nećujno. Njezin početak, osnovna ćelija, već je odavna živela u njemu; a život je tu neznanu, nevidljivu ćelijicu hranio obilatom hranom: svim onim »ružnim«, »žalosnim« i »ogavnim« što se javlja u životu. A otpor je bivao sve manji. Odavna je, sa okrugla, crnomanjasta lica nestalo onoga večitog osmeha koji se vidi na fotografijama iz doba Umetničke škole; nestalo je i bucmasta lica.

Kako se branio Sava Šumanović, isprva predošućajući, a zatim možda već osećajući blizinu slo-
ma? U kakvu su obliku dolazili predznaci, teško

²³ Osobito povoljne kritike napisali su Fierens i Fels. Slika je u Parizu bila reproducirana u nekoliko umetničkih časopisa.

²⁴ U tom smislu davao je nesuvisle izjave slikaru *Jefti Periću*, novinaru *Krešimiru Kovačiću*, njegovoj zeni slikarici *Sonji Kovačić-Tajčević* itd.

²⁵ Dokumenti o samoj dijagnozi bolesti nisu se pronašli. Glavni deo arhiva Opšte bolnice u Beogradu uništen je za vreme rata. Postoji samo prijemna knjiga, bez dijagnoze, sa naznakom da je bolesnik upućen na Propedeutičko odeljenje Interne klinike. Ovo je učinjeno na intervenciju slikarova rođaka profesora *Burice Đorđevića*.

²⁶ »Predgovor«, str. 14.

je danas znati; moguće je samo nagađati. Ali pretanja, isprva tajnih, dalekih, a posle sve bližih i glasnijih, svakako je bilo. Da li se instinkt odbrane u njemu javio i da li se pokušao braniti? Šumanović sam potvrđuje ovu pretpostavku. Trebalo je umetnost pretvoriti u sredstvo odbrane. Njegova odbrana bila je još jedan znak otpora. Otpor snažan, ali nedovoljan.

Pustio se kao malo dete da ga sestrična Krista i njen muž dr. Đurica Đorđević, nakon sedmodnevnog boravka u jednom pariskom sanatoriju, odvedu kući.

Jedno proleće i jedno leto provedeni u rodnom kraju bili su dovoljni da se slikar oporavi. Seoski mir i uredan život — to je bilo ono što je trebalo njegovim živcima. Već u maju započele su šetnje u šumu Opaljenik kraj Šida. Zelenilo bogatih pejzaža Fruške gore, duboki mir šume i jednostavan život učinili su svoje. Na šetnjama po šumi otkrio je, prvi put, šidski pejzaž. Zaželeo je ponovo kist i boje. Za četiri meseca umerena rada naslikao je oko dvadeset malih ulja.²⁷ Tada se rešio da priredi izložbu u Beogradu.

Materijal za tu izložbu delom je doneo iz Pariza; bio je to upravo centralni deo izložbe. Osim *Pijane lađe* i *Doručka na travi* bilo je na toj izložbi nekoliko pejzaža iz pariske okolice koji pripadaju u kulminantne tačke Šumanovićeve pejzažnog slikarstva. Na prvom mestu stoji motiv iz Fontenay en Rosesa koji je danas poznat samo po reprodukciji, ali kojemu ni to osiromašenje (na osnovni kontrast crnog i belog) nije moglo sakriti vrednost. U centru slike nalaze se dva kvrgava, iskrivljena stabla sa malim krošnjama. Unaokolo su guste, pravilne brazde poorana tla i grmlje. U pozadini se kroz gusto drveće vidi deo neke kuće. Ma koliko taj motiv bio jednostavan, bogatstvo je glavna karakteristika tog platna. A ekspresivnost, ma da stilski različito intonirana, po snazi je bliska ekspresiji slika tajnog Šumanovićeve heroja, Van Gogha. Upoređujući ovu reprodukciju sa reprodukcijama *Pijane lađe* i *Doručka na travi*, sa sigurnošću se može zaključiti da im je ova slika hronološki najbliža; verovatno je nastala pre spomenutog remek-dela, a svakako pre *Pijane lađe* koja je u opusu god. 1928 poslednja. Blisko *Motivu iz Fonteney en Roses* jest platno *Pod mostom*. U prvom je planu ove slike pod lukovima mosta teškim bojama i u sočnom namazu naslikana baraka koja je očito kasnije poslužila i u motivu *Pijane lađe*.

