

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Миљана М. Симоновић

УМЕТНИЧКА И ПОЕТИЧКА
КОХЕРЕНТНОСТ И СРОДНОСТ ДЕЛА
РАСТКА ПЕТРОВИЋА И
САВЕ ШУМАНОВИЋА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BEGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Milijana M. Simonović

**ARTISTIC AND POETIC COHERENCE AND
CONGENIALITY IN THE WORKS OF
RASTKO PETROVIC AND SAVA
SHUMANOVIC**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Миляна М. Симонович

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ И ПОЭТИЧЕСКАЯ
ВЗАИМОСВЯЗЬ И СРОДСТВО
ПРОИЗВЕДЕНИЙ РАСТКО ПЕТРОВИЧА
И САВЫ ШУМАНОВИЧА**

ДОКТОРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Белград, 2016 г.

МЕНТОР:

- др Јован Делић, редовни професор на Филолошком факултету у Београду

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

- др Лидија Мереник, редовни професор на Филозофском факултету у Београду

- др Бојан Јовић, научни саветник у Институту за књижевност и уметност у Београду

Датум одбране: _____

УМЕТНИЧКА И ПОЕТИЧКА КОХЕРЕНТНОСТ И СРОДНОСТ ДЕЛА РАСТКА ПЕТРОВИЋА И САВЕ ШУМАНОВИЋА

Резиме: Феномен вишеслојног и за научно интермедијално истраживање увек инспиративног односа међу уметностима, разматра се у јединственом простору међууметничких релација стваралаштва Растка Петровића (1898 – 1949) и Саве Шумановића (1896 – 1942). Различитих карактера, сензибилитета, порекла, васпитања, искуства и уметничких медија којима своју уметност изражавају, судбински по њихове животе, али првенствено по њихову уметност, срећу се у Паризу 1921. године, културној и уметничкој престоници авангардне Европе. Стварајући и развијајући јединствене уметничке изразе и стилове, бележећи утиске, одјеке и трагове европских авангардних тенденција, сваки у својој уметности (књижевности и сликарству) , ова два уметника остварују интелектуални, уметнички и поетички дијалог који значајно утиче управо на њихове индивидуалне поетике.

У раду се монографски истражују основне развојне фазе и поетичке карактеристике двојице уметника, а потом се истраживачка пажња фокусира на конкретне уметничке манифестације (паралеле) као на феноменолошке, структуралистичке и идејне споне стваралаштва Растка Петровића и Саве Шумановића. Те споне су пронађене и приказане у два аспекта: 1) кроз спољни оквир, који се читава у *естетици сувише стварног*, феномену *Пијана лађа* и односом двојице уметника према покрету и кретању и 2) као унутрашња структурална кохезија која се испољила у мотивско-тематским блискостима и комплементарној хроматици песничких и ликовних форми, а кроз које исијава заједнички метатекст. Сусрети и прожимања уметности двојице уметника на плану метатекста потврђују тезу о припадности духу времена, али истовремено сведоче и о посебној врсте њихове духовне блискости. Имагинација у поступку уопштавања отвара нови аспект укрштања појединачних чулних сензација (као што су песничка слика, облик, боја), а синестезија отвара пут ка универзалној спиритуалној димензији уметности.

Ипак, у овом истраживању обе уметности (књижевност и сликарство) задржавају свој уметнички интегритет. Упоредним поступком рашчлањене, а потом синтетисане у новој консталацији, две уметности се, како то показују дела Растка Петровића и Саве Шумановића, узајамно допуњују у трагању за одговорима којима тежи човек/уметник првих деценија двадесетог века.

Кључне речи: авангарда, експресионизам, *естетика сувише стварног*, сликарство, интермедијалност, мотивско-тематски паралелизам, колорит, синтеза.

Научна област: Наука о књижевности
Ужа научна област: Српска књижевност двадесетог века

УДК:

ARTISTIC AND POETIC COHERENCE AND CONGENIALITY IN THE WORKS OF RASTKO PETROVIC AND SAVA SHUMANOVIC

Abstract: The focus is on the phenomenon of the multi-layered relation between the arts which is at the same time deeply inspiring for intermediary scientific research. The research is based on the unique scope of inter-artistic relations between the works of art by Rastko Petrovic (1898-1949) and Sava Shumanovic (1896-1942). They met each other in Paris, the cultural and artistic capital of avant-garde Europe, in 1921. They being different in character, sensitivity, descent, breeding, experience and art media they used, the meeting was fateful for their further lives as well as, if not more, for their arts. Creating and developing, each in his own art (literature and painting), unique artistic expressions and styles, and taking notes of the impressions, echoes and scents of European avant-garde trends, the two artists realize an intellectual, artistic and poetic dialogue which significantly influences the very individual poetics of theirs.

The monograph researches the essential developing phases and poetic characteristics of the two artists focusing on the actual artistic demonstrations – phenomenological, structural and conceptual bonds (analogies) in the works by Rastko Petrovic and Sava Shumanovic. The bonds were detected and presented in two facets: (1) the exterior context, interpreted as *the aesthetics of all too real*, the phenomenon *A Drunk Boat* and the relationship of the two artists toward movement and motion and (2) the interior structural cohesion displayed as the closeness in motif-subject scope and the complementary chromatics in poetic-painting forms thus making the mutual metatext visible. The two artists' encounters and interfusion in metatext verify the thesis on the belonging to the spirit of the time, but not less than to a specific kind of their spiritual closeness. The imagination in the technique of generalization illuminates a new aspect of interweaving individual perceptible sensations (a poetic image, shape, colour, etc.), whereas synesthesia opens the door to the universal spiritual dimension of art.

Nevertheless, the research maintains the artistic integrity for the both of the arts (literature and painting). Having been articulated and then synthesized by juxtaposition, the two

arts, as it is shown in the works by Rastko Petrovic and Sava Shumanovic, complement each other while searching for the answers significant for the twentieth century man/artist.

Key words: avant-garde, expressionism, *the aesthetics of all too real*, painting, intermediary, motif-subject analogy, colourism, synthesis.

Field of Science: Literary Science

Narrower Field of Science: Twentieth Century Serbian Literature

UDC:

Садржај

1. Увод	1
1.1 Авангарда, појам и европске тенденције.....	1
1.2. Експресионизам.....	9
1.3. Дадаизам, зенитизам, надреализам.....	15
1.4. Ликовна сцена у Србији.....	25
2. Растко Петровић, биографија	33
3. Сава Шумановић, биографија	49
4. Поетика Растка Петровића	66
4.1. Експлицитна поетика.....	69
4.2. Имлицитна поетика.....	82
5. Поетика Саве Шумановића	94
6. Паралеле	119
6.1. <i>Естетика сувише стварног</i>	125
6.2. Феномен <i>Пијана лађа</i>	136
6.3. Феномен покрета (кинетика, кинематографија).....	146
6.4. Тело, телесност.....	158
6.5. Пут, путовање, путник.....	173
6.6. Вода (потоци, реке, језера, мора, океани) и морнари.....	181
6.7. Грожђе, берба, виноград, жито (хришћанство).....	190
6.8. Хроматика.....	200
7. Закључак	214
Литература	222
Прилог - илустрације	230
Попис илустрација	257

Биографија ауторке.....261

Изјава о ауторству

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Изјава о коришћењу



Сава Шумановић, Луксембуришки парк, 1929.

*Ти, чији сам женик, која говориши хладно о смрти,
док су по теби барбарства моја словенска,
и њини перунски врти,
својом косом као венцем ме узвиси:
да у пољима јелисејским којима будем шетао
моја сенка увек мирна буде
измеђ вечери која не плаве и зора које не руде;*

Растко Петровић, Пустолов у кавезу

1. Увод

Сви они који се окушавају у поезији не траже ништа друго до савршенства које је уствари Бог. А да ли би та божанска доброта, то узвишено савршенство напустило оне чији живот би имао за циљ да га открива и слави? То ми изгледа немогућно, и, по моме мишљењу, песници имају право да се после своје смрти надају непролазној срећи коју обезбеђује потпуно спознање Бога, то јест узвишене лепоте.

Гијом Аполинер, *Бестијариј или Орфејева пратња*¹

1.1. Авангарда, појам и европски контекст

Прецизно дефинисање и тумачење значења појма авангарде је, сасвим иманентно самој природи ове уметничке појаве, немогуће. Као да је опструкција, као концепцијски инструмент авангарде, у свом пролонгираном деловању, присутна у вишедеценијском теоријском напору да се она дефинише. „Када год се у радовима посвећеним историји или теорији књижевности разматра проблем авангарде, готово се увек долази до закључка да, упркос безбројним истраживањима и одређењима овога појма

¹ Овим уметниковим цитатом се у *Напоменама* завршава збирка песама *Бестијариј или Орфејева пратња*, настала 1911. године (Гијом Аполинер, *Бестијариј или Орфејева пратња*, Глас, Бања Лука, 1988, стр.74). Збирку је илустровао Раул Дифи (1887 – 1953), сликар експресионистичке и фовистичке уметничке оријентације, а на насловној страни је представа наог Орфеја са лиром, у градском амбијенту. На насловној страни првог издања песничке збирке Растка Петровића *Откровење* (1922) налази се дуборез Мила Милуновића са, такође, представом наог Орфеја са лиром, али у лучком амбијенту (сл. 21 и 22 у Илустрацијама).

и појаве, не постоји једна прецизна, опште прихваћена дефиниција“ (Јовић, 2005: 22). Семантичка лепеза овог појма има широк лук, али се он разграђује у сваком покушају стриктног и прецизног омеђивања. Ипак, еволуција значења, од изворног војног контекста *avant garde* (франц. - извидница, она чета која иде прва) до сасвим слободног, надуметничког и општег значења *новог, другачијег, неочекиваног*, дала је на свом почетку једно сасвим парикларно значења књижевног тј. уметничког покрета који се везује за раздобље у развоју уметности од прве деценије до краја тридесетих година двадесетог века тј. до пред Други светски рат.² „Авангардне уметничке праксе се историјски виде као преображаји уметничких, културалних и друштвених отпора, ограничења и прекида унутар доминантног, хомогеног или хегемонског уметничког, културалног и друштвеног окружења. Авангарда се појављује у оном историјском тренутку када се вертикално класно буржоаско друштво 19. века преображава у хоризонтално потрошачко и све више медијско друштво – друштво у доба масовне `механо-електричне` репродукције и комуникације после Првог светског рата“ (Шуваковић, 2015: 24). Многи светски, европски и домаћи историчари и теоретичари уметности су се разабирали у опсегу овог појма, а међусобно конфронтирали, мимоилазили или, напokon, усаглашавали у његову дефинисању.³ Петер Биргер дефинише авангарду као појам опречан институцијама уметности прихваћеног и етаблираног грађанског друштва и радикалну критику „дистрибуционог апарата коме је уметничко дело подређено и статуса уметности подређене појму аутономије“ (Birger, 1998: 33). Авангарда разбија и негира затечене културне и уметничке обрасце служећи се начелима која морају остати отворена за надградњу и онеобичавање; у противном авангарда губи своју природу, авангардни идентитет и оспорава саму себе.

Начела авангардног погледа и деловања на уметнички простор могу се груписати у две целине. У једној целини су они уметнички механизми која означавају деструкцију, негацију и декомпозицију - оспоравање постојећег, дехијерархијација структура, антиестетизам и укидање естетских забрана, разбијање устаљених значењских и језичких симбола и метафора, деперсонализација уметности итд., у другој су они који

² А. Флакер нпр. крај авангарде смешта чак у седамдесете године 20. века (Флакер, 1985: 333).

³ Авангардом, дефинисањем, периодизацијом и поетиком, су се са највише одјека бавили Питер Биргер, Ренато Пођоли, Миклош Саболчи, Жан Вајсгербе, Александар Флакер, Гојко Тешић, Радован Вучковић (погледати у литератури) и други.

