

Зебња ка „Другом“ – Страствени немир Шумановићевог сликања телесности

Апстракт:

Текст је приступ Шумановићевом сликању актова превасходно током другог боравка у Паризу (1925–28), утапању у преклапајуће појаве у „париској школи“ махом уметника из миграције. Прати се његов израз проистекао из развојности фовизма као и одступања од посткубистичких и *art deco* варијанти приказа људског тела и предметности ранијег периода. Упоредним сагледавањем тог наслеђа на неколико примера, отварају се визуре експониране родне представе жене било као акта или појаве у ентеријерским варијантама 1926/27. Сликлар тада досеже по форми и медијуму вибрантне експресије боје на граници теорије сузбијене анксиозне привлачности. Уочавана одраније у историографији, ова допуна психичког немира и релационизма ка субјекту слике је оглед о правцима атељејске имагинарне позорнице. Представе су опсесивна најава његових преломних композиција какве су **Доручак на трави** и **Пијани брод** које затварају период странствовања и одређују социјални контекст који је сликар пожелео да оствари својим доприносом у културном животу Париза и Француске. У анализи се та сликовитост одражава као психолошки разоткривена зебња и својствена психодинамична теорија привлачења и забране.

Кључне речи:

Женски акт, модернистичка слика, „Париска школа“, Шумановић, телесност, сексуалност, Ференци, теорија гениталности

Испитати уметнички пут избија из одговорности пред културним наслеђем. Одолевају, или су врло често оспораване тврдње да тумачења уметности подлежу психоаналитичким претпоставкама. Неретко и ка садржинама аутономности такве методологије уочавања клиничке анамнезе. Властита уверења у позиву и биографски детаљи Саве Шумановића утиснули су и осматрање његовог искуства и аналитички распон према оставштини.¹⁾ Осматрање стилске промене сликаревих етапа од 1919,

до његове последње године живота 1942, указује на осцилаторно језгро психолошких тежњи у представљачким својствима, посебно у виду ликовног феномена ‘другог’, наглашено у ликовном мотиву присуства жене. Како се модерна култура, и суочавање са искорацима и одступањима, сагледава као императив еманципаторске димензије индивидуалног ослобађања, тако тренуци и уочавања у сачуваним делима одводе ка реалности представљања, неизбежно изједначеним ка оличењу домашене слободе модерног дела и изгледа, посебно у светлу тада недавно окончаног ужаса Првог светског рата, путем изражајних својстава нове уметности. Тежње и налази су покаткад директан, а понегде посредан доказ који је на Шумановићевим делима остао на егзистенцијалном путу са тла завичајног Срема, преко Земуна, Загреба пре повратка у

1) Током прве две деценије 21. века унапредовале су својеврсне ‘Студије Шумановића’ у кустоској и академској хуманистички. Међу музејским установама и стручњацима у Републици Србији, средишње место има активност Галерије слика „Сава Шумановића“ у Шиду, и вођство Весне Буројевић, историчарке уметности која је организовала и подстакла тематске изложбе и врсне истраживачке публикације.

породичну кућу у Шид у очекивањима досезања идеала циљаних за уметничку престоницу – Париз. Међу семиналним обрадама, додирујући Шумановићева хтења осведочена на првој изложби у Загребу 1919, надовезују се естетска мерила у париским искуствима стварања слике конструктивних решења, призора готово програмске оријентације која су нескривено и кроз дружење побудила студијски оглед Растка Петровића „Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности“. Могуће је да је решеност визура физичке реалности младог сликара навело слутњу да ће индивидуалност доћи у сукоб са реалношћу околине. У тексту је наглашена борба осећања новог доба, путем одреднице ‘експресионистичког реализма’ који Шумановић развија у париској средини у непуне две године 1920 и 1921, али пре свега у каснијим годинама неокласичних фантазија, кроз за Петровића запажања тежњи сликаревог темперамента.²⁾

Представа телесности, и то одступање од споменичке, унеколико *art deco* схематизације фигура, и начела Андре Лотове приватне академије показује се као испуњење истрајних обраћања теми слике, као и истицање сложеног психичког дејства уважавања и поверења према културном посленику и уметнику речи, што улази као налаз у пресудне функције сликаревих промена и касније узнемирености.³⁾

Генеалогije психолошке концентрисаности или границе присебности за стварање форме одају скривене узроке психолошке и делатне – изражајне невоље. Расветљавање у делима уочене тескобе и раније флоскуле о страху од херменеутике засноване на логици медијских увида удаљавају од схватања стваралачке предности и талента. Уметничке путање и нескривени упливи предсвесних механизма део су путева сазнавања и допринос ка проницању у артикулисану целину оствареног дела. Проблеми уметности кроз указивање на креативне опсесије, нарочито у развојности интуитивних уживљавања, једнако и душевних делузија део су хуманистике из

доприноса психоаналитичких осматрања стваралаштва, посебно у ликовним уметностима, неодвојивим од откриваних или из литературе прећутаних биографских појединости. Садржинска анализа, када их наведу документи или околности датости историјског тренутка, јасни су фактори приближавања психичких сагледавања дела, посебно у Шумановићевим фазама.

Разврставања у формалне тежње сликареве издвојености наводило је једнако ране, али и касније истраживаче ка крајњим узроцима који у ткиву створених уметничких дела не иду у прилог замислима дефинисања апсолутне аутономности културних творевина.⁴⁾

Изузетност изражајности по стваралачким етапама проносе жељену метафизичку визуру уметника према стварности, где се обрасци, стилски приступи, тематизације и властити избори у градивним одликама показују као физиономија унутарњег, психолошког, као и духовног производа. Подстицај нагонског принципа стварања слике света, и то унутар склоности и рукописног импулса осваја се из структуре психичког апарата у спонтано преданој сензуалности.⁵⁾ Широко дејство и контрола над свесним мислима образује органицистички динамизам испољавања уређења слике. Биолошки, таква тематизација мора да одаје еротичну тенденцију у репетитивним нормама сликарског избора.