Treći pejzaž koji se nalazio na ovoj izložbi, (*Pejzaž sa psom*), veoma je važan kao dokumenat. Njegovoj visokoj kvaliteti pridružuje se jedna na svaki način čudna pojava psa. Pas je naslikan: sasvim napred, iznad samoga donjeg ruba slike, no bez logike i sasvim neočekivano. Sliku je na

izložbi kupio sadašnji vlasnik koji je u veoma bliskim rodbinskim vezama sa pokojnim slikarom. Dakle, ne može se pretpostaviti da bi tog psa naslikao naknadno neko drugi. A ipak, svi su znali da je pas dodan kasnije. Verovatno ga je Šumanović naslikao kada je slika već bila sasvim suva. Moć kontrole slikarove nije bila najjača, jer se mrlja psa ne uklapa u celinu slike ni koloristički ni u tonu, kao što se ne uklapa ni kompoziciono ni logički.

Postoji još jedan pejzaž sa veoma sličnim motivom, možda za nijansu slabije komponovan od predašnjega, ali u svakom pogledu logičan.

Kompozicije sa aktovima, izložene 1928, potiču iz 1926 i 1927, dakle iz prve faze ovog perioda Šumanovićeve prve kulminacije: to su *Radosti leta*, *Pre kupanja*, *Toaleta*, *Orijentalka*, *Žena u fotelji*, *Žena u postelji*. Jedino *Pariska ljubav* datira iz god. 1928, i to iz perioda krize, što se odrazilo i u njenim kvalitetima. Kompozicija ovog platna jednostavno je slaba i nesavladana. Kao da je slikar bio veoma zbunjen, kao da je zaboravio ono što je znao; da autentičnost nije dokazana, moglo bi se čak tvrditi da je to crtao neki veoma loš imitator Šumanovićeve.

Najlepše možda časove u njegovu životu pružila je Šumanoviću ta beogradska izložba od god. 1928. Bila je to peta po redu njegova samostalna izložba. Otvorena je na Novom univerzitetu 9 septembra i trajala je do 23 septembra. Onih trideset i pet ulja (i dvadeset akvarela) sačinjavali su retko ujednačenu celinu; istodobno je ta celina bila na takvu kvalitativnom stupnju kakva Beograd odavno nije video, jer ne treba zaboraviti, da su svi današnji vodeći slikari u Beogradu, koji pripadaju Šumanovićevoj generaciji, sazreli posle njega; to je u Beogradu bila prva samostalna izložba velikog formata kakve su Konjović, Milunović i Čelebonović priređivali tek nekoliko godina kasnije.

Izložba je sadržavala dve grupe radova. Kompozicije (i tri pejzaža), nastale u Parizu god. 1927 i 1928, i grupu sremskih pejzaža koje je umetnik slikao po povratku iz Pariza, u proleće i leto iste godine. Sve su to bili motivi iz Šida i okolice osim jednoga malog portreta cigančeta koji se nalazi u posedu Srboljuba Vukašinića u Beogradu. Taj mali portret, zapravo skica za portret, preteča jest svih onih dečjih likova koje će umetnik slikati deset godina kasnije. Ipak, kraj sve ujednačenosti postojala je razlika u kvalitetu radova. Da li je tu razliku uslovlila bolest ili je ta druga grupa platna sa šidskim motivima bila rezultat improvizacije — možda je bilo oboje, tek pariski su radovi, među kojima su dominirali *Doručak na travi* i *Pijana lađa*, bili nesumnjivo jači. No, važno je i potrebno podvući da će čitavo Šumanovićevo stvaranje od ovog datuma pa sve do smrti stilski biti nastavak upravo ovih pejzaža. Pariski i šidski radovi oštro se razlikuju, a ovdje je početak te poslednje faze umetnikove. Kritika je, oslanjajući se uostalom na parisku kritiku, pozdravila ovu izložbu ocenjujući

²⁷ Sve slike Šumanović je izlagao na svojoj, petoj po redu, izložbi u Beogradu god. 1928.

je kao značajnu,²⁸ a što se materijalnog uspeha tiče, taj je bio potpun: sve su slike rasprodane.