доносе констуктивни предзнак, надградњу, прекомпоновање – изградња нових структура, тежња ка отвореном и фрагментарном, нове формулације, измењен симболички ансамбл, стварање аутономног света насталог од, по новим законитостима, одабраних и наново компонованих делова постојећег итд. „Док је крајем 19. и почетком 20. века у Француској постепено губила политичко значење, та реч се касније све више примењује као ознака за одређене књижевне и уметничке покрете, правце и групације, који су се – као *експресионизам* у Немачкој (око 1910-1920), *дадизам* (око 1916-1922), *футуризам* у Италији (око 1909-1914) и Русији (око 1912-1930) или *надреализам* у Француској (око 1924-1940), као и различите врсте *конструктивизма* – у теорији и пракси одрекли претходних струјања у уметности и књижевности, и у својим манифестима обзнанили нову уметничку доктрину“ (Тешић, 2009:184)⁴. У ликовној уметности авангарда се пробија кроз одбацивање мимезиса и класичних модела, форми и тема у сликарству, експериментисање са бојом и формом, окретање унутрашњем свету модерног човека, подршку техничко-технолошком развоју итд. Ликовна уметност периода авангарде развија неколико уметничких праваца који најчешће датирају упоредо: фовизам, експресионизам, кубизам, апстракција, метафизичко сликарство, надреализам, футуризам. Европски и руски представници ових праваца (Матис, Дере, Мунк, Кирхнер, Нолде, Кандински, Кле, Грос, Брак, Пикасо, Кокошка, Маљевич, Мондријан, Бочони, Бала, Гончарова, Дишан, Реј, де Кирико, Ернст, Дали, Миро) били су творци, иако различитих појединачних техничких израза, јединствене превратничке идеје, револуције против сликарства подражавалачког и естетизованог карактера.

Авангарда, у свом најширем појму надраста и прераста уже уметничке појмове унутар ње саме, јер је сваки од њих у свом манифестном облику прокламовао и

⁴ Појава авангарди је настала у француској култури средином 19. века, када су се модернистички идеали аутономије уметности показали као ограничења перманентног радикалног развоја и трансформирања уметности и културе у производном и тржишном друштву. „Крајем 19. и првих деценија 20. века авангардна уметност је настајала у различитим националним културама: Француска (симболизам, пост и неоимпресионизам, фовизам, кубизам, дада, надреализам), Италија (футуризам), Немачка (експресионизам, дада, конструктивизам, нова објективност), Русија (симболизам, неопримиитивизам, кубофутуризам, конструктивизам, супрематизам), Швајцарска (дада), Холандија (неопластицизам Де Стијла, конструктивизам, дада), Енглеска (вортицизам, надреализам), Сједињене Америчке Државе (експресионизам, кубизам, дада, надреализам), Јапан (дада), Пољска (експресионизам, конструктивизам, унизам), Чехословачка (симболизам, кубизам, дада, конструктивизам и надреализам), Србија (експресионизам, кубизам, зенитизам, дада, акционизам, надреализам), Хрватска (експресионизам, кубизам, зенитизам, дада, надреализам), Словенија (експресионизам, дада, конструктивизам) итд“ (Шуваковић, 2015:27).

маркирао суштинску идеју авангарде – одрицање од постојећих, традиционалних, познатих и препознатљивих идеја и форми уметничког испољавања⁵. Та одлика је сваком од тих покрета дала начелно право да се назива авангардним изграђујући истовремено правац сопствене особености. На тај начин, фундаментална идеја авангарде о коперниканском обрту у стварању, сагледавању, тумачењу и поимању уметности је кохезиона сила свих појединачних варијанти и опција од тог тренутка историје уметности па надаље.

На почетку двадесетог века све уметности постају уједињене, интермедијалност постаје доминантан принцип комуникације, сами уметници лако прелазе границе које су векови сепаратних развоја поставили, а многи се писци и песници баве ликовном критиком и изражавају ликовним језиком⁶. „Замисао авангардног уметничког рада проширује се на хибридне уметничке методе, материјале, облике понашања, међужанровска одређивања и односе уметничких дисциплина. Класификацијске синтагме као што су књижевна авангарда, сликарска авангарда, скулпторска авангарда, музичка авангарда или филмска авангарда тек су приближне ознаке, а не коректне идентификације, јер је авангардна уметност интермедијална, међужанровска и интердисциплинарна транс-стилска формација која повезује и руши границе уметничких дисциплина и свакако, професија“ (Шуваковић, 2015: 27). Уметност авангарде се уједињује заједничким идејним везивним ткивом, а уметнички медији се интензивно додирују, преплићу и међусобно инспиришу⁷. Може се рећи да је уметнички почетак двадесетог века, антиципирајући историјска и друштвена обележја најнехуманијих деценија у историји човечанства, имао природу једне деструктивно-конструктивне ренесансе авангардних прекорачења. Синестезија уметничких продуката је први и најшири лук који обухвата свеколику уметност овог периода⁸, а у јединству и

⁵ Француски песници друге половине деветнаестог века (нпр. Бодлер, Рембо, Маларме и други симболисти) суштински и неповратно су одредили правац развоја лирике двадесетог века тј. најпре песништва авангарде. „Дисонантна љепота, уклањање срца из субјекта pjesништва, абнормално стања свијести, празни идеалитет, онестварење, тајанственост постигнута магичним силама језика и апсолутном маштом те приближена апстракцијама математика и покретним луковима гласбе: помоћу свега тога Бодлер је најавио могућности што ће их озбиљити лирика оних који долазе“ (Фридрих, 1967: 46).

⁶ Поменућем као пример само Аполинера, оца авангардне поетике у европском контексту, и Растка Петровића на нашим просторима, мада је таквих вишеструко уметнички усмерених уметника било много.

⁷ Управо је ова особина авангарде најшири поетички оквир тезе која је пред нама.

⁸ У познатом песми *Самогласници* већ Артур Рембо (1854 – 1891) пева „ А црно, Е бело, И рујно, О плаво, У зелено: тајна рођена вам ту је..“ (Живковић, 1987: 83)

садејству са социолошким и културолошким одредницама епохе он се позиционира у историји уметности као најлибералнији израз човекове потребе за креативним делањем. Појаве и манифестације ужег, унутрашњег карактера које творе мотивске, иконографске и стилске споне међу уметностима, укомпоноване и умрежене чине видљиви слој јединственог *дух времена*⁹ епохе о којој је реч.

Лирика авангардног песништа, изникла из наслеђа поетских творевина и достигнућа претходних деценија¹⁰, се креће, према мишљењу Хуга Фридриха, између два пола експлицитно изражена у програмским ставовима Валерија: „Песма има бити свечаност интелекта“ (*Litterature*, 1929) и Бретона: „ Песма има бити слом интелекта“ (*Revue surrealista*, 1929). Ипак, овај концепцијски контраст се задржава на површини и, наизглед апсурдно, чини комплементарни склад авангардне лирике и „...чини опћи поларитет свеколиког модерног песништа, чини распон између церебралних и архаичних снага које присуствују у свакој лирици. Интелектуално се пјевање поклапа са алогичним својим бијегом из хумане осредњости, одвраћањем од нормалне стварности и од уобичајеног сентимента, одустајањем од спутавајуће разумљивости коју надомјешта вишезначна сугестивност, те вољом да пјесма буде аутономном творевином која мисли себе саму, чији садржаји постоје само захваљујући њеној језику, њеној неограниченој машти или њеној иреалној сновитој игри, а не захваљујући одсликавању свијета, неком изрицању осјећања“ (Фридрих, 1967: 127).

У контексту позиционирања уметничког стваралаштва Растка Петровића и Саве Шумановића у односу на европске токове, важно је осврнути се на особени песнички идентитет Артура Рембоа (1854 – 1891). Са песништвом Рембоа наше уметнике повезује чврста, али суптилна нит, константно присутна а само понекад видљива, и то из најмање два разлога. Први је снага, изражајност и револуционарност песничког израза Артура Рембоа, који је историјски, али и суштински поетички претходио авангарди двадесетог века, посебно инспиришући песнике надреалистичког опредељења, и иновација у погледу

⁹ Дух места и дух времена (*genius loci* и *zeitgeist*) – две категорије у сагледавању и тумачењу особина неког уметничког периода; једном се означава укорењеност одређеног раздобља у сопствену традицију, а при томе се посебан смисао уочава на оним *локалитетима* који су давали специфичан допринос историји уметности (нпр. Француска, Париз), док су другом установљава она специфичност рецентне уметности која је управо истицала њене посебности на развојној линији времена, а у односу на досад познате стилске формације (нпр. прве деценије двадесетог века).

¹⁰ Хуго Фридрих (1967: 125) сматра да поезија целокупног двадесетог века није донела ништа ново у односу на циљеве, токове, особине и тежишта поезије њених француских деветнаестовековних претходника.

преплитања чулних сензација које се у том изразу укрштају; други је једна значајна и крајње конкретна референца и веза са уметничким стваралаштвом Растка Петровића и Саве Шумановића – песма *Пијани брод* (настала највероватније за време Париске комуне 1871. или 1873. године и због које Рембо, стигавши у Париз на Верленов позив, бива виђен као геније у круговима париских песника), коју ће 1924. године на српски језик превести Растко Петровић и објавити тај превод исте године у *Сведочанствима*; Сава Шумановић ће 1927. насликати слику коју је насловио истим именом, на извештан начин инспирисану Рембоовом песмом и/или Растковим преводом.

Авангардност Рембоовог песништва¹¹ осликава се у многим особинама његовог песничког израза који је израстао испод Бодлеровог утицаја, али је представљао својеврстан песнички експеримент, творевину *sui generis*. Младост и необуздана енергија овог дечака-песника успоставиле су авангардну парадигму вечитог дечаштва и тежње песника књижевне авангарде ка никад усахлом младићству као добу најпрозорљивијег и најкреативнијег стварања. Ову особину запажамо и у програмским, али и поетским остварењима Растка Петровића, где се истиче изворност, еруптивност и витализам младе мушкости у метафоричном и конкретном значењу (нпр. *Маладићство народног генија*, есеј из 1924).

Рембо је маја 1871. године написао *Писмо видовитога*, својеврсан аутопоетички есеј, у којем износи ставове о песнику у свету који долази: „Песник постаје видовит дугим, огромним и смишљеним уношењем нереди у сва чула (*dereglement de tout les sens*). Све облике љубави, патње, лудила он сам тражи, он исцрпљује у себи све отрове, да би сачувао само њихове квинтесенције. Неизрециво мучење где му је потребна сва вера, сва надчовечанска снага, где постаје више него ико велики болесник, велики злочинац, велики проклетник и – врховни Научник! Јер он долази од непознатог! Пошто је култивисао своју душу, већ богату, више него ико! Он долази до непознатог: и када би, залуђен, најзад, и изгуби поимање својих илузија, он их је видео! Нека крепа у својим скоковима кроз нечувене и неименоване ствари: доћи ће ужасни работници; они ће почети од оних видика где се он срушио (Дединац, 1972: 74). Овако видовит песник постаје

¹¹ Артур Рембо није оставио за собом велико песничко дело, ефективно је писао тек неколико година свог раног младићства, а живео само тридесет и седам. Препознавши форму као средство стицања до истанчаног сензибилитета, Рембо је свој песнички опус силовито започео везаним стихом, а затим преко слободног стиха стиже до асиметрично ритмизираних песама у прози *Илуминације* (1872/3) и *Боравак у паклу* (1873). Писањем престаје да се бави пре 1875. г. и креће другим животним путем.

творац своје уметности, а не само бележник диктата које стижу од муза. Ново време које ће доћи донеће нове вредности и нову уметност: „А до тог времена које долази, када ће се лакше бити песником, све дотле песник мора да се пробија кроз неподношљиве и преживеле, кроз застареле и наметнуте законе и норме, кроз насиља, спутавања и репресије једног злог и сумрачног друштва и његове опаке и наметнуте идеологије, да би догрцао, већ изнемогао, ишибан и крвав до живог извора свог јединственог и аутентичног психичког живота (Дединац, 1972: 73).

Дијалектички принцип примењен на песништво и песнике као *делатнике* проналазимо у српској књижевности, нешто касније у односу на Рембоа, код Станислава Винавера¹² у делу *Варош злих волшебника*. Зли волшебници, бића митског карактера, симбол су персонифициране ретардирајуће силе, свих тврдих, тешких, старих и застарелих схватања, присиле и ретроградне силе традиције. Снага им је фантомска, несавладива. На другој страни, предвођена светлошћу, надом и вером, налази се свака напредна, другачија, конструктивна мисао. У есеју *Његош и зли волшебници* Винавер супротставља два ментална и есенцијална принципа – са једне стране су *они* а са друге блистави Његошев ум и дух, који представљају пробуђени прогрес ван времена и простора. Конкретно, синтагма *зли волшебници* односи се и на деловање оних књижевних критичара и тумача нове књижевности који моралистичким формулама и догмама окивају нову мисао и убијају сва светла и радосна острва поезије.