Стварност – реалност идеала и чежње променљива је у спрези са опажајним, доживљеним замишљајима акта као модела, и једнако присуства женске фигуре у простору слике. Фиксација или особене промене сабирања нагонских механизма имају радијус дејства истраживачких резултата. Отуд два следећа боравка у Паризу заузимају пажњу Шумановићевог стваралачког процеса повезаног за ту тему.

Други париски период експресионизма боје облика и геста, омеђен делима **Доручак на трави** и убрзо експре-

2) Објављено у часопису *Савременик*, Загреб, 1921, год XVI, бр. III, стр. 183–184, и у зборнику: *Раско Пејровић есеји – кријшике*, Радмила Матић Панић (прир.), Музеј савремене уметности, Београд 1995, 27–29.

3) Душевна нестабилност наглашавана је због учинка сликаревих домашја и циљно објављена кроз писма осцилирајуће психолошке преданости и узнемирења упућена Р. Петровићу од 1921, па до 1929 које је Лазар Трифуновић, под насловом „*Звезде су угашене за мене*“ (документа), објавио у часопису *Уметности*, 3–4, Београд, 1965, 115–138.

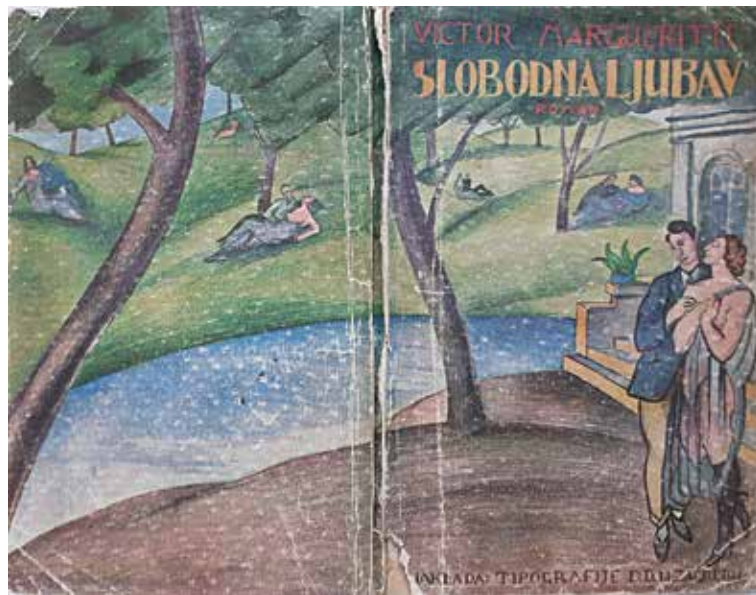
4) Запажања о психичким невољама објективно су разрађивана од почетака, код Д. Башичевића, М. Б. Протића, Л. Трифуновића, Ј. Денегрија, В. Буројевић и Л. Мереник, а фокус на психичку рецепцију личности и у доприносима различитих анализа: Живко Брковић, *Сава Шумановић, ејсџоаларни њорџирет, џисма – документџи – болестџи*, Београд, 1998, као и Јасмина Чубрило, „Сава Шумановић у домаћој историографији: о здрављу и другим болестима“, у: *Класично, модерно, визионарско у стваралачџиџу Саве Шумановића*, Шид 2014.

5) Загледаност је у служби ‘принципа задовољства’. Разлагањем силовитог узбуђења, Фројд расветљава енергетски процес индивидуалне перцепције, наглашено у завршници студијског списа: *С оне стџране џринџиџа заговолџства*, Светови, Нови Сад 1994, 64–66. што ће управо у раним двадесетим годинама захватити психоанализу, а касније и антропологију.

сивне раскрснице слике **Пијани брод**, по Рембоовој истоименој песми, наводно пред Шумановићем рецитованој од стране Растка Петровића, раздобље је најдужег боравака у Француској (1925–1928), одређиван удаљавањима од Лотове школе ка гранању фовистичких Матисових тематизација. На то се надовезује после самопризнања нервног слома и растројства, боравак у породичној кући у Шиду као пауза пред трећи париски период – кроз трагања за грозничавим, унеколико поетским реализмом (1928–1930), после кога следи повратак у Југославију, у Шид и лечење у Београду. Где се и да ли та наклоност учртане и колористички вибрантне женске телесности наговештава? Могуће је да се структура фигуре у природи одвија у еклектичности ликовне илустрације, па и невеликог дела које није било у фокусу разматрања али је 1924, у Загребу, годину дана пред најдужи боравак у Паризу условило функционисање мотивске, емоционалне и психолошке фиксације. На подстрек импулсивног и унеколико инстинктивног идеализовања љубавне присности и партнерства утицале су загребачке нарудбе, како за позоришне, играчке сценографије, тако и за штампана издања. Док се уз калиграфију Томислава Кризмана, Шумановићеве симболистичке романтизоване илустрације налазе у преводу књиге *Тајна А. Форгацара*, тако је и незабележен, али у ликовном рукопису јасан налаз настао као помак у сензуалне изразе слике која ће настајати после искуства посткубизма с почетка двадесетих година. Издање превода на хрватски романа Виктора Маргерита (Victor Margueritte) *Слободна љубав* одаје насловницу са натписом и полеђину у сувом пастелу где је дата буколично романтизована представа урбаних парова у љубавним сусретима. Замисао ‘слободне љубави’ понела је и фројдовска тема уочавања еманципаторске објаве еротског нагона и задовољства као платформа освојеног задовољства.⁶⁾