Uspeh²⁹ te izložbe u Beogradu moralno je toliko uticao na slikara da se njegovo duševno stanje znatno popravilo; napadi su potpuno izostali i on se osećao zdravim i zadovoljnim. To subjektivno osećanje pružilo mu je toliko snage da je odlučio smesta se vratiti u Paris i tamo nastaviti rad. Nisu pomogle ni molbe roditelja ni saveti rođaka dr. Đurice Đorđevića; ono što je odlučio morao je provesti — to je bilo u njegovoj prirodi.

Vrativši se u Paris, Šumanović je uspeo samog sebe uveriti da je potpuno zdrav i goreo je od žudnje da se ponovo preda radu. Nije to bilo jednostavno, jer je njegov raniji atelje bio iznajmljen; trebalo je naći novi. U Paris je prispeo već 14. oktobra 1928. Potkraj oktobra našao je preko novinskih oglasa prostorije u Denfert-Rochereau ulici 38. Bile su ruševne, a osim toga za atelje nepodesne. Trebalo je izvršiti znatne popravke. To je preuzeo Šumanovićev prijatelj, arhitekt V. Reist, Švajcarac po narodnosti.³⁰ Dvadesetog novembra nacrti za adaptaciju bili su gotovi, a mesec dana kasnije Šumanović je napustio hotel i uselio se u svoj poslednji pariski atelje. Taj pariski boravak nije bio neprekinut. God. 1929, 8 XII, otputovao je kući da tamo provede božićne praznike i zadržao se gotovo dva meseca. Vratio se 30 januara 1930.

Slikao je u svom novom ateljeu u ulici Denfert-Rochereau. Ali ni izdaleka sa onom euforijom i onom strašću kao ranije. Razumljiv je posle svega ovaj polagani tempo rada kao i promene koje su nastale na samim platnima. Slikarska vizija izgubila je onu napetost i onu raspojasanost koja je na slikama ranijih godina tako očita. Sve se nekako smirilo; naročito boja, a ono »posipanje« i lazure potpuno su izostali.

God. 1929 naslikao je u svemu dvadeset i devet platna.³¹ Njihova nejednakost i razlika u kvalitetu svedoče da raspoloženja odnosno koncentracije nisu uvek bile jednake. Pored nekoliko pejzaža iz pariske okolice (*Bougival, Pod mostom na Seini, Magla u Arceuilleu*) koji odreda imaju visok kvalitet, ima nekoliko platna koja dopuštaju da pretpostavimo labilno duševno stanje slikara (*Bar iz šidske galerije*).

Ipak, ovaj kratki pariski boravak označio je, unekoliko, nešto što je od osobita značaja za dalji slikarov rad: to su ciklusi. Njegovo slikanje u ciklusima počinje zapravo god. 1929. U opusu, nastalom te godine, sa sigurnošću se može izdvojiti šest platna koja sačinjavaju ciklus motiva iz St. Pierre

en Vauvrea. Drugi je ciklus aktova. Jedan te isti model sa često minimalnim varijacijama ponavljao se na nekoliko platna. Ne radi se ovdje o replikama, već o sistematskom studiju na takav način da se svaka od slika ipak razlikuje od drugih.

Inače, te dve poslednje godine u Parizu bile su najlepše godine Šumanovićeva pariskog boravka.³² Bio je već i ranije donekle poznat u svetu oko »La Coupole«, a nakon uspeha sa *Pijanom lađom* imao je izvestan renome. Te su ga godine pozvali da izlaže u oba salona, a budući da nije mogao izdržati naporan rad u ateljeu, češće je izlazio. Upoznao se sa Derainom i prijateljivao sa Pascinom za kojega kaže da ih je vezalo »neko balkansko prijateljstvo«. ³³ Upoznao se također sa norveškim slikarom Per Kroghom,³⁴ s Japancem Kojonagiem i drugima.

God. 1929 posetio je Normandiju, kamo ga je odveo jedan prijatelj.³⁵ Bilo je to kratko putovanje, više radi rasonode.