Милан Дединац¹³ у размишљањима о Рембоу и његовој поезији, упоређујући је са Бодлеровом, каже: “Кртица не сме да остане кртица. Човек не сме да буде кртица. Човека-кртицу треба приближити орлу. То растојање између кртице и орла мора се смањити: једаред, временом, можда и укинути: када се кртица претвара у орла. А све то мора извести човек сам, али не и усамљен; не помоћу дрога и алкохола, не кроз болест и у првим часовима оздрављења, него из сопствених средстава, природним путем.

¹² *Манифест експресионистичке школе* написао је 1921.године Станислав Винавер. Исте године, нешто раније, заједно са Тодором Манојловићем покреће библиотеку *Албартос*. Те 1921.године, прва дела штампана у оквиру ове библиотеке биле су *Дневник о Чарнојевићу М. Црњанског*, *Бурлеска господина Перуна бога Грома Р. Петровића* и управо Винаверова књига *Громобран свемира*. Између Винавера и Патровића постојало је снажно пријатељство, а били су и истомишљеници у погледу нове уметности.

¹³ Милан Дединац (1902-1966) је био један од најзначајнијих песника српског надреализма и близак пријатељ Растка Петровића са којим је, посебно раних двадесетих година, имао интензивну стваралачку размену креативних идеја. О овом песнику ћемо детаљније говорити касније.

Знао је Рембо и то да такви часови не смеју остати произвољни, случајни; човек мора бити њихов господар“ (Дединац, 1972: 73).

Песма *Пијани брод*, иако настала у Рембоовим веома раним младићким годинама, необичним животним искуством и осећањем проживљеног и преведеног на језик поезије, сликовито преноси атмосферу једног *одисејевског* лутања младе душе. Препознао је Растко Петровић изузетност ове песме, њену снагу и експресивност, осетио личну емотивну повезаност са искуствима лирског субјекта и више од педесет година после њеног настанка је превео на српски језик. Велика временска дистанца између њеног настанка и могућности да се први пут чита у српским јавним и уметничким круговима може се делимично објаснити специфичним друштвено-историјским околностима краја деветнаестог и првих деценија двадесетог века, али и различитим књижевним токовима на нашим просторима у односу на европске тј. француске. На извору књижевне и уметничке авангарде Растко Петровић пронађе у њене књижевне корене и импулсе и стиже до Рембоа. Рембоу ће се/га нешто касније вратити његов поетички саговорник Сава Шумановић¹⁴.

Када говоримо о авангарди у српској¹⁵ уметности ваља посебно обазриво, и опет под сенком недовољно прецизне дефиниције авангарде уопште, приступити свим уметничким појавама и покретима који се традиционално у националној историји и теорији уједињују под овом заједнички појмом. „Београдска авангарда је започела мноштвом конкурентских, трансгресивних, иноваторских и интермедијалних модернистичких, експресионистичких, футуристичких, протодадаистичких и надреалистичких догађаја, реализација и чинова, а завршава се као поставангарда успостављањем и надилажењем надреализма у смеру грађанске либералне уметности или социјалистичког реализма“ (Шуваковић, 2015: 34).

¹⁴ О слици *Пијана лађа*, њеном ликовном и поетичком идентитету те о конкретној вези са песништвом Растка Петровића биће речи у наредним поглављима.

¹⁵ Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца настала је 1918. године и геополитички реализовала деценијску тежњу за уједињењем јужнословенских народа, али и интереса победничких сила након Првог светског рата. Развој авангардних уметничких тенденција на простору Балкана је на овај начин географски ослобођен граница и протагонисти нових идеја се крећу по градовима новонастале државе, доносећи, делећи и ширећи нове концепте уметности. Када данас говоримо о српској авангарди, мислимо на београдски културни миље и дела, публикације и часописе који су настајали и покретани у Београду, али и на она авангардна остварења која су у другим југословенским градовима покретали Срби.

1.2. Експресионизам

Место експресионизма у конгломерату појава, школа и покрета у оквиру авангарде налази се на самом почетку; из њега се рађају, развијају, па и дивергирају све остале. Експресионизам се у свом изворном и поетички најчистијем облику појавио у Немачкој – најпре у делима ликовних уметника окупљених у групи *Мост (Die Brücke)*, формиране 1905. године у Дрездену, која окупља уметнике у чијим делима је присутна тескоба и криза личности, индивидуална трагедија повезана са друштвеним сломом, а све остварено уметничким језиком силовитог покрета четкицом у френетичном ритму снажних боја (у овој групи стварају Ернст Кирхнер, Карл Шмит-Ротлуф, Фриц Блајл, Ерик Хекел, Ото Милер, Емил Нолде и Макс Пехштејн). Уметничка група *Ново уметничко удружење (Neue Künstlervereinigung)* формирана је 1909. године у Минхену и припадали су јој Василиј Кандински, Франц Марк, Алексеј вон Јавленски, Габријела Минтер, Алфред Кубин, Александар Канолт, који, услед неслагања са осталим члановима по питању потпуног напуштања предметног сликарства, убрзо напуштају удружење и формирају групу *Плави јахач (Der Blaue Reiter)* 1911. године у Минхену. Назив групе *Плави јахач* (чинили су је још Аугуст Маке, Мариана вон Веревкин, Лионел Фенингер, Алберт Блок, Паул Кле¹⁶, касније и Арнолд Шенберг и други) инспирисан је истоименом сликом Василија Кандинског из 1903. године, а сугерише на јахача Апокалипсе као симбола прочишћења света од материјалног као услова за досезање духовног, ка којем уметност тежи и које представља (слика1). Поред тога, нарочито за Марка, познатог по томе што су на његовим платнима животиње главна тема и симбол, коњ је био симбол снаге елементарних сила.

Уметници групе *Плави јахач* излагали су децембра 1911. године на изложби у Минхену, нису имао званичан заједнички програм – нису издали ни један заједнички манифест, али су 1912. издали богато опремљен истоимени алманах који су уређивали Кандински и Марк. Група је престала да постоји 1914. године смрћу Франца

¹⁶ Паул Кле (1879-1940), веома значајан и особен експресионистички сликар, студирао је сликарство у Минхену код професора Книра и Штука. Пре Првог светског рата сарађивао је са *Плавим јахачем*, а после рата једно време је радио на Баухаусу. Припадао је групи *Четворица плавих* (Кандински, Кле, Јављенски, Фајнингер). Написао је неколико значајних књига (*О модерној уметности*, *Ликовна размишљања и Дневник*), а његово сликарство интимног карактера, које тежи да постигне поетску синтезу разбијене реалности, утицало је на развој надреализма.

Марка и Аугуста Макеа. Ипак експресионизам¹⁷ у Немачкој (где се једино може сматрати дистинктивним књижевним покретом, док у другим европским књижевностима, па и у српској, он има медијалну улогу између авангарде и модернизма тј. представља струју или ток унутар њих) угасиће се неколико година пре 1933. године, када су нацисти дошли на власт и када је нестала Вајмарска Република. „Они (нацисти) ће спалити већину експресионистичких дела као декадентна и дегенерисана, као дела која су сматрана творевинама душевних болесника или типичним продуктима културног бољшевизма. Али, током нешто више од десет година, експресионизам је као ураган прошао Немачком, заблиставши кроз изванредна уметничка остварења, налик на кристале снега, носећи у себи ледени дах побуне, са својим бесмисленим надама, илузијама, и трагичним и смртоносним разочарањима“ (Палмије, 1995:14)¹⁸.



1. Василиј Кандински, *Плави јахач*, 1903.

¹⁷ У контексту немачког ликовног експресионизма као важне представнике треба поменути Егона Шилеа, чије се репродукције слика налазе у неколико првих бројева *Зенита*, а којег је Бошко Токин сматрао најзначајнијим уметником немачког експресионизма (бр. 3, април 1921), и Оскара Кокошку.

¹⁸ Слике које нису до тада уништене, а које су од стране нациста конфисковане из музеја и приватних колекција, нашле су се на јединственој изложби *Дегенерисана уметност (Entartete Kunst)* организоване 1937. године у Минхену. На овој изложби су приказана дела најзначајнијих и најталентованијих уметника Немачке настала у протеклих тридесет година тј. скоро свих припадника наведених експресионистичких група и осталих авангардних покрета. Изложбу је посетило преко три милиона људи из разних крајева земље, којима је то била последња прилика да та изузетна дела виде (о томе погледати видео прилог на <https://www.youtube.com/watch?v=1QE4Ld1mkoM>).

Експресионизам, појмовно и поетички, представља опозицију импресионизму, који му историјски претходи, у виду чистог, јасног, незамућеног израза, у виду елементарне, исконске реакције, прималног, громког, људског *крика* (графика немачког сликара Едварда Мунка *Крик* из 1893.године постала је икона немачког експресионизма), у виду свеопште, отворене побуне (слика2). У историјском смислу, експресионистичким се сматрају књижевна дела друге и треће деценије XX века у Немачкој (Е. Стадлер, А. Момберт, В.Хадвигер, Г. Бен, Т. Дојблер, Г. Хајм, Ф. Верфел, Г. Тракл итд.), дубоко ослоњена на сликарство истог времена. Ослобађањем од форме као императива визуелног представљања ово сликарство чини преокрет у дотадашњем предметном, миметичком сликарству и окреће се апстрактном приказивању новооткривене стварности. На тај начин васпостављена је нова визуелна естетика утемељена на непоновљивом споју субјективног и општег виђења света. Сходно томе, експресионизам је готово немогуће једнозначно одредити с обзиром на дивергентне преокупације његових представника у књижевности и сликарству, на њихова полазишта и исходишта. „Како се у експресионизму преплићу симболички, декадентни, новоромантичарски и натуралистички токови, то је овај појам можда само део шире категорија модернизма односно модерне литературе. Оно што притом остаје конкретно јесте заправо колективни појам с тим именом, појам за идеолошке и социолошке појаве, које одређују социолошке и политичке чињенице, као и атмосфера тадашњег времена“ (Стојановић Пантовић, 2002: 4).



2. Едвард Мунк, *Крик*, 1893.

Целокупна идеологија експресионизма има своју филозофску, теоријску, али и друштвену утемељеност¹⁹. Рапсодија човекове отуђености која, јачањем развитка техничке стране људске делатности, бива доведена до заоштрених друштвених околности, окреће човека – трагаоца за изворним вредностима управо ка самоме себи, поставља темеље сасвим новом промишљању о односу субјекта и света око њега. У теоријском смислу, експресионизам се кристалише на основама водећих филозофских учења о индивидуализму 19. века изражених у мислима и формулацијама Фихтеа, Шелинга и Кјеркегора. Криза позитивистичко-материјалистичке филозофије и традиционалне метафизике која се манифестовала већ у Шопенхауеровом волунтаризму, Ничеовој максими *Gott ist tot*, преко Бергсонове филозофије интуиционализма и витализма, Хуслеровог учења о ејдетским суштинама свести и егзистенцијализма младог Хајдегера, пронашла је свој уметнички облик у делима експресиониста који су указали на дубоки расцеп унутар субјекта и на његову немоћ да пронађе своје метафизичко упориште. „Читав европски модернизам тежи да заснује један нови тип субјекта, који раскида са метафизиком традиционалне литературе и много више се реализује с ону страну бића, у подручју 'празне трансценденције' или 'празног идеалитета'. Уз осамостаљивање субјекта паралелно се дешавају процеси који га, речено терминима деконструкције, подривају изнутра и дезинтегришу до тада релативно постојану везу између означитеља и означеног тј. између знака и значења. Подвојеност експресионистичког субјекта подразумева спознање егзистенцијалних дихотомија унутар њега самог, кризу идентитета, немогућност да успостави унутрашњу целовитост. Ово цепање субјекта експресионисти доживљавају на болан, трагичан начин: као исповест о трајном страху од самоуништења и укидања властите индивидуалности, при чему је њихова реакција интензивно емотивна, чак и хиперболисана“ (Стојановић Пантовић, 2002: 6-7). До истинских закључака човек долази једино путем индивидуалности и често страхом, који као средство спознаја отвара путеве ка универзалним. „Експресивни човек може се, према томе, донекле упоредити са

¹⁹ Посебно интересантно и значајно било би сагледавати одлике експресионистичке уметности у контексту друштвено-политичких околности у Немачкој, насталих даласком на власт Адолфа Хитлера тј. националсоцијалистичке партије 1933. У опозицији са идеологијом нацизма, експресионистичка уметност је била заокупљена *естетиком ружног*, фасцинацијом афричким маскама и критиком деградације савременог друштва. Ипак, неки уметници који су припадали експресионистичком правцу у уметности, касније су приступили нацистичкој идеологији (нпр. Емил Нолде).