На Шумановићевом пастелу, имагинарни парови заузимају типичан размештај ранијих фигуративних распореда, дати су на удаљеностима у изражајном поретку вегетације. Сликвити одраз тих груписања по брежуљцима траг су конструктивне Лотове оријентације слике у позадинама пејзажа с крупним фигурама. Визуелни до-

6) Либертенска сексуалност, мада у друштвеној пажњи од завршнице 19. века додатно је почетком 20-их година у Француској била прибежиште хришћанског, социјализму наклоњеног јавног покрета и заговарања понашања са анархичним основама и израженом полиаморијом, датом у тезама писца Е. Армана и његовог дела *Og sйlova (Len dehors)* iz 1922.

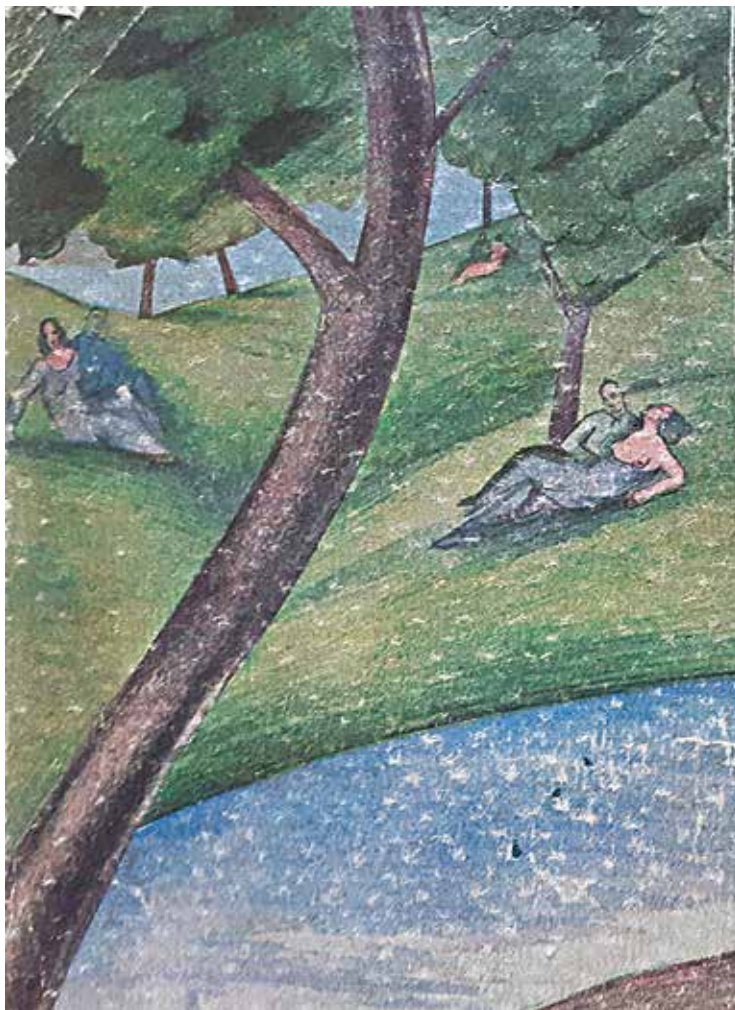


Сава Шумановић, илустрација омота књиге *Слободна љубав* (Victor Margueritte, *Slobodna ljubav*, Naklada: Tipografije D. D. u Zagrebu, Zagreb 1924) Приватно власништво

жив је варијација сцена и грађанских недељних одмора у француској култури, и тематски измењено преобликовање сензуалног или еротског заједништва **Концерта у пољу**, па и **Доручка на трави**. Остварење очигледно подстицајног унутарњег доживљаја замисли и пројекције ‘ослобођене телесне љубави’. Корице садрже идилу еротичног излетишта парова жена и мушкараца у нескривеној идеализацији.⁷⁾ Почетак доноси чулни опис, који је извесно могао да делује на Шумановићеву представу осматрање ‘другог’ рода: „На улазу зазвони. Аника у скровишту, које јој у исто вријеме служило као кабинет за тоалету и као кухиња, мишљаше, даље стишћући велику спужву на витак затиљак: ‘Можда Паула?... Не, она има кључ.’ И како бијаше гола и како стајаше у кади, није се узбудила, већ је пружила спужву под цијев, из које је текла вода. Спужва се напунила и она је мирисно стискала из ње млаз, који је поново текао уз њено тијело. – Како је то угодно!“⁸⁾

7) Victor Marguerite, *Slobodna ljubav* prevod je drugog dela Margeritove novele *Bečarica (Le Compagnon)*, Naklada Tipografije D. D. Zagreb 1924.

8) В. Маргерит, *нав. дело*, 5.



Сава Шумановић, илустрација омота књиге *Слободна љубав* (детал)

Дочаравање купатилске сцене усредсређено је замишљање купачице што ће у домену генеалогije мотива пратити Шумановића као експозиција скривене жеље. Француска сликовитост мотива Купачица једнако у сезанизму, али и са ранијим наслеђем посебно код Реноара сустиче се у одступању од принципа алегориских представа актова у екстеријерима. Платно **Турско купатило** (1926),⁹⁾ остварење је типске телесности. Наге жене су експониране у простору засићеном реквизитима и ко-

9) Из збирке Националне галерије у Скопљу у Северној Македонији.