Tako je ovaj treći pariski boravak imao izvesnu crtu i bio bi svakako produžen da se nije ponovo desio incident sa žirijem Jesenjega salona.³⁶ Kao i svake godine, Šumanović je na žiri poslao dve slike. Jedno ulje sa dva akta pod nazivom *Atelje* i jedan pejzaž, oba slikana u Parizu iste godine. Oko ovoga platna i još jednoga koje je poslao žiriju, isprela se čitava istorija.³⁷ Slike nisu bile izložene. To je na njegovo i inače veoma osetljivo duševno stanje delovalo negativno. Živčani napadi počeli su se ponavljati; bilo je jasno da mu se zdravlje pogoršava. Doputovala je njegova majka da ga odvede kući. Pre no što su majka i sin napustili Paris, poveo ju je da u toku dva dana razgleda dvorane Louvrea i Luxemburškog muzeja. Atelje je ustupio jednoj znanici³⁸ i 30 marta 1930 zauvek je napustio Francusku.³⁹ Vratio se u Paris, doduše, nakon više od deset godina, ali samo u duhu, u mašti, kad je nailazio na stare crteže i kada ga je ponovo obuzimala želja za Parizom. Slikaće tada nekoliko platna prema ovim crtežima i na taj će način odati posljednji »homage«⁴⁰ onoj zemlji koju je toliko voleo i u kojoj je doživeo svoj prvi uspeh i svoju tragediju.

U umetnosti Save Šumanovića dve su kulminantne tačke. Nijednu od tih tačaka ne možemo obeležiti mesecom ni godinom, a ni nekom pojedinačnom slikom; svaka obuhvata po više godina. To su godine dozrelosti oblika koji su dugo tra-

²⁸ Vidi »Predgovor«, str. 15.

²⁹ »Predgovor«, str. 15.

³⁰ »Predgovor«, str. 15.

³¹ Monsieur Merk. Vidi »Predgovor«, str. 5.

³² Ovaj je incident Šumanović sam deset godina kasnije interpretirao u svom »Predgovoru«, str. 5—6.

³³ Vidi »Predgovor«, str. 6.

³⁴ Slikarici Terezi Trez (fon).

³⁵ Prema sačuvanom pasošu koji se čuva u porodici umetnika.

³⁶ Na slikama sa motivima iz Pariza ponovo je počeo raditi tek god. 1941.

²⁸ G. Krklec u »Vremenu«, T. Manojlović u »Srpskom književnom glasniku«, K. Strajnić u »Novostima« itd.

²⁹ Čist prihod od izložbe iznosio je 48.000.— Din.

³⁰ U slikarovoj ostavštini nalazi se originalan nacrt za ovu adaptaciju koji je izradio arhitekt Reist.

³¹ Ove slike bile su izložene tek deset godina kasnije, t. j. god. 1939.

ženi, dugo studirani i koji su dugo i često govorili nekim manje više indiferentnim jezikom. Nakon godina ćutanja dva je puta u životu slikarevu dolazio trenutak kada su se njegovi snovi stapali s materijom da bi obrazovali slikarsku formu odnosno da bi progovorili jezikom zvučnim i jasnim. Prvi put bilo je to god. 1927, a platno se zove *Doručak na travi*. Kulminacija koja je počela s tom slikom trajala je sve do pred kraj god. 1929. Pri poređenju bilo koje prethodne slike s ovom, bilo kojeg elementa ili detalja, oseća se razlika: zaista, tu su oblici dozreli. Nema više sirovosti crteža iz *Toalete* ni lirske nježnosti iz *Bele vaze*.

A dozrele su osobito boje, i to do te mere, da su planule snažnim žarom i pršte kao u mlazevima. Orkestracija je intenzivno uzbuđljiva i pomalo komplikovana: ružičasti aktovi triju žena na čitavoj su slici jedine relativno čiste površine. Sva ostala mesta prekrivena su sa nekoliko slojeva različitih boja koje naizmenice stupaju u »prvi plan«. Na slici prevladava toplo rumenilo, ali ga žuta boja često prekida, gasi, ublažava, podvlači ili zaklanja. Mnoštvo tonova plavih i zelenih boja rasprsnulo se po površini platna logikom koja ne priznaje lokalitete i njihove vrednosti. Zbog toga užarenog preobilja boje čitava scena pred očima kao da titra i drhti. — Kada se slika *Doručak na travi* god. 1927 pojavila na izložbi Salona d'Automne, kritika ju je dočekala gotovo oduševljeno.⁴¹ Još je toplije dočekana godinu dana kasnije u Beogradu⁴² gde ju je odmah kupio trgovac Đerasi.⁴³