Ничеовим екстатичним типом човека, титаном који жели да реши питање свог односа са свемиром“ (Константиновић, 1980: 10).

Када говоримо о српском експресионизму, његов програмски почетак повезујемо са *Манифестом експресионистичке школе*, који је 1921. године написао Станислав Винавер. Писан под утицајем немачке експресионистичке поетике, овај проглас није само програмски текст. То је, по форми и садржају, по идеји и начину њеног саопштавања, модел авангардног стварања, отворен, разоткривен, јасан, силовит и снажан. Као својеврсни приручник за практично експресионистичко стварање, овај манифест захтева стварање дела која испуњавају своју примарну *васељенску* мисију. Уз обиље потпуно нових појмова, облика, модела и идеја, значајно је утицао на стваралачки дух уметника окупљених око напредних, модернистичких тенденција. „Ми смо сви експресионисте. Ми узимамо стварност за средство свога стварања. Нама је циљ стварање а не оно створено“ (Винавер, 1921:5). Овако експлицитну, декларативну оданост експресионизму (као животној и стваралачкој филозофији којој је дато или враћено фундаментално значење корена речи *експресија*) сретћемо и раније у једном критичком тексту Милоша Црњанског о сликарству Милоша Голубовића из 1919. где он каже: „Ја не разумем како се може назвати уметником ко експресиониста није“ (Црњански, 1966: 229). Винаверовом манифесту неки савременици и критичари су оспоравали оригиналност и сврховитост (нпр. Љубомир Мицић, Владимир Стојановић, Велибор Глигорић). Са друге стране, неки, њему духом много ближи, докучили су значај који је овај текст имао и који ће имати (нпр. Растко Петровић је на маргинама записивао похвале, Бошко Токин истицао раскош и дубину мисли његовог аутора).

Структура *Манифеста* има форму круга. Започето идејом о стварању елементима које природа нуди тј. креирањем, дело се завршава констатацијом да је стари свет мртав „за себе и за наше стварање“. Унутар тог круга нашло се мноштво могућих решења, а кључне ријечи су: тајне, визија, биће – небиће, слобода, време, интуиција, израз, васељена, дух, атом, суштина, експресија, природа, стихија, музика, динамизам, револуција. Чак и тек овако само поређане речи много говоре о идејној и суштинској тежини текста. Томе треба додати и чињеницу да Винавер, како су његова значења дубља а везе и односи вишеслојнији, кроз њих кореспондира са европским савременицима

(Бергсон, Кроче, Елиот, Кандински). Можда је Бергсон, како каже Радован Вучковић²⁰ својом интегралном критиком појмовно – логичког система, интуицизмом, стваралачим еволуционизмом послужио као филозофска база Винаверу, али је онда као основа емотивног комплекса Винаверу значио танани музички дух Кандинског као излет у просторе који допиру далеко изван филозофских система.

У том дуалитету рационалног и сензибилног, профетски је истакао природу система зашавши дубоко једним у просторе другог. Формулације преузете из теорије музике („нови тонови“, „нове симфоније“), примери из света музичких великана (Бетовен и Бах као богови који стварају нове светове), фаворизовање музике као уметности најближе моделу рекреирања света, указију, не одузимајући на оригиналности идеје изнесене овим манифестом, да је Винавер познавао текст *Спиритуално у уметности* Василија Кандинског (из 1911. године) који је представљао апсолутну прекретницу у начину уметничког мишљења и означио ново доба стварања и разумевања уметности. У свом *Манифесту* Винавер следи пут стварања нове уметности. Све почиње визијом јачом од стварности, наставља се борбом са заробљавајућим временом за динамизам, флуид који струји васељеном. Тај динамизам хаоса, револуција израза и израженог је тренутак који природа „хвата“ и користи наново, на други начин. Ношени снагом стихије, које год природе она била, ослобађамо се стега и окова речи, појмова и устоличених представа. За промене на свим нивоима потребно је најприје промјенити најосновнији елеменат Универзума – атом.

Винаверове идеје „о језику, мелодији, ритму, о стваралачким заносима и усхитима, о интуицији, о хаосу, о поремећеним склоповима итд. – постају кључни у авангардним тенденцијама треће деценије. Ипак, кључно у том пројекту је сугестивна и перманентна одбрана модернитета али и право на промену у контексту нове, превратничке стваралачке праксе“ (Тешић, 1998: 121).

²⁰ У тексту *Критичар против критике: Станислав Винавер (Судбина критичара, Свјетлост, Сарајево, 1968)*, наведени аутор се бави овим проблемом.

1.3. Дадаизам, зенитизам, надреализам

Као део европског, у то време југословенски дадаизам је, радикално и самосвојно обележио поратно доба и веома брзо своје младалачко расположење и интернационални карактер укључио у културна збивања Хрватске и Србије. Његово покретање, деловање и трајање, па и назив *југо-дада* везују се за личност Драгана Алексића (1901-1958). Он је од јесени 1920. студирао славистику у Прагу, где су учесници берлинске даде управо у то време обележавали уметничку атмосферу. Тада је, након провокативних изворних дадаистичких наступа, формулисаних као *оргарт* (скраћеница од *органска уметност* - неологизам самог Драгана Алексића), укључујући и читање сопствене поезије, успоставио везе са часописом *Зенит* (са којим сарађује као доследни дадаиста до 1922) и са чешким и европским протагонистима авангарде - Тристаном Царом, Раулом Хаусманом, Валтером Мерингом, Хугом Балом, Куртом Швитерсом, Максом Ернстом. Своје активистичке манифестације заснивао је на демистификацији, оштрој критици и деструкцији традиционалних вредности, величању нагона и нихилистичким поступцима, срачунатим на изазивање шока у публици. Организовао је дадаистичке промоције у Новом Саду, Винковцима, Осијеку и Суботици и учествовао на њима својом прозом, драмама и поезијом у духу бруитизма и симултанизма. Алексићева жеља за формирањем хомогене дадаистичке групе изван *Зенита* изазвала је раскид сарадње са Љубомиром Мицићем и његовим часописом.

Готово истовремено, крајем маја и почетком јуна 1922. године, у Загребу, Мицићев брат Ве Пољански штампа дадаистичку ревију *Дада-Јок*, а Алексић - своје публикације *Дада Танк* и *Дада Јазз*. У њима је Алексић експериментисао визуелним, графичким и семантичким средствима, залагао се за могућности нових облика динамичног и симултаног читања радикалних типографских решења, изван традиционалног језичког принципа. Инсистирао је на симултаности, апсурду, иронији, гротески, редуцираности и непосредности деловања, интердисциплинарности и увођењу нових медија (фотографија, филм). Његова ауторска крилатица *како-те-драгост* подразумевала је принцип апсолутне дадаистичке слободе, изван свих правила и канона. Користио је и конструктивистички обликовни поступак контролисаног хаоса, са веома израженим ритмом странице, коју је ликовно реализовао Михаило С. Петров, дотадашњи сарадник *Зенита*. Петровљеве графике мањег формата рађене су готово аутоматским поступком и тако се приближавају

апстракцији. Алексић, потом, у Београду наставља да пише у духу дадаизма, укључује се у протонадреалистичке часописе (*Путеви, Црно на бело, Сведочанства, Вечност*) и касније постаје један од најауторитативнијих ликовних критичара званичних штампаних медија.

Зенитизам се манифестовао кроз своје гласило - часопис *Зенит*, који је Загребу фебруара 1921. године покренуо песник и књижевник Љубомир Мицић (1895-1971) као месечну "интернационалну ревију за уметност и културу". Непосредно пре покретања *Зенита*, Мицићев брат, песник и сликар Бранко (псеудоними: Виргил, Валериј, Виј или Ве Пољански, 1897-1947) издао је у Љубљани јануара 1921. године једини број веома ангажованог *Светокрета - Листа за експедицију на северни пол човековог духа*. Пољански у *Светокрету* недвосмислено изражава своју радикалну уметничку и друштвену оријентацију и испољава безусловну спремност да прихвати ново и прогресивно. Он поздравља "листопадску (октобарску) револуцију духа", нову уметност и новог човека и сасвим у духу апсурда узвикује: "Живела Република! Живео краљ! Живела Интернационала! Пролетери свих земаља уједините се! Живели Совјети! Живео Лењин и Троцки!". Немогућност да настави са даљим издавањем *Светокрета* везала је Ве Пољанског за часопис *Зенит*, који је, са повременим застојима због организационих и материјалних проблема, после Загреба излазио у Београду од априла 1924. до децембра 1926. године, када је дефинитивно забрањен због текста др М. Расинова *Зенитизам кроз призму марксизма*. Објављено је четрдесет и три боја *Зенита*, разнородног идејног и стилског усмерења, различите типографије и ликовних решења, неуједначеног састава сарадника, али обележеног од почетка до краја авангардистичким расположењем, изразитом критиком друштвене и политичке ситуације, немилосрдним обрачуном са религиозним, грађанским и малограђанским вредностима. Био је интернационалног карактера - по темама и идејама које је заступао, по многобројним страним језицима на којима су прилози били објављивани (француском, немачком, енглеском, руском, холандском, чешком, есперанту, мађарском), по сарадњи са познатим уметницима и гласилима готово целокупне европске авангарде²¹.

²¹ У књизи Гиљерма де Тореа *Историја авангардних књижевности* (издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2001) се од свих српских уметничких авангардних тенденција помиње једино Мицићев зенитизам: „ Кад смо код тога, недавно је објављен списак назива тих књижевних и уметничких изама (1929) у којем овако стоји: футуризам, експресионизам, кубизам, ултраизам, дадаизам, надреализам, пуризам, конструктивизам, неопластицизам, апстрактивизам, бабализам, зенитизам, симултанизам, супрематизам примитивизам и панлиризам" (Де Торе, 2001: 47).

Зенит је неговао наглашену тежњу ка новинама и антимииметизму у ликовним уметностима, прокламовао је осамостаљену реч у поезији и био под јаким утицајем нових медија, медијских формата и уметничких дисциплина - пре свега радија, рекламе, филма, цеза и фотографије. Зенитистичко стваралаштво је било сродно савременим авангардним покретима - експресионизму и дадаизму, футуризму и конструктивизму; у неким видовима се с њима поклапало, али у неким и значајно мимоилазило и од њих разликовало.

У својој почетној фази, зенитизам је изражавао јасан антимиимитаристички и хуманистички став. Израстао је из Мицићевог наглашеног експресионистичког расположења, негованог и развијаног у Загребу пре покретања часописа. У том духу је и први програмски текст, објављен у првом броју часописа, *Човек и Уметност*, где се посебним слогом наглашава: "Ми хоћемо да изнесемо наше унутрашње лице"; евоцирају се ратне строхоте и узвикује: "Никада више рата! Никада! Никада!" и јасно прокламује: "Зенитизам - као инкарнација духа и душе императив је за највишим изражајем у уметничком делу. Зенитизам је тежња за стварањем највиших облика. Зенитизам је апстрактни метакозмички експресионизам. Зенитизам и експресионизам су зрцала у којима ћемо угледати нашу страшну унутрашњу бол - драму наше душе". Дерштурмовски карактер исказа, обојен емоцијама и гласним испољавањима интимних стања душе, где саопштене речи одзвањају као крици, одговарао је општем поратном расположењу и потреби да се лично поистовети са универзалним.

Садржај и изглед прва три броја часописа, широки круг сарадника (Макс Жакоб, Мишел Сефор, Игор Северјањин, Марсел Соваж, Клер и Иван Гол, Пол Дерме), текстови о експресионизму и његовим следбеницима, као и европски контекст тога времена, најавили су од самог почетка међународни карактер часописа. Типографско решење целине, а посебно штампање назива часописа прилагођеним словима немачке готице у стилизацији типичној за *fin de siecle* и репродукцијама уметничких дела, допринели су експресионистичком карактеру гласила *Зенит*. Значајно је да је Иван Гол, у истој години када се декларисао као зенитиста, прокламовао смрт експресионизма у

тексту *Експресионизам умире (Der Expressionismus Stirbt)*²² што је и на међународном плану био значајан моменат и дијагноза краја овог покрета.