лористичким наносима линеарне геометризације сценичног смештања: три акта у првом плану са истакнутим средиштем мртве природе воћа и правоугаоном дубином базена.¹⁰⁾ Сензуална визура друкчије родне телесности и инстинктивне жеље, упућује на преплитање еротизованих призора митских купања, као и ритуалних прочишћења која се одвијају у сагласју сликовито представљених женских актова.

Други париски период и недаће тог, по париском критичару Фелсу досезања 'експресивне чулности'¹¹⁾ отварање је развојности мотивских опредељења као истрајних и жељених прибежишта.

Уколико се набрајање сликаних дела показује као делотворно мотивско обележје 'другог', тада се питање погледа на жену, прво у друштву и одвајањем од споменичке алегориске улоге посткубизма намеће, изразито у делима после 1925. године. Процес зурења, односно показивање наге женске фигуре као учеснице, једнако у објективизацији присуства или карналној разодевености, захватаће Шумановићеве визуре у групама умножених актова средином тридесетих година у Шиду, док ће се издвојеност неколико тела или једног акта учестало јављати у ентеријерском окриљу на уљима на платну разних димензија, било у камерним амбијентима слика или седећих и лежећих на подлогама драперија пренесених у екстеријере, датим у разодевености насталим чак 1940, и 1941.¹²⁾

Стереотипе изложености али и зазорности пред моделом, немогуће је удаљити од херменеутичког ослонца уметникове воље, неретко одбациване целине за уочавање психозе. За њу постоје очигледни докази који надграђују пуко регистровање психолошких специфичности и аутохтоне моторике савијености или угла показивања, анатомска скраћења или лелујаву експресију смештеног лежећег или седећег акта на површини платна.

Истрајност таквих мотивских фигура чини се да нема неспоразума нити очигледне тескобе до уживалачки задивљеног смештања у конструкцији слике. Тако се у

10) О развојности мотива акта ка кулминацији циклуса 'Шидијанки': Лидија Мереник, *Сава Шумановић, Шидијанке – велика синџеза и ошкровење нове стварности*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2016.

11) Florent Fels, „Salon des independents“, u: *L'Art Vivant*, 1927, I, III, str. 26. cit, D. Bašičević, *Sava Šumanović – Život i umetnost*, (drugo dop. i proš. izd.), Vojin Bašičević (izd. i ur.), Prometej, Novi Sad 1997, 55.

12) Дијана Метлић, *Сава Шумановић и Црнке из Париза*, Шид: Галерија слика „Сава Шумановић“ у Шиду, 2020, 76–77.

раздобљу пружају два у Француској задржана односно купљена ликовна дела, на **Купачици** из Ла Рошела (1926)¹³⁾ где алегоричка сабраност сведочи о амблематском истицању које се за разлику од актова са слике **Турско купатило** налази у сневаном заносу, датом са драперијом и назначеним самододиравањем задовољства у првом плану, јасне сезановске конструкције пејзажа с водом, по тоналитету јесењег растиња и удаљеним мостом, инвентарем који ће се понављати на **Купачицама** насталим у Шиду, деценију касније. Други акт, настао 1927, из збирке Музеја у Онфлеру¹⁴⁾ соматска је реминисценција на раније конструктивне учеснице вехементне анатомије из неокласичне фазе. Оба дела, као и попис присуства женске фигуре омогућује сагледавање непристрасног угла гледања соматске различитости и еклектичног сабирања 'субјективног' израза и наглашавања 'објектно' другог. Проблем виталности нагона и ероса, тог Фројдовога Ја-нагона, дат је у виду мотивске пулзије и непотиснутог експонирања. Разбукутавање сексуалности, никада експлицитно у својим опречностима заузима два по форматима највећа и прослављена платна из 1927, опречних процеса узбуђења, уткана у **Доручак на трави**, као и делирични акт за **Пијани брод**. Актови на обе композиције одводе ка хипотези о самој гениталности избора, односно, првобитном настојању представљања 'другог', али и задовољењу у психолошком приступању. Та испуњеност на првој, односно безизлазност постојања на другој слици прожима изразита страствена чулност запоседнуте напетости од задовољства до нагонске негативне напетости.

Са метапсихолошке стране као да Шумановићева концентрација на какве год представе женског тела истрајно заузима тројно постигнуће: истовремено, ликовне представе проносе халуцинантно, потом симболично и како опстају у стварности слике, уједно и долазе из саме стварности (што би био предлог нацртаног позирајућег модела), и како то одређује Фројдов колега Ференци „све троје истовремено.“¹⁵⁾

Уколико се тим методом настоји да осмотри прогресивна тежња за задовољством, сведоче тумачења слика-

13) Ј. Јованов и Г. Крстић Фај, *Париско искуство Саве Шумановића*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2013, репродукција 62.

14) Musee Eugene Boudin, Nonfleur, репродукција у: Ј. Јованов, *нав. дело*, репродукција 63.

15) S. Ferenczi, *Thalasa – Teorija genitalnosti*, Naprijed, Zagreb 1989, 111.



Сава Шумановић, **Турско купатило**, 1926.

НУ Национална галерија Републике Северне Македоније, Скопље

реве судбине и нескривене осећајне узнемирености.¹⁶⁾ Оставштина у сликама исто тако је и тополошко својство импулсивних механизма које је од Едиповог комплекса ка психоаналитичким принципима Фројд инаугурисао и довео у везу са описима драматичне борбе које психички појединац води са собом у прикривеним фантазмима, али и развијаним траумама које се проносе у психотичним реакцијама. Кочење и органицистичка напетост се манифестују и на чулним призорима актова тог пе-

16) Д. Башичевић, кроз своју тезу Шумановићевог живота и дела, *нав. дело*.