Možda će jednom u našem Louvreu *Pijana lađa* viseti kao Gericaultova »Splav Meduze«. Danas, dok tog Louvrea nema, to golemo platno pokriva čitav zid u stanu jednog ljubitelja umetnosti. Ako su oblici *Doručka na travi* dozreli, za ove se gotovo može reći da su prezreli, jer dok je lepota aktova na *Doručku na travi* lepota svežine i prozirnosti, ovde su aktovi kao zrelo voće: zasićeni bojom. Plastičnost oblika i raspored svetlosti i sena još više podvlači zasićenost, a ritam gustih namaza rasprostire po površini platna izvesnu zamamljivu radost — moglo bi se reći: romantičnu radost.⁴⁴

Pijanu lađu Šumanović je god. 1927 izložio u Salonu des Indépendents gde je doživela jedno-dušno priznanje, izvršne kritike i čast da bude reproducirana na naslovnoj strani jednoga umetničkog časopisa.

U toku 1927, 1928 i 1929, u prvoj fazi svoje bolesti odnosno i pored teškoga zdravstvenog stanja,

⁴¹ »Sve peva u ovoj ružičastoj harmoniji. Trava i cveće niču između kamenja i ovi aktovi slobodno se rađaju iz ove sjajne prirode, kao što cveće cveta na livadama.« Tako je pisao J. Guenne (Le XX Salon D'AUTOMNE, L'ART VIVANT, 1926, str. 865.

⁴² Pisali su: Milan Kašanin, Todor Manojlović, Pier Križanić, Jefta Perić, Sreten Stojanović i Kosta Strajnić.

⁴³ Slika se danas nalazi u zbirci Pavla Beljanskog u Beogradu.

⁴⁴ R. Jean: Salon des Indépendents, »Co-moedia«, 10 II 1927.

Šumanović je, zapravo, slikao svoju antologiju. U toj su fazi aktovi još najslabiji, i to zbog rutine i suviše ležernih a često sirovih namaza. U god. 1928 krunu čine pariski pejzaži, motivi iz okoline Pariza i nekoliko mrtvih priroda. Paleta *Mrtve prirode* sa *Eiffelovom kulom* slična je paleti *Doručka* i *Pijane lađe*. Faktura je i ovde gusta, teška i veoma pokretljiva, ali neki detalji, kao na primer kula koja se vidi kroz prozor na pozadini plava neba, veoma su lirski improvizirani i jednostavni. Lirsku mekoću imaju i detalji *Enterijera sa stolicom* od kojih se jedan — vaza sa cvećem — ponavlja na *Cveću*.

Neposredno nakon prvog napada svoje tragične bolesti Šumanović je naslikao svoj prvi pejzažni ciklus. To je dvadeset i pet sremskih pejzaža iz neposredne okolice Šida, Berkasova i Privine Glave. Sve su to po formatu maleni, gotovo bezbojni motivi slikani najrealističkim nijansom koju je taj slikar imao. Svaki za sebe ovi su pejzaži beznačajni; no, njihova skupina znači prvi zaokruženi ciklus, što je bez sumnje od interesa za jednu stranu Šumanovićeve metoda; osim toga, forma tih malih pejzaža zametak je njegova šidskog perioda koji će nastupiti tek četiri godine kasnije.

O zametku ili o prethodnici, može se govoriti to više što je kompozicija pejzaža buduće šidske faze na slikama ovog ciklusa potpuno izgrađena. A kod ponekih će se platna iz ova dva — vremenom udaljena — perioda motivi i kompozicija gotovo podudarati, kao što je to na pr. sa pejzažem *Šumica* kojega se kompozicija i detalji motiva kasnije, posle 1934, ponovo mogu nekoliko puta sresti. U prvom planu, levo i desno uz rub slike, nalaze se stabla između kojih se otvara pejzaž sa žitnim poljem, bregom u pozadini i kućama na vrhu bregu. Razlika je u kvalitetu platna i — što će svakako biti od interesa za one koji sumnjaju u vrednost poslednjega Šumanovićeve perioda — ovi drugi, šidski pejzaži neuporedivo su kvalitetniji.