У *Зениту* краткотрајно сарађују најистакнутији српски модернисти (Растко Петровић, Станислав Винавер, Душан Матић, Милош Црњански, Станислав Краков). Раскид сарадње са њима изазвало је објављивање *Манифеста зенитизма* јуна 1921, чији су аутори Љубомир Мицић, Иван Гол и Бошко Токин. Мицићев *Манифест зенитизма*, писан у Загребу представљао је вербализацију целокупног авангардистичког програма, са крилатицом о препороду Европе и "голом човеку Барбарогенију", који долази из далеких, мистичних предела југоистока, "изнад Шар Планине - изнад Урала - Хималаја - Монт-Блана - Попокатепетла - изнад Килиманџара". Он доноси Човека ("брата и оца богова"). Овде сепрви пут појављује мотив кола за спасавање, што ће касније бити назив забрањене Мицићеве књиге поезије у издању *Зенита*. Истовремено Мицић заступа антропоцентризам у оквиру балканског културног комплекса: "Човек је центар макрокозмоса - северни пол земље" и "Земља је за Човека Брата а не за Убицу"; "Прва Човекова слабост створила је Бога - Прво Царство; Прва египатска и грчка култура (Грчка и Македонија заједно су на Балкану!) - Друго Царство, Зенитизам = Трећа васељена". Истовремено инсистира на метафизичком, антропозофском и метакозмичком пореклу зенитизма. У односу на уметност - прокламује смрт експресионизма, кубизма и футуризма: "Ми смо продужење линије - на више. Ми смо њихова синтеза али као смерница у висину и реинкарнација - њихова идејна филозофска плусегзистенција".²³

У каснијем току излагања, *Зенит* проширује поље деловања, интересовања и круг сарадника (Раул Хаусман, Франц Ричард Беренс, Селин Арно, Анри Барбис, Александар Блок, Жан Епштајн, Рудолф Панвиц, Гиљермо де Торе, Флорент Фелс, Јарослав Сајферт, Карел Тајге, Пјер Албер Биро, Андре Салмон, Адолф Хофмајстер, Паоло Буци, Херварт Валден, Руђеро Вазари, Е. Диктонијус, Лајош Кашак и многи други).

²² Иван Гол је, заједно са Мицићем, био уредник *Зенита* од 8. до 14. броја и аутор великог броја програмских и литерарних текстова у овом часопису. Гол је аутор *Манифеста зенитизма*, објављеног на немачком језику као главни текст 5. броја *Зенита*, јуна 1921. и коаутор *Манифеста зенитизма* (заједно са Мицићем и Токином), објављеног у *Библиотеци Зенит* 1921.

²³ Главне поставке зенитизма Мицић објављује у бројним текстовима часописа *Зенит* (готово у сваком броју 1921.године) Овде наведени цитати су из *Манифеста зенитизма*, штампаног као издање број 1 *Библиотеке Зенит* 1921.

Неуједначени односи између зенитизма и југо-даде упућују на њихове блискости и интензивну сарадњу у почетној фази, а потом на антагонизам ова два авангардна покрета и обостраног одбијање да се поистовете. Разлоге за то треба тражити у настојању Љубомира Мицића и његовог брата Ве Пољанског да учине зенитизам аутономним покретом и да га изведу из општих авангардних токова, дајући му посебно значајан карактер у односу на целокупну европску авангарду. Требало је да се зенитистички пројекат идентификује по слогану *балканизација Европе* и по метафоричној фигури барбарогенија. Под балканизацијом Европе подразумевала се пропаст старог света западне Европе и уношење нових идеја са мистичног Истока, нових снага и енергија које оваплоћује свежи, неупрљани и моћни балкански барбарогеније.

У почетној фази *Зенит* прати и тумачи дадаистичка дешавања и објављује дадаистичке текстове, да би већ од краја маја 1922. године, кроз своју публикацију са турцизмом у наслову *Дада-Јок* Бранка Ве Пољанског (други број је публикован као летак *Дада-Јок - Зенит-експрес*), дадаистичким формама и речником формулисао антидадаистичко и ададаистичко расположење. У полемикама се изразито негира веза са дадаизмом (у Мицићевом чланку *Ја поздрављам ДаДаЈок* истиче се гласно да је "зенитизам одлучни и непомирљиви непријатељ дадаизма"). Међутим, запажају се очигледне паралеле са немачким, тачније берлинским дадаизмом (критика експресионистичке поетике, хумор и гротеска, наглашени еротски пориви), као што се кроз подржавање апсурда срећу и наговештаји надреализма.

Везе које је зенитизам успоставио са италијанским футуристима, пре свих са његовим вођом Филипом Томазом Маринетијем (преписка, објављивање футуристичких текстова и критичко праћење њихових активности), указују на то да је он имао одређене афинитете и разумевање за афирмативни став који је италијанска авангарда имала према новим формама изражавања и новој индустријској ери машине, динамике и покрета. Зенитизам ће понудити своју варијанту усхићења техником и технологијом преко односа према Николи Тесли и његовим изумима, у којима се достигнућа модерне науке преплићу са још увијек енигматичним ванчулним енергијама.

Најзад, зенитизам први у југословенској средини објашњава конструктивизам као нову и значајну манифестацију модерног доба, покренуто идејама руских авангардиста. Графичка опрема часописа *Зенит* је већ од пролећа 1921. године

добила одређенија конструктивистичка својства - како у типографским решењима корица, наслова, прелома страница, тако и у репродукцијама уметника, као што су Владимир Татљин, Лазар Ел Лисицки, Ласло Мохољ-Нађ, Александар Архипенко, Лајош Кашак, Александар Родченко, Казимир Маљевич, Василиј Кандински и др. Врхунац издавачке политике постигнут је бројем 17-18 из 1922. године, који је носио назив *Руска свеска*. Представљени су најактуелнији и најзначајнији ствараоци нове руске авангардне праксе у домену позоришта, песништва, филма, ликовне уметности и теоријске мисли. И више од тога - конструктивистичко начело мишљења и стварања уметничког дела прихвата се као принцип по коме се у нашој средини реализују поједина значајна дела књижевности и уметности (Мицићева поема *Кола за спасавање*, типографско-ликовна решења часописа *Зенит* и зенитистичких публикација, зенитистички радови Јо Клека, М. С. Петрова, затим идеја Маљевичевог празног и пуног простора, или Татљиновог *Споменик Трећој интернационали*, као симбол новог доба, коришћени су у разним приликама и сл.). Појавни облици конструктивизма дошли су до изражаја и на *Зенитовој* великој Међународној изложби нове уметности, одржаној у Београду априла 1924. године.

Поред часописа, као главног извора зенитистичких идеја, постојала је *Библиотека Зенит*, која је објављивала књиге сарадника (Мицића, Гола, Ве Пољанског, Микца и анонимног аутора дела под називом *Метафизика ничега*). Значајна Мицићева мисија била је сакупљање и излагање дела авангардне уметности у просторијама редакције *Зенита* у Загребу и Београду, а затим и организовање велике Међународне изложбе нове уметности. Изложба је обухватила преко сто дела уметника из Белгије, Данске, Бугарске, Немачке, Холандије, Француске, Русије, Италије, Румуније, Мађарске, САД и Југославије и била прво суочавање београдске публике и критике са остварењима у духу кубизма, конструктивизма, експресионизма, футуризма и зенитизма. Изложба се у главним цртама може реконструисати на основу 25. броја часописа *Зенит*, који је истовремено и њен каталог. Међу најзначајнијим учесницима били су Василиј Кандински, Серж Шаршун, Александар Архипенко, Робер Делоне, Осип Задкин, Луис Лозовик, Ел Лисицки, Албер Глез. Од југословенских уметника излагали су Михаило С. Петров, Винко Форетић Вис, Вјера Билер, Вилко Геџан и Јо Клек.

„Трагање зенитизма за откривањем инстинктивног и изворног, варварског и антиевропског дискурса представљало је једну од карактеристичних антиномија овог

авангардног покрета. С друге стране, инвентивне идеје дошле су до изражаја и у ликовним, графичким и типографским решењима часописа. Оне су поседовале рационалну снагу у правцу савремених остварења, која су могла да се упореде са најактуелнијим замислима прогресивних гласила тога времена у свету; због тога је Зенит имао велики међународни углед. Разлог што *Зенит* и данас представља извор и подстрек младим уметницима треба тражити више у његовом осећању за визуелну културу него у његовим идејним поставкама, које су временом бледеле и претакале се у сопствену супротност” (Суботић, 2000: 56).

Још једна изразито значајна авангардна тенденција која се јавља на нашим просторима је надреализам; најприје у форми протонадреализма (средина двадесетих година), а потом као покрет (крајем двадесетих година, 1929-1932). Српски надреализам настаје у блиским везама и паралелно са надреалистичким покретом у Француској, али развија сопствене карактеристике и заузима значајно место у контексту европског надреализма. Мада је започео као литерарни покрет, надреализам се развио и обухватио визуелне уметности, усвајајући елементе из психоанализе, филозофије, политике. Полазна тачка надреализма било је свесно довођење у контакт стваралачког поступка и подсвести. Надреалисти истражују надстварно, ирационално, “објективни случај”, чудесно, желе да директно саопште садржај подсвести и снова.

Да би адекватно изразили садржину подсвести, надреалисти примењују спонтано и аутоматско стварање, што је у складу са дефиницијом коју је Андре Бретон дао у *Надреалистичком манифесту* 1924. године, која инсистира на подсвести, аутоматизму и антиестетизму. Према Бретону надреализам је: “Чист психички аутоматизам којим се жели да изрази, било усмено, било писмено, било на ма који други начин, стварно деловање мисли. Диктат мисли, уз одсуство сваке контроле коју би вршио разум, изван сваке естетеске или моралне преокупације” (Бретон, ---- Док је француски надреализам настао као својеврсни наставак дадаизма, у Србији се овај покрет развија аутохтоно, не као логичан наставак дотадашњег развоја, већ као резултат активности младих аутора у тежњи да одговоре на доба у којем живе. Наговештаји нових стремљења јављају се у годинама после Првог светског рата, а конкретне уметничке активности надреалистичке групе у Србији могу да се прате између 1922. и 1932. године. Београдски надреализам обележен је активностима тринаесторице потписника окупљених око књижевника Марка

Ристића (1902-1984) - то су били песници и публицисти Ване Бор (Стеван Живадиновић), Александар Вучо, Оскар Давичо, Милан Дединац, Младен Димитријевић, Ђорђе Јовановић, Ђорђе Костић, Душан Матић, Бранко Миловановић, Коча Поповић, Петар Поповић и сликар Радојица Живановић Ное.

Најзначајнија надреалистичка начела остварена су у низу полемичких написа и у бројним публикацијама, а нарочито у илустрованом *Алманаху Немогуће / L'Impossible* (1930) и у часопису *Надреализам данас и овде* (изашла три боја, 1931. и 1932). Са француским надреалистима били су успостављени динамични контакти (преписка, париски сусрети, размене текстова и дела; посебну важност представља сарадња француских надреалиста у београдским публикацијама - Андреа Бретона, Луја Арагона, Ренеа Шара, Андреа Тириона и др.) У Паризу Соломон Мони де Були, Душан Матић и Марко Ристић сарађују у *La Revolution surrealiste*; Ване Бор и Коча Поповић потписују манифест *Un Homme du gout*; Марко Ристић је уз Бретона и његов Други манифест, као и уз *Surrealisme au service de la Revolution*, сарадник је у часопису *Minotaure*, поседује изванредан међународни архив надреализма и бројна уметничка дела; београдски надреализам се спомиње као релевантан део општег надреалистичког уметничког израза у готово свим француским надреалистичким гласилима.

Београдски надреалистички покрет карактерише трагање за аутоматском песничком формом, етичким поставкама, затим интердисциплинарност, субверзивни смисао речи и слике, облика и материјала, истакнута ангажована стратегија и политичка оријентација, као и примена психоаналитичких теорија у дијалогу са марксизмом. Надреалисти су марксистички и психоаналитички образовани, али нападани од стране теоретичара комунизма за "фројдизацију марксизма" и оптуживани да су "непријатељи радничке класе", пошто су оспоравали марксистичке тезе о уметности као друштвеном чину. Привлачило их је Фројдово учење о људским нагонима, а то им је помагало да разоткрију лицемерство грађанског друштва и његових институција, као и просечност сваке врсте. Надреализам је, позивајући се на психоанализу, бранио човеково право на слободу уметничког чина, на несвесне просторе душевног живота. Управо тај моменат је био нарочито наглашен у програму српских надреалиста.