Сава Шумановић, **Два акта**, 1926.
Галерија Матице српске, Нови Сад

риода, али и одраније, кроз осматрања учешћа жене у социјалном ритуалу. Отуд се платно **Енглескиње у Паризу** (1925) указује у надовезивању на загребачку илустрацију за превод књиге *Слободна љубав*, али и најављује груписање жена као фасцинацију пристрасне Шумановићеве наклоности.

Класификација таквих сликаревих погледа на актове који су позирали, или су настајали по сећању, додирује све мање линеарна решења и колористичке пулсације у организованости укупне композиције. Попис би претежно садржао следећа дела све до 1929: **Два акта** (1926), **Три купачице** (1927), **После купања** (1926/27), **Жена у постељи** и **При тоалети** (обе око 1926), **Нага жена са шалом** (1927), **Жена у комбинезону/Жена у ентеријеру** (1927), **Акт са папучама** и **Лежећи женски акт – Ајша** (1929) **Лежећи женски акт – Кики** (1929), **Седећи женски акт** (1929), **Нага жена – Кики** (1929), потом **Велики акт** (1929), **Црвени ћилим** (1929) леђима окренут акт на црвеном прекривачу с назнаком шава подвезице на бутини, и онирички фантазам од више фигура на морској обали **Крај мора – Купачице** (1929).

Освајање тог и таквог присуства 'другог' је елемент система живота, где је ознака родне супротности особеност сликаревог мишљења у карактерима задовољства. Пружа се до монументалних дела циклуса „Шидијанке“ насталим постепено после 1935, као и касније, и по-



Сава Шумановић, **Нага жена са шалом**, 1927.
Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад

тврђује да понављајућа поза једног модела прераста у образац опсесивних делузија о женској посебности, у том каснијем раздобљу мање уочљивих индивидуалних еротских замишљаја. Реалност досезање путене жеље отвара се као доказ којим се редослед насталих мотива указује у посредовању психичке жудње и испуњења, али и организације загонетке биолошког и митског постојања.

У том правцу, сагледавајући чулно оријенталну тематизацију Матисових слика из двадесетих година – које је у свом другом париском боравку Шумановић свакако уважавао и могао да сагледа код градских галериста или на Салонима – Доналд Куспит је довео у везу не само са

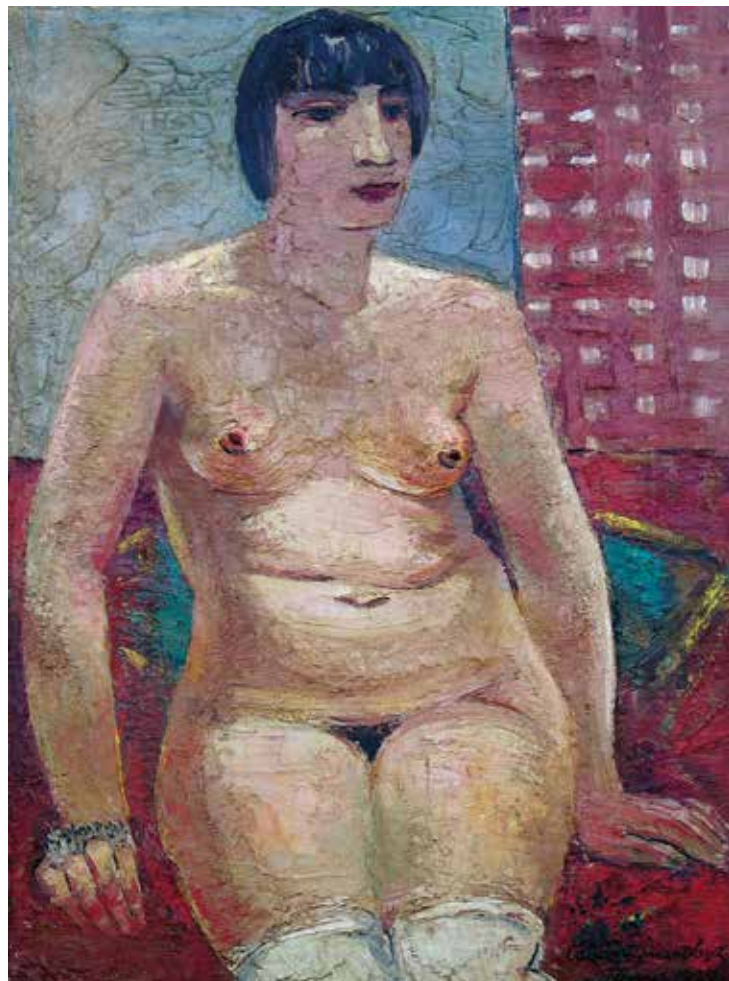


Сава Шумановић, **Жена у комбинезону (Жена у ентеријеру)**, 1927.
Галерија Матице српске, Нови Сад

одговарајућим идеалом као ликовним мотивом. Додирнута је димензија еротизованог прибежишта осећаја да скромна страст ка стилизацији присуства купачица, тих модификованих Одалиски и трагова епикурејског уживања, продубљује реални сан уметничке имагинације, и постаје испуњење на индивидуалном путу савладавања свакодневице.¹⁷⁾

Природа релације ка субјекту, или по тврдњама акту као објективизацији чулне жеље, уједно је производ одсликавања упадљивих подударности, не само одабра-

17) Donald Kuspit, „The Process of Idealization of Woman in Matisse’s Art”, у: *Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*, Cambridge UP, Cambridge 1993, 18–41.