U međuvremenu, 1929, nastao je drugi ciklus: pejzaži iz St. Pierre en Vauvrea, Orsaya, Arceuil-lea, Bougivala i samog Pariza. Taj se ciklus nastavlja na slike izrađene pre *Pijane lađe*. Nastaje kao da prethodni sremski pejzaži uopšte nisu postojali; kao da su druge oči gledale boje trave, krovova i ostalo i kao da je druga neka krv kolala u slikarovim žilama. Bogatstvo boja, ponovo sazrelih kao sočni plodovi, prosipa se po površinama svih platna, ne više nemirno kao na slikama pre godinu dana. Platno *Put u Bougival* u prvom planu prikazuje cestu preko koje su pale senke stabala drvoreda. Te senke slikane su gustim impastom, koji obiluje žarom boja tako da su kuća i most u drugom planu, zbog ravnoteže morali biti slikani svetlim namazima, doduše isto tako gustim i slobodnim. *Fontana četiri strane sveta* zgusnuta je u zelenom i crvenosmeđem impastu, iako je znatno mirnija i statičnija. Najviše dinamike ima onaj čudni pejzaž iz St. Pierre u kojem su svi detalji stopljeni i utopljeni ne u atmosferu, već u žar

atmosfera, sve je toliko iznijansirano da nije bilo potrebe izdvajati detalje. Slika je prosto »od jednog komada«. Tom platnu treba pribrojiti još dva pejzaža koji dosad još nažalost nisu pronađeni, *Magla u Arceuillesu* i *Motiv iz Orsaya*, kojima se vrednost na osnovu analize kronološki bližih originala s jedne i njihovih fotografija s druge strane ne može poricati. Štoviše, ta dva platna bez sumnje pripadaju u antologiju pejzažnog slikarstva Save Šumanovića. Naslikan je taj ciklus u jednom od najosetljivijih trenutaka u ličnom životu umetnika koji se jednakom osetljivošću projicirao u njegovoj umetnosti tih dana. Kako protumačiti pojavu nekoliko malih celina, unutar sebe dovoljno zatvorenih? Ako onaj period oko *Pijane lađe* i *Doručka*, sve do proleća 1928, nazovemo fazom *Pijane lađe*, okarakteriziravši je s obzirom na boju pomamnim kolorizmom, zreloom, čak pomalo baroknom u formi, bogatom, gustom i zasićenom u fakturi, kako protumačiti neposredno posle nje onaj posni ciklus »sremskih pejzaža«? A kako tek posle toga shvatiti pojavu međufaze u god. 1929 koja nastaje kao da sremskih pejzaža uopšte nije ni bilo? Njegova se faktura vraća fazi *Pijane lađe*, kolorit je tek nešto ublažen, a forma dobrim delom ima istu onu »baroknu notu« od pre sloma. Da bi pitanje bilo složenije, treba reći još nešto. Tu su, ustvari, dva tipa radova: jedan su motivi iz St. Pierrea, a drugi motivi iz Arceuillea i Orsaya i najzad iz samog Pariza. Danas se ne može zaključiti koji je od tih tipova raniji a koji kasniji. No, razlike nisu samo u motivima odnosno u njihovim lokalitetima. Tip ovih poslednjih ima nesumnjive oznake »baroka« *Pijane lađe*, onu istu ekspresivnu čulnost, kolorističku razuzdanost pa i iste njezine fature. Naprotiv, tip pejzaža iz St. Pierre en Vauvrea smiren je u boji, tj. kolorit je znatno ugašen i pojednostavljen, a faktura je postala izvanredno sređenom; ekspresivnost crteža znatno je popustila ustupajući mesta izvesnoj mirnoj lepoti. Sve ovde rečeno ponovo nagoveštava buduću šidsku fazu, pa se prema tome ova grupa može sta-