Посебно место у надреалистичком књижевном кругу припада стваралаштву Милана Дединца. Оставши доследна надреалистичким поетичким поставкама, ова изузетна

песничка фигура је била константно и квалитетно (и онда када су били на истим, али и у ткз. *поетици одсуства*) у дијалогу са водећим песницима експресионистичке оријентације – Милошем Црњанским и Растком Петровићем²⁴. Значајна књижевна и животна корелација интересантна је за боље разумевање и повезивање дела поменутих стваралаца, али и за разумевање оних специфичних уметничких ефеката поетичких прожимања и међусобних утицаја који творе *дух времена*. Томе иде у прилог и чињеница да је Дединац своју збирку песама *Зорило и ноћило певају* (1922) посветио Растку Петровићу, као и да је Растко последњу песму *Откровења* (1922), *Ово о једном песнику*, посветио Дединцу. Као близак пријатељ, али и уметнички истомишљеник, Дединац је изузетно ценио стваралаштво и личност Растка Петровића, који је, са друге стране, високо позиционирао самог Дединца у свом вредносном систему²⁵. „Песнички дијалог био је обостран и интензиван до те мере да је постао повод и за специфичну мистификацију Дединчевог стваралачког лика. Реакција Растка Петровића на Дединчаве ране песме назначавала фасцинацију Дединцем као дуго очекиваним и пре свега вољеним песником“ (Вранеш, 2015: 296). Растко Дединца сматра *демонским* песником у најпозитивнијем смислу и у завршници романа *Људи говоре* пише: “Био је луд. Бојао се да мислим да је демон. А ја сам се огромно, огромно радовао што га таквог видим. То је велики песник и то је објашњавало онда огромно много. Он демон!“ (Петровић, 1977: 194).

Када се после многих одлагања коначно појавила у децембру 1926. године, *Јавна птица* је већ припадала ретким врстама књигама јер је била штампана у тиражу од свега двеста примерака. Дединац је, одмах, јануара 1927. године, послао неколико примерака своје књиге "за Елијара, Бретона и Арагона", али и за Марка Ристића, који је тада био у Паризу. Тиме се, донекле, може објаснити и зашто је Ристићев приказ Дединчеве поеме, *Објава поезије (Вијенац, година V, књига VII, 5, Загреб, 1927)* објављен непосредно по његовом повратку из Париза, добио форму надреалистичког програма. Наиме, Ристић ту користи тон манифеста, у коме каже да је *Јавна птица* "ван литературе",

²⁴ О томе погледати текстове Б. Вранеша *Окована визија: Дединчав дијалог са песништвом Милоша Црњанског и Растка Петровића*, Зборник радова *Поезија и поетика Милана Дединца*, Институт за књижевност и уметност, 2014, стр.503 – 523 и *Милан Дединац између књижевног живота и књижевне вредности*, Зборник *Авангарда, од даде до надреализма*, Институт за књижевност и уметност, 2015, стр. 293 – 307.

²⁵ „Милан Дединац добро зна да је уметност велика игра трагичне младежи па ипак се упустио у њу, јер га је привлачила мудрост стварања и широке линије хоризонта“ (Петровић, 1921: 293).

те да "не подлеже књижевној критици." Осим тога, Ристић наглашава и да *Јавна птица* доноси "мрачне армије снова," и да у њој треба видети "дијалектички развој ирационалне мисли", којом се прети лицемерном и прагматичном грађанском друштву. Важно је приметити да Ристић, глорификујући литерарни садржај и технику настанка поеме, није пропустио прилику да укаже на специјалан, типично надреалистички однос између текста и слике. „Јер *Јавна птица* није као све традиционалне збирке и антологије песама илустрована вињетама и цртежима познатих уметника – она први пут доноси, то истиче и Ристић, халуцинантне фотомонтаже, три слике које потичу од истог аутора и које су настале по истом принципу као и поетске слике“ (Тодић, 2002, 112). Експлицитно спајање два уметничка медија у једној надреалистичкој песничкој творевини на овакав начин изузетно је индикативно за проучавање интермедијалних веза у уметности времена о којем је реч, те за проницање у феномен *физичке* визуелизације песничке слике.

Под утицајем Марка Ристића и отклона који је Растко Петровић направио у односу на београдске надреалисте већ крајем 1924. године текстом *Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести (Сведочанства, бр.3, децембар 1924)*, Дединац ће се мање-више декларативно удаљити од Растка (још више од Црњанског), али ће га задржати у близини својих најснажнијих личних и поетских фасцинација. Напокон, према мишљењу Јована Деретића, Дединцу су од свих песничких узора „најближи Рембо и Р. Петровић“ (Деретић, 2004, 1104)²⁶.

У ликовном погледу, како показује и Дединчева *Јавна птица*, београдским надреалистима су својствени мултимедијални експерименти, интересовање за необично и неочекивано, за снове и халуцинације. Најексплицитније манифестације овог поетичког интересовања препознајемо нпр. у надреалистичкој слици Радојице Живановића *Привиђење у диму*, фотографијама Николе Вуча урађеним документарним методама, колажима и ансамблжима Ванета Бора и Душана Матића. Своје стваралаштво надреалисти су проширили на истраживање аутоматског, алогичног и нагонског, испољено у заједничкој надреалистичкој игри *cadavre exquis*, у којој су учествовали и експериментисали многи сарадници. У цртежима Ђорђа Костића и Ђорђа Јовановића, као

²⁶ Овде проналазимо још једну спону између Рембоа и Растка, а преко Дединца (а чија смо, не случајно, нека размишљања о Рембоу навели раније), која се конкретно материјализовала у Растковом преводу Рембоове *Пијане лађе*, а која ће, само уметности својственим путевима, бити опредељена једном од најзначајнијих слика српског сликарства двадесетог века – *Пијаном лађом* Саве Шумановића.

и у сликама Оскара Давича и готово свих осталих надреалиста, негује се подсвесно и спонтано. У стваралачком поступку примјењивали су нову технологију фотографије и откривали њене неистражене обликовне могућности (фотограми Ванета Бора и Николе Вуча, фотомонтаже и фотоколажи Милана Дединца, Душана Матића, Николе Вуча, Радојице Живановића). Уносили су великовне елементе и тродимензионалне предмете, помоћу којих су у својим делима спонтано стварали необичан надреалан свијет (колажи Марка Ристића, Ванета Бора, асамблажи Луле Вучо, Александра Вуча и Душана Матића, и др.).

Иако није непосредно утицао на даљу судбину српске уметности, надреализам је деловао као катализатор, што ће се нарочито осетити у периоду после Другог светског рата, од средине педесетих година, када је већ било смањено дејство владајућег соц-реализма. Надреалистичка фантазмагорија појавиће се у низу варијаната, у оквиру касног модернизма, који је своје стваралаштво темељио, као и надреализам тридесетих година, на сновима и машти, нагонском, скривеном и ослобођеном изразу, на затамњеним и стравичним визијама, супротстављеним владајућим рационалним, оптимистичким и хедонистичким утопијама.

1.4. Ликовна сцена у Србији

Српска ликовна уметност првих деценија двадесетог века се, према мишљењу Лазара Трифуновића, испољавала у неколико видова од којих су три одлучујућа - експресионизам, класични реализам и зографска варијанта традиционализма (Трифунуовић, 1973: 112). Сва три облика заједно, у својим разликама и прожимањима, изградила су у трећој деценији потребу и циљ, махом младих уметника, да предложе своју визију свијета. Ово сликарство покушава да докучи суштину космичког устројства и општих људских тема. Оно жели да створи независтан свет саме слике, уређен по унутрашњим правилима тог света за себе, стварајући тако адекватне алтернативе реалности. Уметност тежи да се ослободи локалног, познатог и прописаног. Овде се ваља подсетити и на тренутак вратити Винаверу и његовом *Манифесту експресионистизма*, којим је овај претеча и визионар наслутио развојни пут наше савремене уметности. Српске сликаре треће деценије, одређене за ма који од поменутих токова сликарства, одликује активно стваралачко трагање за сопственим ликовним идентитетом и колебање у смислу

трајнијих стилских опредељења. Сваког од њих, Јована Бијелића, Саву Шумановића, Милана Коњовића, Петра Добровића, Мила Милуновића, Игњата Јоба, Милоша Голубовића, Петра Палавичинија и друге, карактерише често мењање стила и мноштво различитих фаза. Иако се модерни сликари налазе у директној опозицији са сликарима тзв. зографског типа који желе да одрже живу везу са средњовековним сликарством и допринесу националном осећању уметности (Настасијевић, Поморишац), између ове две струје постоје тачке додира управо у фаворизовању боје и њеној синтези. Услед таквих околности, просторе ликовног експресионизма у српском сликарству није лако омеђити нити дефинисати.

Сликар који доноси нови ликовни израз, а који је двадесетих година интензивно тражио своју сликарску артикулацију, јесте Јован Бијелић. Боравци у Прагу, Дрездену и Берлину удахнули су Бијелићевим платнима израз неке непознате, мистичне и магичне стварности, којом је одисала немачка ликовна сцена тог доба. Под овим утицајем настали су његови апстрактни пејзажи у којима је препознатљива јасна ослобођеност од Сезановог утицаја и експресионистички приступ изградњи дела (*Апстрактни предео*, 1920). Смењивање топлих и тамних тонова, волуминозност тела и тамна атмосфера (које срећемо и код И. Радовића и И. Јоба) одлике су Бијелићеве експресионистичке фазе. Међутим, његов ликовни израз је убрзо променио свој визуелни карактер, а његово сликарство је добило други ток. Бијелић се већ 1921. године окреће новој концепцији. У слику уноси конкретан предмет и отвара се ка магичном реализму и ренесансним реминисценцијама. Геометријска структура осваја слику, а контрасти су изражени сукобом светлог и тамног. Обузет сликањем природе и људске фигуре, Бијелић тих година слика *Мушкарца и жену у пејзажу*. Овим курсом Бијелићево сликарство ће пловити све до 1926. године, када у његов пиктурални свијет улази боја а предмет добија дефинисанији облик.

Осим Лотових ђака (Шумановић, Коњовић, З. Петровић, Аралица и др.) које је у трећој деценији захватио класични реализам прожет снажним кубистичким елементима којима су експериментисали, класицизам се у српском сликарству јавио и преко сликара образованих у средњоевропским престоницама (Милуновић, Добровић, Станојевић и др). Петар Добровић је антиципирао свој сликарски пут већ 1921. године рекавши: „ Данас видим да у својим радовима треба наново да спроведем чисто сликарска

начела, јер мислим да у правом револуционару живе сви резултати прошлих времена, а његово треба да носи све могућности будућег“ (Добровић, 1967: 284). Почевши са изразито кубистичким цртежима и доминацијом чисте форме, Добровићево сликарство је на почетку постало геометризовано (*Стојећи мушки акт*, 1913). У следећој фази слика добија тежиште на теми и њеном значењском изразу. Отвара се пут монументалном стилу, дубоко повезаном са уметношћу ренесансе и њеном пуном пластиком (нпр. *Јосиф и Путифарка*, 1916). Особености овог периода Добровићевог сликарства је посебан приступ светлу и посебан третман фигуре према простору. Овако се сликар знатно приближава експресионизму - гестом, композицијом, драматичном игром светлости и сенке. Раскинувши и са овим током свог сликарства а у тражењу личног ликовног израза, Добровић добар део треће деценије тавори у стваралачкој кризи, након које ће заблистати и изградити пут који је тражио. Можда управо сликарство Добровића најбоље илуструје извесну изгубљеност и разубљеност српског експресионистичког идентитета. Наиме, српски експресионизам никада није чист попут оног изворног немачког или француског (фовизам). Он никада није хомоген у свим сегментима ликовног дела већ је натруњен мноштвом других и другачијих видова сликарског испољавања (реализам, апстракција итд.).