Сава Шумановић, **Седећи женски акт**, 1929.
Галерија слика „Сава Шумановић“ у Шиду

них модела и оскудице њихових часова позирања, већ и потчињено спровођење сопствене визије као неутаживе жеље. По мерилима грађанског опхођења и школовања, Шумановићева воља истрајава кроз у Паризу досегнуту музејску културу у обзир стварања ликовне композиције, што су истицали и Башичевић, као и Протић цитирајући делове сликаревих раних написа.¹⁸⁾

18) S. Šumanović, „Slikar o slikarstvu”, *Književnik*, br. 1, Zagreb, maj 1924, 20–24, preštampano u D. Bašičević, *нав. дело*, 218–220; S. Šumanović, „Zašto volim Poussenovo slikarstvo”, *Književnik*, br. 2, Zagreb, jun 1924, 57–59, preštampano u D. Bašičević, *нав. дело*, 218–221.

Усхићено уважавање тих основа сликарског умећа сведоче о димензијама у позадини разрађивања властитих опсесија, поред формалне конструкције слике; предано трагања за колоризмом од друге половине двадесетих година био је доказ сведеног трагања за различитим мотивима, пејзажима и екстеријерима, проносећи и привлачну снагу другог као инкарнат актова. Оријентација је уочена као надахнуће: „Шумановићево ‘дивљење Матису’ средином двадесетих година (када се боја појављује као средство његовог интимног израза), могло је бити подстакнуто кључним доприносима француског уметника о (конструктивним, основним) могућностима боје. С друге стране, значај који добија линија на Шумановићевим композицијама с женским актovima, уз познавање предисторије његове концепције моделовања из неокласицистичке фазе са скулпторалним обликовањем истих, показује сродност с Матисовим ставом о међусобној условљености линије, форме и боје.“¹⁹⁾ Обиље слика које проширују регистар замишљане или стварне чулности, једнако у колоризму представљане телесности у обликовној убедљивости стапања наслеђа у „париској школи“ сликарства и појавама нових генерација уметника, махом емиграната адаптираних на укусе средине.

Интензивни импулс према женској путености на трагу је естетичког чистунства које се после изворног фовизма и сликарске одважности немешане боје одвијао унутар идеализације облика и циљаног витализма. Емоционална преданост испуњава фантазме женског присуства, телесности у тренутку сунчања, сушења или купања, исто тако облачења, удаљености или припремних радњи у ентеријеру фотеља и лежаја. Субминални инстинкт је тестирање модела као ексцентричне фигурације, анатомских облика који су стилизовани у сликама између 1926, и 1929, датих као сензуалне надградње концепције купачица у стапању уметникове конзервативности и професионалног приближавања авангардном одушевљењу изливања еротизоване енергије сопственог погледа. Издвојеност модела јавља се кроз пастуозно регистровање путености, посебно у делима где се епидерм дочарава у волуминозности присуства које садржи акт **Црвени ћилим** или **Портрет Кики с Монпарнаса**, обе слике из 1929.²⁰⁾

19) Милана Квас, *Сава Шумановић сликар мајуској реализма*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2011, 121.

20) Д. Метлић, у анализама слика, *нав. дело*.

Сазнавање женске ослобођености изгледа да чини адолесцентску границу запањености и трауме, тог стидљивог идолопоклонства који чине ритмички допринос психичким тензијама, унутар сликареве самоће у париској средини, без обзира на активне градске сусрете у сезонама 1926–28. Отвореност карналне представе у „париској школи“ тих година као да су симултани са јединством које тело уноси у врсту слободе којој је и сликар из Срема настојао да запоседне као субјекте сведене жеље и посредујућег фетишизирања њихових ставова и телесних положаја.

У колористичким прелазима истакнута је реалност часова концентрације и идеализованог поступка потраге за задовољством. Овај вид издвојености и прелаза у транспозицији учиниће се изузетно зачудним, ито на граници не само магијског реализма²¹⁾ у представама жене тих година, већ и ка будућности у приказима Купачица крај имагинарних вода, крај потока и реке Саве у сремској крајини. Циклус монументалних димензија има по свој прилици прибежиште у замишљању преплављивања слободе инстинктивне фиксације и то по цртању једног изведеног модела,²²⁾ који наговештава емоционалну зависност до граница клиничке опсесије уткану у хиперактивност учртавање и сликања.

Однос у коришћењу колоризма ка контури и губљење лица у представама доводи се у везу са стереотипијом ‘укочености’ и осматрања ликовних творевина које постају преовладавајућа нехајна присуства у широком кругу тенденција пацијената душевних параноидних трагова.²³⁾

Унеколико, тај идеализовани акт, присуство са пратећим деловима сценографије повијености ногу или рамена сведочи о сензуално инстинктивном сексуалном узбуђењу.

Занимљиво је да се опсесије фиксирањем или последицама хипнозе објављују и у документима које је Лазар Трифуновић, анализирајући домаћаја у уметности

21) М. Квас, теза у *нав. делу*, поводом својстава грађанског укуса „париске школе“ сликарства од друге половине ’20-тих година.

22) Око личности модела Шидијанки и распознавање идентитета претежно без физиогномских црта у запажањима: Л. Мереник, *нав. дело*, и Д. Метлић, *нав. дело*.

23) Осматрајући резултате Принчхорнових студија случаја, Ернст Крис је сагледавао креативне процесе који су сведочили о психотичним естетизацијама виђеног субјекта као тела: Ернст Крис, „Промена стила у делима психотичких уметника“, у: *Психоаналитичка испитивања у уметности*, Култура, Београд 1970, 99–103.