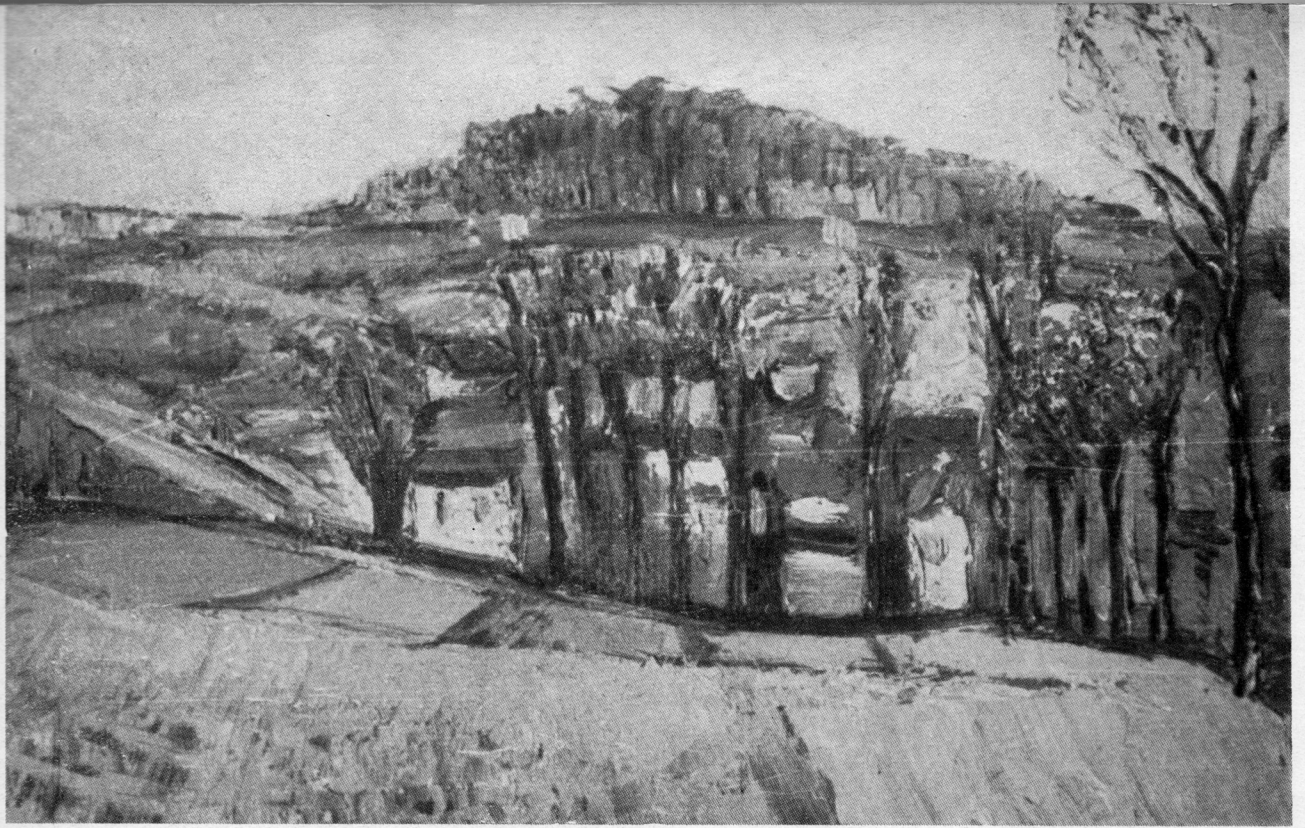
viti na kraj god. 1929, ali istom logikom i na njezin početak, u susedstvo sremskih pejzaža. — Zanimljivo je da među sremskim pejzažima nema ni jednoga koji bi bio manje ili više izuzetan, dok ovih dvadesetak francuskih pejzaža većim delom pripadaju među prvorazredna Šumanovićeve platna.

Poslednja godina boravka u Parizu veoma je plodna i u koječemu važna za slikarstvo Save Šumanovića. Pored spomenutih slika sa motivima iz okolice Pariza, te je godine nastao još jedan ciklus. To je ciklus ženskih aktova. Taj se ciklus u neku ruku može smatrati kao nedovršen, jer se punih pet godina kasnije, god. 1934, ponovo susrećemo sa aktovima kojih je koncepcija veoma bliska ovima. God. 1929 Šumanović je naslikao desetak ženskih aktova, većinom rezanih iznad kolena. Svi su aktovi u sedećem stavu, postavljeni na pozadinu naslonā fotelje, a u rukama drže rupce. Samo je nekoliko njih u ležećem stavu (*Crveni ćilim I*, *Crveni ćilim II*, *Ajša* i jedna velika kompozicija sa ležećim ženama na obali mora koja se sada nalazi kod umetnikove majke). Možda je najzanimljiviji onaj akt što leži na crvenom ćilimu, zbog čega je tako i nazvan. Žensko telo položeno je sasvim dijagonalno između levoga donjeg i desnoga gornjeg ugla, rezano je iznad kolena i gledano s leđa koja kod vrata završavaju tamnom masom kratko podrezane kose. Kompozicija je slikana gustim impastom i svetlim bojama sa tamnim prelevima na crvenkastosmeđem inkarnatu tela. Ta se slika, kao i *Ajša* i drugi *Crveni ćilim*, od sedećih aktova razlikuje znatno tamnijim tonalitetom.