Специфичан и сасвим личан стваралачки пут имао је и млади Мило Милуновић, париски ђак и пријатељ Растка Петровића. Милуновић већ на почетку слика веома дефинисане форме скулпторски моделоване, хроматски оскудне али класично јасног облика (нпр. *Купачице*). Његова уметност ће у трећој деценији остати верна класичном сликарском идеалу све док се и у њој не деси фини преокрет у правцу непосреднијег сликарства.

Када се говори о кубизму у српском сликарству, ако га је у примарном облику и значењу код нас и било, онда се првенствено мисли на сликарско дело париског периода сликарства Саве Шумановића. Шумановићево сликарство треће деценије је у знаку аналитичких и синтетичких композиција, разбијања композиције слике и стварање нове целине из њених делова (нпр. *Скулптор у атељеу*). Иако најдоследнији кубиста од свих српских сликара који су у једном кратком периоду покушали сликарски експеримент са кубизмом, Шумановић ће, попут осталих, нешто касније (око 1924. године) прихватити стил неокласицизма, који је, након искуства кубизма, код њега сасвим посебан. Као

водећи сликар групе *Слободни* и касније *Облика*, он ће понудити слике са посебном монументалном нотом у циљу правог реалистичког сликања. Овде је боја сасвим сведена на однос топло-хладно и лишена елементарне семантике колористичког израза.

Пета југословенска изложба, одржана 1922. године, приказала је значајан квалитет групе *Слободни*, формиране исте године. Међу мноштвом уметника, своја дела приказали су Бијелић, Шумановић, Настасијевић, Миличић, Палавичини. У полихронији различитих стилских опредељења, где се на једном месту авангарда састала са конзервативизмом, сликари поменуте групе су се издвојили јасном и радикалном оријентацијом ка форми у духу експресионизма, у доброј мери прожетог традиционализмом. Протагонисти ове сликарске дружине ће касније тј. 1926. године оформити групу *Облик*, најзначајније уметничко удружење између два рата. Обогаћен деловањем сликара попут Петра Добровића, Томе Росандића, Марина Тартаље и др., *Облик* излаже први пут на Шестој југословенској изложби 1927. године, која означава кулминацију, али и декаденцију неокласицизма у српском сликарству. „Облик је представљао основну снагу модерне уметности и њену чвршћу везу са западноевропским сликарством. Када су му нешто касније приступили и многи Лотови ђаци, он је постао водеће уметничко удружење које је окупило најнапредније уметнике тог доба“ (Трифуновић, 1973: 129). Сликари ове групе представљају, истовремено, и мјешавину разних опредељености и квалитета, чинећи је хетерогеном у стилском смислу, што је, уистину, одлика свеколиког српског сликарства треће деценије XX вијека. Сумирајући одлике ове деценије, оцена је да су токови класицистичких и миметичких доминанти подржавали вољу српских сликара да се, враћањем класичном идеалу форме, врате незавршеној и недореченој проблематици нашег сликарства. Такође, услед општих друштвених, културолошких и уметничких кретања, уз непоновљиве индивидуалне карактеристике самих уметника, десило се да се рационализовањем уметности изгубио ритам историјског корака и неопходан квалитет слободе саме те уметности. „Трећа деценија ставила је, укратко, поново на пробу вољу, интелигенцију и контемплацију као класичне стваралачке моћи и у својој авангардној и у својој конзервативној сфери. И без обзира на многе промашаје, у свом почетку најрадикалније је аутономизовала уметничку форму, припремајући је, истовремено, за егзистенцијалне метафизичке поруке и дала, глобално посматрано, најузбудљивију, најинспиративнију уметничку идеологију“ (Протић,

1967:12). Чекајући да се концепт дефинише, боја се, у овом раздобљу, притајила или чак повукла пред доминацијом форме, да би већ крајем деценије заживела на савим нов и самосталан начин на платнима истих сликара²⁷.

Када је 1927. године Сава Шумановић насликао *Пијану лађу*, отворио се нов, неистражен и чудесан ликовни простор. Ово надлазеће раздобље објективно наставља, трећом деценијом прекинута, искуства оснивача модерне. Већина ликовних уметника, носилаца креативних идеја претходног периода (Бијелић, Добровић, Шумановић, Коњовић, Милуновић, Јоб, Петровић), окрећу се колористичком изразу. Боја се враћа у наше сликарство, силовито и величанствено. „Боја је дирка. Око је чекић. Душа је клавира са много жица. Уметник је рука која помоћу ове или оне дирке, са сврхом изазива треперење људске душе. Тако је јасно да хармонија боја мора да почива искључиво на сврховитом деловању на људску душу“ (Кандински, 2004: 42). Колористички преокрет ослободио је сликарски покрет, дао му замаха и пружио могућност нагонском и екстатичном стварању. Боја улази у слику потискујући пластичну моделацију и стабилну конструкцију претходног периода, осветљавајући читав простор и атмосферу слике. Форма силази са престола уступајући место размаханом и експресивном изразу чиме се појачава емотивни однос уметника и дела. Та градација унутрашњег сензибилитета осећа се у сваком потезу четкице. Сада се, напослетку, чини да се српско сликарство у правом мери приближило европским експресионистичким узорима. У том смислу Миодраг Протић каже: „Српски експресионизам има корене у Ван Гогу, Вламенку, Кокошки, Руоу и сликарима сродне синтаксе и инспирације. Већина његових припадника срудила је на средњоевропским академијама (Бијелић у Кракову и Прагу, Коњовић у Прагу и Бечу, Добровић и Зора Петровић у Будимпешти) на које је немачки експресионизам снажно утицао. Пошто је прво стилизован у њима, он је затим престилизован у Паризу, где је ослобођен великих гестова и емоционалних грчева и прилагођен визибилистичкој дикцији нове средине (Коњовић, Добровић, Шумановић)“ (Протић, 1970: 137).

Заједничке одлике визуелног идентитета ових сликара могу се делимично дефинисати у следећем:

²⁷ О српском сликарству четврте деценије погледати у каталогу *Четврта деценија*, МСУ, Београд, 1971.

- постепено удаљавање од предмета који бива замагљен снажним колоритом;
- крута и конструктивна, волуминозна форма, омеђена јасном и дебелом линијом, замењена је лежернијом и разуђенијом, бојом сликаном, формом;
- цртеж више не акцентује предмет већ га само наговештава;
- класична композиција се разбија у корист индивидуалног доживљаја поретка слике;
- тежња ка карактеру, унутрашњој визији и њеној експресији кроз јаке контрасте, ка емоционалној ерупцији и менталној слободи.

Сликар Сава Шумановић, чије је дело, уз поезију Растка Петровића и у спрези са њом, централно поље нашег истраживачког интересовања, након напуштања посткубистичког ликовног језика прихвата боју као своје основно опредељење. Но, иако су слике овог периода имале карактер чистог импулса и слободног покрета, Шумановић ће се испољити као много уздржанији од, рецимо, Бијелића, који је остао доследан сликарству страсти, стихије и инстинкта. Повлачећи се у свој Шид, где ће и остати, душевно сломљен и измењен, он ће остати веран боји али на један другачији начин. Умереније и умиреније, Шумановић слика шидске пејзаже тањим наносима боје на великим површинама и студије женског акта у неколико циклуса.

У развојном тренутку српског сликарства који су обележила општа мењања и преформације, покушаји и преиспитивања, промена сликарског метода захватила је и сликарство Мила Милуновића. Међутим, код њега се десила најсмиреније и најтише. Није било великих и плаховитих емоција, нити драматичних и страсних струјања. Фасциниран српским фреско-сликарством и чистотом природних тонова, Милуновић прави помак ка мекшој моделацији иако се наглашене и круте линије никада није до краја одрекао.

Узимајући у обзир и дела осталих сликара који су својим радом снажно и значајно утицали на општу климу и карактер српског сликарства (Коњовић, Јоб, Аралица, З. Петровић и др.) може се рећи да је четврту деценију XX вијека одредило неколико тенденција:

- измењен однос на релацији сликар – природа,
- измењен однос сликара према сопственој личности,

- доминација потребе за испољавањем чисте емоције као израза унутрашњег стања,
- промена техничког поступка самог сликарског чина.

Главни носилац ових тенденција је боја, која је и сама истовремено изграђивала свој карактер у делима ових сликара. Поставши узбудљива, динамично хармонична, устројена по сопственим онтолошким законима, слика је развила субјективизам, поткрепила и распирила уметникову машту и искупила му изражавалачку слободу.

Преглед авангардних појава и њихове програмске и поетичке константе било је неопходно макар скицирати као мрежу токова која се не да до краја размрсити, али која упућује на све важне поетичке карактеристике овог трагичког раздобља. Често на иницијалним токовима, по централним друмовима, али и порубовима и само својим путањама креће се стваралаштво Растка Петровића. Његово дело као да припада сваком од наведених токова и истовремено не припада ни једном до краја²⁸.

Сличан је случај и са сликарством Саве Шумановића које се развија својим личним развојним луком, примајући и ослобађајући се европских (тј. француских) утицаја истовремено. Неки елементи Шумановићевог ликовног израза, као што је то случај са неким елементима поетског израза Растка Петровића у књижевном контексту, недвосмислено су цитати актуелних ликовних тенденција, док су други пак репери свеколике сликарске европске традиције, од антике, преко барока и импресионизма, до кубизма. Но, цео један аутохтони корпус уметничких елемената у стваралаштву оба уметника којима се бавимо превазилази и надилази тренутак у којем њихова дела настају и допиру до суштинских, у целокупној цивилизацији, култури и традицији укорених вредности²⁹.

Повезати у поетичкој равни стваралаштво Растка Петровића и Саве Шумановића представља истраживачки и методолошки изазов који је пред овим радом. Тај изазов биће решаван поступно у следећим фазама:

²⁸ О поетици Растка Петровића и његовим уметничким везама са дадизмом, надреализмом, зенитизмом, футуризмом и кубизмом биће детаљно речи у наредним поглављима.

²⁹ Мисли се на оне уметничке вредности дела двојице стваралаца које су се, након раслојавања њиховог стваралаштва по различитим критеријумима авангардних модела стварања уметничког дела, искристалисале као универзалне и дубоко хуманистичке.

- пронаћи, издвојити и објаснити индивидуалне поетичке и уметничке карактеристике двојице стваралаца;
- препознати те особине у контексту европских авангардних поетика са почетка двадесетог века;
- филтрирати и протумачити оне карактеристике које се уочавају као заједничке, а које кореспондирају са раздобљем на националном и европском плану;
- филтрирати и протумачити оне заједничке карактеристике које се читавају као *ванвременске* уметничке вредности;
- уочити и анализирати техничке инструменте којима се заједничке поетичке карактеристике остварују у уметничким творевинама песника и сликара;
- ујединити све уочене, интерпретиране и протумачене поетичке особености у кохерентну поетику, сасвим јединствену за уметнички корпус двојице уметника,
- интермедијалним повезивањем на плану форме и садржаја доказати постојање *дубљих* поетичких спона међу делима Петровића и Шумановића које представљају простирање идеје у вертикалном ходу, од индивидуалних артикулација до универзалних простора чисте спиритуалности.

2. Растко Петровић - биографија

У породици Мите Петровића, члана Пореске управе Београда, било је већ осморо деце, те је у пространој кући у Ратарској улици, као и у њеном дворишту, увек било бучно. Најстарија Надежда, већ образована сликарка, је имала двадесет пет, а најмлађа Драга свега три године када се 3. маја 1898, у зору, родило девето дете – син Растко. Није био први син, имали су Петровићи већ једног, Владимира, тада младића од осамнаест година.

Мајка Милева, учитељица, родом из војвођанске породице Зорић, посветила је живот рађању и васпитању деце. Отац Димитрије, рођени Чачанин, је имао професионалних амбиција, пасионирано се бавио историјом, писао о њој, предано сакупљао архивску грађу, али је и пружао својој деци стабилну егзистенцију и најбоље образовање у познатим европским културним и уметничким центрима. Можда је Растко још пре рођења понео сву нумеричку и симболичку мистику броја девет, све волшебне тајне, прасловенске и паганске. Три тројства су сачинила ореол изузетности и сасвим специфичног страдалништва, који ће Растко, некада блистав и сјајан, а некада болан и тежак, носити до краја живота. Живот песника је био сав у контрастима и крајностима. Име је добио по Растку Немањићу, те и тако призвао у своју карму најсветију српску традицију. Као да је све било већ тада записано, само је знакове требало прочитати и препустити се зацртаном путу.