и биографијама стваралаца националне модерне уметности, објавио у приређивању Савиних писама Растку Петровићу и сликаревог дивљења писцу, песнику и ерудити.²⁴⁾

„Експеримент у души“ као да Шумановић згушњава своју расцепљеност делузијама завере и сензитивних, нациљано скривених гениталних тегоба и пометњи, а све у писању Растку Петровићу у његовој дипломатској постави у Рим, ‘концем априла 1930,’²⁵⁾ где се окултна манија гоњења, фигуре наводног Петровићевог рођака испуњава као саставни део неподношљивог исклизнућа воље и присебности.

Повезати реалност слике актова или купачица, родну супротност поименце са објавама митско типизираних актова као пејзажних одлика из ранијих посткубистичких обрада доспева ка пиктуралном растварању боје, контура и анатомије. Оно ће се уочљиво одвијати на појединим сликама од 1926, па до 1930. године када настају по текстури и наносима композиције углавном засноване на осматрањима екстеријера при париским шетњама.²⁶⁾ Понека од тих дела, слично и са инкарнатом актова и њиховом чулном скалом представивости, одводе до засићења на затомљеним ситуацијама тела у ентеријеру. Радње тих све несталнијих или одсутних, па и избрисаних физиономија су посвећене у распону нејасних потеза или анатомских закривљености зачудне мекоће. Слика попут **Читање књиге**, и активности облачење или свлачење женских фигура носе реминисценције на мотиве купачица. Карнална изражајна назнака са маленог уља **Три купачице** (1927) доноси скривена лица могућих реалних модела.²⁷⁾ Управо ситуацију потеклу из **Турског купатила**, одалиске и ритуална купања као и затвореност три женска тела у простору слике, наговештава усредсређена тематска и чулна опсесија која ће се развијати касније без екс-



Сава Шумановић, **Три купачице**, 1927.
Приватно власништво

пресивне ерупције, са нескривеном идолопоклоничком стилизацијом. Она уводи дата тела у сремске екстеријере „Шидијанке“, као и последњем циклус где се етнички мотив и сеоско варошки живот показује у симболици дела **Берачице** што нагињу представи жене као телесне персонификације слободе, чак и кроз симболизацију „историјске и метафизичке судбине“.²⁸⁾

Тај париски вид прикупљања чулне сензације, за сликара усмерен је ка одржању жељене стварности зависне од психичког доживљаја, властите бојажљивости и фантазматске условљености моделом. Смелост колористичког расплињавања је стилско ликовни образац најинтимнијег еротског сагледавања. Шумановићева прилежност у стварању слике, коју је неговао у свим етапама својих дела подређена је динамизму налажења реакције средине, превасходно Монпарнаса, локалних личности из културе и боемије велеграда, као и скупина које су му импонувале и где се мигрантска динамика сналажења и искушења понајвише оличавала.

Детерминисаност физичког присуства, као и одсуства ‘другог’, уткана је у аналитичка својства уметничке оставштине где се структурни мотиви осматрају као рада, што је и сам уметник наглашавао, његове ‘сликарске предоцбе света’.²⁹⁾

24) Издвојена писма, прва из 1921, потом у западању у делиричне оптужбе из 1927 и 1928, Р. Петровић оставио је уз своју грађу А. Дероку у Београду, пред свој пут у Америку. Уз предговор Л. Трифуновића: *Звезде су угашене за мене, нав. дело*.

25) Л. Трифуновић, *нав. дело*, 132.

26) Д. Башичевић, попис слика у монографији из 1997, ма колико приближно поуздан, указује на поједина дела која су сам стваралачки излив колоризма и сликарским ножем створене материје.

27) Слика је могућа директна студијска припрема за **Пијани брод**, исте 1927. када настају на Јесењем салону **Доручак на трави**, односно **Пијани брод** на Салону независних у: Драгана Љубеновић, *Слика Доручак на траву Саве Шумановића*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2020, 36.

28) Одредница потекла од Л. Трифуновића, *Сава Шумановић наш савременик*, Четврти меморијал Саве Шумановића, Галерија слика „Саве Шумановића“, Шид, 1972, 1.

29) С. Шумановић, „Слика о сликарству“, 20.



Сава Шумановић, **Два акта у ентеријеру**, 1941.
Галерија слика „Сава Шумановић“ у Шиду

Мотиви су унеколико и кодирана представивост зebње, дати кроз интимна одевања или разодевање или померања акта пред воденим упливом. Фиксација еротским потенцијалом и гениталним скривањем наговештава се као дијагностичка одредница коју је као „psychosis rapanoica“ по запису шидског лекара у првој студијској

монографији о Шумановићевом делу, објавио Башичевић у првом издању своје тезе.³⁰⁾

Није без разлога за представе женског акта, Доналд Куспит приметио да уметност постаје ‘терапеутска’³¹⁾ и зацељујућа рецептура. За Шумановића у све драстичнијим колористичким разликама преваходно осветљених представа коже и анатомије, и то путем посредујуће воајерске визуре коју је испољио на делима женског акта у периоду од 1925/26 до 1929, али која је извесно, уз присуство модела, посебно наглашавана у приступима принципа умножавања на „Шидијанкама“,³²⁾ што одаје истоветни хипнотички сликовит доказ психичког стварања противне емоционално чулне моћи и извесне најинтимније тескобе конфликтног односа са мајком.³³⁾ Уживалачка компонента својеврсне занесености чулних мирисних представа, сличне оним које Матис развија у другој половини двадесетих година у Ници, наставља се као моторика сузбијене анксиозне привлачности и уживалачког здруживања, посвећеног поигравања са жељом и сексуалношћу.