Tematski su svi ovi aktovi zatvorena celina, a stilski pripadaju fazi *Pijane lađe*. Isti raspored svetla, ponovo ekspresivna čulnost i sočan jarki kolorit. Ako pretpostavimo da je ovo poslednja grupa platna slikanih u Parizu, što nije isključeno, njima je završena druga Šumanovićeve faza, a ujedno i jedan značajni period njegove umetnosti. Drugi će početi tek nakon nekoliko godina, u drugom ambijentu i u drugim prilikama.



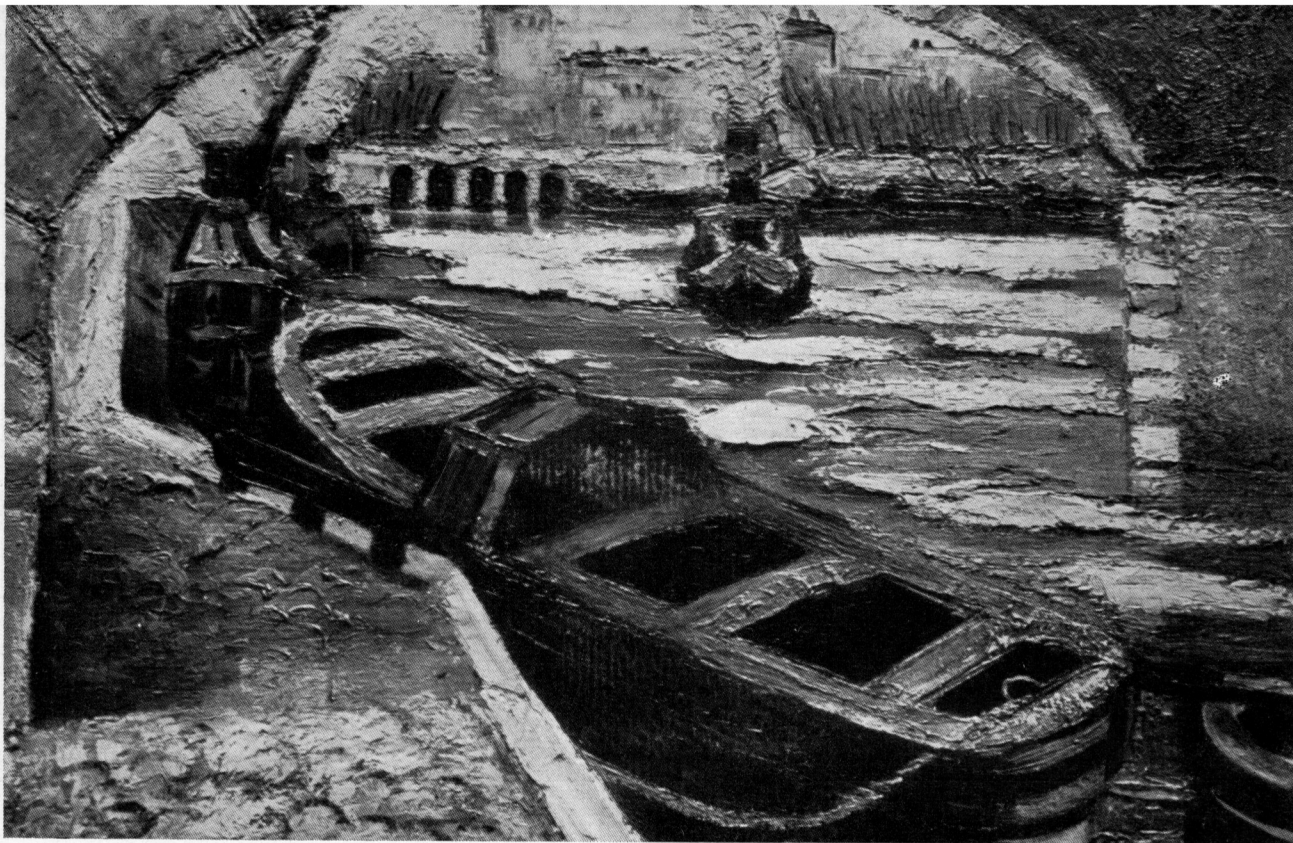
Pijana lađa



S. Pierre en Vauvre

Magla u Arceville





Pod mostom Seine

Paysage iz Orsaya