Неколико остварених актова од 1940/41, у збирци Галерије у Шиду указују тај бојажљиво осмотрен феномен истоветности жеље и зебње: **Лекарски преглед**, 1940, **Композиција са три женска акта**, 1940, и **Два акта у ентеријеру**, 1941.

Фројдовски потиснута побуда заузима опажање ‘другог’ са дискретним режимом уношења ка креираној телесности, заправо није престајала од сликарева два боравка између 1925, и 1929 у париској метрополи.

30) Факсимил документа др Емила Костића у: Д. Башичевић, *нав. дело*, из рукописа дисертације одбрањене 1957, прво издање књиге 1960.

31) Д. Куспит, *нав. дело*, 37.

32) Л. Мереник, *нав. дело*; Ј. Денегри, „Позни Шумановић“, у: *Класично, модерно, визионарско у сиваралашћиву Саве Шумановића*, Шид 2014, 31–37.

33) Поговор др. Војина Башичевића одређује и психолошки портрет најближе особе све до Шумановићевог трагичног краја, његове мати Персиде. Из Д. Башичевић, *нав. дело*.

Литература:

- Bašičević Dimitrije, *Sava Šumanović – Život i umetnost*, (drugo dop. i proš. izd.), Vojin Bašičević (izd. i ur.), Prometej, Novi Sad 1997.
- Brković, Živko, *Sava Šumanović – umetnik i ludilo*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2008.
- Брковић, Живко, *Сава Шумановић, еџистџоларни џорџреџи, џисма – го-куменџиџи – болесџиџи*, Београд, 1998.
- Буројевић, Весна, *Путџи го слике*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2010.
- Буројевић, Весна, *Последња геџенија*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2011.
- Јованов, Јасна *Арџисџиџи и моделџи. Сава Шумановић и краљџица Монџарнаса*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2010
- Јованов, Јасна (ур.), *Парџско искуџтџиво Сава Шумановића*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2013.
- Квас, Милана, *Сава Шумановић сликар маџиџскоџи реалџизма*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2011.
- Крстић Фај, Гордана, „Сава Шумановић и Монпарнас“, у: Јасна Јованов (ур.), *Парџско искуџтџиво Сава Шумановића*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2013.
- Kris, Ernst, *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*, Kultura, Beograd 1970.
- Kuspit, Donald, „The Process of Idealization of Woman in Matisse’s Art“, у: *Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*, Cambridge UP, Cambridge 1993, 18–41.
- Љубеновић, Драгана, *Слика Доручак на џрави Сава Шумановића*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2020.
- Merenik, Lidija, „Шумановићева велика синтеза *Шџидџанкама*“, у: *Класџично, модерно, визионарско у стџваралашџиџву Сава Шумановића*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид 2014.
- Метлић, Дијана, *Сава Шумановић и Црнке из Парџза*, Галерија слика „Сава Шумановић“ у Шиду, Шид 2020.
- Nochlin, Linda, *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye*, Harvard University Press, 2006.
- Protić, Miodrag B., *Sava Šumanović – slikar napretka i povratka*, Galerija slika „Sava Šumanović“, Šid 1985.
- Rotenberg, Albert, *Kreativnost i ludilo*, Clio, Beograd 2010.
- Trifunović, Lazar, „Zvezde su ugašene za mene“ (dokumenta), *Umetnost*, 3–4, Beograd, 1965.
- Frojd, Sigmund, *S one strane principa zadovoljstva*, Svetovi, Novi Sad 1994.
- Ferenczi Sandor, *Thalassa – Teorija genitalnosti*, Naprijed, Zagreb 1989.
- Fuko, Mišel, *Istorija seksualnosti*, Prosveta, Beograd 1982.
- Ćubrilо, Jasmina, *Sava Шумановић у домаћој исџориџоџрафиџи: о здрављџу и груџим болесџиџима*, и: *Класџично, модерно, визионарско у стџваралашџиџву Сава Шумановића*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид, 2014.
- Šumanović, Sava, „Slikar o slikarstvu“, *Književnik*, br. 1, Zagreb, maj 1924, 20–24, прештампано у: D. Bašičević, *Sava Šumanović – Život i umetnost*, Novi Sad 1997.

Prof. Nikola Šuica

The Faculty of Fine Arts, The University of Arts in Belgrade

Anxiety for “the Other” – Passions of Šumanović’s Female Corporeality Paintings

The text is an approach to Šumanović’s painting of nudes created primarily during his second stay in Paris (1925–28) and emerging from the painterly phenomena known as “L’ecole de Paris”, mostly related to the artists from migration. It appears to follow the painter’s interest in Fauvism as well as deviations from constructivist and art deco variants. In particular, it deals with representations of the naked female body. The examples pointed out in his works trace diverse stages of Šumanović’s career as an account of gender representation of women either as a nude or as an appearance in the interior variants created in 1926/27. The painter reaches the vibrant expression of colourism that borders with the theory of suppressed anxious attraction.

Observed previously in earlier historiography, these accounts are deeply rooted in psychic restlessness and relationism towards the subject. The nudes are an obsessive announcement of his large-scale paintings such as **Luncheon on the Grass** and **Drunken Boat**, which conclude the period of sojourn and define the psychological restlessness. It also carries traces that the painter from Šid wanted to achieve through his contribution to the cultural life of Paris and France. These subjects of nudes and the female presence are reflected as psychologically exposed anxiety and an inherent psychodynamic theory of attraction as well as the cumulative effect of psychic turmoil.