Расти крај седам брижних сестара, обујмљен љубављу и поносом својих родитеља, била је истинска привилегија. У кући отвореној и увек пуној гостију, писаца и уметника³⁰, у којој се о уметности размишљало и приповедало, уметност и ученост штедро су се настањивале у већама радозналих дечјих погледа. Призивали су се у тим разговорима и прошлост и будућност, а Растко је слушао, памтио, учио. Временом је атмосфера менталне заинтригираности постала Расткова интелектуална доминанта. Уметничку даровитост је испољавао веома рано, а његов отац, пишући своју књигу *Ратне белешке*, а побољевајући често и плашећи се да књигу неће завршити, пише: „На случај да подлегнем болести која ме мучи – онда нека то изврши мој син Растко кад порасте или која од мојих кћери”.³¹

Прве књиге које је Растко читао биле су митолошка и историјска штива, рано се заносио поезијом Љермонтова, коју је читао ослепелом оцу. Очевој смрћу 1911. године³² започет је трагични низ нестајања у породици Петровић и болно најавила сва потоња страдања која ће је задесити. Страхоте балканских ратова, у које су отишли сестра Надежда и брат Владимир, тешко подноси. У његовом детињем свету даљине се чине као идилични, безазлени и безбедни предели. У њему се буди неутољива глад за путовањима, упознавањем нових светова и људи, проучавању огромне васионе и најситнијих ритуала - тада још не слуги да га чека једно велико, страдалничко путовање целокупног српског народа, најстрадалније у целој његовој историји, у којем ће и сам учествовати, са свешћу о њему пробуђеном тек много година касније, и које ће га обележити заувек. Безбрижни, необуздани дани дечаштва ће проћи у стварном времену, по календару наступајућих ратних година, али ће Растко дуго, можда цео живот, одбијати да постане стар духом, те да својим животом демонстрира све компоненте онога што формално подразумевамо под крајем младихства. Крај младости је смрт слободе. Ово осећање слободног дечачког лета и жељене незрелости уобличиће се у Растковом књижевном делу као део иманентне

³⁰ Познато је да су код Петровића чести гости били конте Иво Војновић, Силвије Страхимир Крањчевић, Иво Ђипико, Јанез Грохар, Иван Мештровић (који је за лик једне од каријатида на авалском споменику радио по сећању на лепо лице Расткове сестре Анђе), Јаша Томић (који је Растку био кум на рођењу и дао му име) и многи други.

³¹ Поповић Радован, *Изабрани човек или живот Растка Петровића*, Просвета, Београд 1986, стр. 8.

³² Расткова мајка је умрла неколико година раније, док је Растко био још млађи дечак.

поетике, која је истовремено и једна од особености опште поетике авангардне уметности³³.

Долазе тешке ратне године. Велики рат је спреман да поништи све хумане и цивилизацијске тековине човечанства. Најпре умире сестра Анђа, па од тифуса сестра Надежда на фронту, затим сестра Драгице у Немачкој, а брат Владимир гине при повлачењу српске војске кроз Албанију. Страшан низ смрти се завртео некада бројном породицом Петровић и живот људски на земљи показује своју крхку и привидну постојаност. Осипа се породица, а осипа се и чврсти зид ослонца за Растка. Све је као кошмар и трагичан ковитлац без извесности. Лични врхунац тог кошмара доживеће седамнаестогодишњи Растко приликом преласка Албаније, заједно са сестром Зором и са хиљадама Срба који су спасавали голи живот. Родитељи су слали своје јединце слутећи да их више никада неће видети. Нестајало је све у маглама хладних албанских планина, бледела су сећања на идиличне дане детињства³⁴. Хиљаде страдалих, који су падали као снопље и остајали у врлетима туђе земље дубоко ће се утиснути у Расткову свест. „Видео је људе који су од глади, мучења, очајања престајали припадати људском роду, оне који су се бацали у реку и оне који су већ трулили. Видео је хиљаде својих вршњака, пре времена регрутованих, како бесциљно промичу кроз маглу, и како сваки час остављају за собом изнурене другове да умру по друму“ (Петровић, 1924: 25).

Потресна сведочанства о овом искуству оставиће преживела деца коју је Француска примила као своју. Сам Растко је већ 1916. године у писменом задатку који је писао као ђак VIЗ разреда у Ници описао делић свежег сећања: ”У једном ниском хану, гледајући плавишасти дим који се дизао таваници и слушајући пригушену молитву једног старца: ‘Оче наш...’ – мени се учини како сви ми лично на Енеја, који носаше на раменима старог родитеља и домаће ларе... Само с том разликом што ми у својим душама носимо Српско Име и потребу реванша” (Одавић, 2002: 131).

³³ Песничке претече ове карактеристике авангардних уметника су А. Рембо и А. Жари.

³⁴ Милован Витезовић је написао тужну анегдоту под називом *Сузе краља Петра* (<http://www.nacionalnarevija.com/tekstovi/br2/suzekraljapetra.html>) у којој се краљ Петар чуди једном дечаку који сваког дана копа по једну рупу. Када га је запитао шта то копа, дечак је одговорио да копа сам себи гроб јер жели да, ако сутра не осване жив, буде сахрањен у гробу који је сам ископао. Дечак се звао Растко Петровић, син Мите Петровића, који је са сестром Зором и Агом Мокрањцем, заједно са српском војском, прелазио Албанију.

Упадљиво је колико се већ тада његов запис разликује од радова других ученика. Ова дубока фасцинација српском голготом, помешана са понором боли за неожаљеним сестрама и братом, за сваким братом и сваком сестром која је остала на смрзнутим путевима тужне, бескрајне колоне, много касније ће се уобличити у Растков роман *Дан шести*, који је и сам прошао својеврсну књижевну голготу. Са друге стране, подсвесно или не, Растко је покушавао, а то доказује, између осталог, и његово брзо авангардно стваралачко буђење, да потисне болна ратна искуства. Можда је та потреба истовремено и психолошко објашњење његовог држања по страни за време Другог светског рата, које ће га скупо коштати у новој послератној југословенској идеологији. Томе у прилог иде и једна белешка, такође из француских ђачких дана, у којој удаљавање можемо схватити и метафорично,: “Ишао сам све даље, не да напустим Отаџбину, него да је не видим друкчију, већ онакву какву сам је научио гледати и волети” (Одавић, 2002: 131).

Домовина је нестала, онаква каква је била, као што је нестала је породица онаква каква је била и сви мали тренуци среће које је Растко живео као своју свакодневницу. Остали су тек трагови, изубијане крхотине домовине и породице. Сећања и наслеђа је остало највише, јер они су неуништиви и неотуђиви део бића. Из тог дубоко усађеног легата, будући песник ће касније црпити стваралачку снагу. Из пепела детињства, као и велики број будуће српске интелектуалне, научне, културне и уметничке елите, пробраће неуништене драгоцености свог многоструког талента и прихватиће све што му је пријатељска француска средина пружила. Оно што је Француска тада, у најтежим тренуцима српске историје, учинила за преживелу српску младеж остало је урезано у свести и срцима сваког од њих, појединачно и колективно. Француска је постала добра и благонаклона помајка која теши и храни. Та историјска околност је проузроковала чињеницу да је највећи део те српске младости наставио школовање у неком од великих француских градова. Растко је, након завршене гимназије у Ници, уписао право и ускоро се обрео у Паризу. Сlike прошлости одложиће, привремено, али ће писати песме традиционално-косовског репертоара и патриотске текстове, слати их редакцији *Крфског забавника* која ће их објављивати у том гласилу, драгоценом споменику српске књижевности за време Великог рата.

Француска престоница је првих деценија двадесетог века била центар авангардне уметности. Културни и уметнички примат Париз је преузео углавном од Минхена (има још европских градова у којима су студирали наши ђаци – Беч, Базел, Краков, Фиренца итд.)³⁵ који је, свакако, незаобилазна уметничка средина у формирању експресионистичких идеја у првој и другој деценији двадесетог века. Први светски рат је променио идеолошке, политичке и војне снаге европских држава. Уз то, чињеница да је Париз остао физички нетакнут за време Великог рата добрим делом је условила природан и неометан пут и развој слободних мисли и дела, те експанзије уметничких идеја као израза визије неограничене слободе. А тај град је имао слободу и живео ју је као ни један други. Из данашње историјске перспективе чини се да је тада, у послератном Паризу, суштински освојено много више уметничке, креативне, моралне, сексуалне и сваке друге слободе него икада после у разним *револуцијама* које су у свом имену имале неки одређујући атрибут. Париз је био симбол жеље за нормалом друштвеног развитака и ослобађао се са лакоћом, природно и без великих потреса. Он постаје стециште најбољих уметника тог времена, у њему налазе инспирацију и учитеље најкреативнији и најинтелектуалнији појединци из целе Европе. Тамо је већ био (и умро) Модилјани, али и Аполинер, највећи Раствор духовни учитељ. Будућност је, иако са тешким бременом прошлости, изгледала блиставо, слободно и без граница.

Миристи и боје париске декаденције и сасвим особеног шика брзо су освојиле нашег младог песника. Већ је за собом има петнаестак песама родољубиве тематике објављених у крфском *Забавнику* Бранка Лазаревића. Са сестром Зором и Агом Мокрањцем живи у Rue des ecoles 60, где се често, поводом камерних концерата и разговора о уметности окупљају стари и нови пријатељи. Атмосфера родитељске куће се опет понекад осећа у овом избегличком дому. Раствор је још у Ници упознао Душана Матића, а у Паризу су већ и Сретен Стојановић, Сибе Миличић, Миливоје Узелац, Сава Шумановић, Мило Милуновић; из ускомешаног Београда стиже Милош Црњански и преноси вести о књижевним сукобима старих (Богдан Поповић, Јован Дучић, Милан

³⁵ Француска је у годинама после Великог рата пружила уточиште великом броју српске деце која су се тамо школовала и постепено формирала српску интелектуалну и уметничку елиту. Интересантан поглед на *програмирано* планирање модерности од стране државе путем слања одабраних студената у европске центре још у 19. веку (на шта се на одређен начин може надовезати и школовање српске младости након Првог светског рата) дала је Љубинка Трговчевић у књизи *Планирана елита*, Историјски институт, Београд, 2003.

Ракић) и младих (Милош Црњански, Станислав Винавер и сликари из “ Москве”). “Москва” је у Београду оно што су “Ротонда” и “Купола” у Паризу. Ту се окупљају предводници нових уметничких токова у француској и европској уметности – Елијар, Бретон, Супо, Кокто... Растко се упознаје и дружи са Максом Жакобом, Андре Жидом, Паблом Пикасом...и са Савом Шумановићем. Између двојице уметника рађа се специфичан однос и пријатељство које је веома значајно за обојицу. У сусрету са Шумановићем и његовим сликарством, Растко бива потакнут да развије своју знамениту универзално-уметничку *естетику сувише стварног*, којом ће и сам заокренути своје песничко кормило из парнасовско-симболичко-патриотских вода.

У Паризу се тих година развило веома велико интересовање за до тада мање познате културе и традиције неевропских народа. То је био саставни део целовитије поетике изворног, новог и непознатог као свеже снаге у духу Европе, помало уморне и засићене познатим и наслеђеним садржајима. Присутно је велико интересовање за Египат, афричку културу, Русију. Растко је, несумњиво, био занет идејом да се Словени, својом богатом митологијом и народном културом, могу наћи у жижи интересовања европских авангардиста. Проводи пуно времена у Националној библиотеци, чита и открива нова сазнања о Старим Словенима. Све се уклапа у његову давнашњу фасцинацију мистичним, далеким паганским светом, народним генијем и његовим стваралаштвом. Вредно прикупља грађу за своје прво прозно дело, *Бурлеску Господина Перуна Бога Грома*.

Док жедно пије са извора нових, авангардних идеја Париза, истовремено чезне за Београдом. Често путује на тој релацији. А онда се у Београду дружи са Марком Ристићем, Станиславом Винавером, Петром Добровићем. На путовањима по Далмацији и Црногорском приморју, са својим београдским (и париским) другом и доживотним пријатељем, Александром Дероком, пише песме. Море тј. вода ће постати и остати чест мотив у његовом делу, као реалан амбијент или као амбијент непатвореног, новог књижевног света - нове уметничке истине.

Сваки период у животу има своје особено место у трајању човека, а посебно уметника, у његовим трагањима и налажењима. Растков боравак у Паризу био је ипак , чини се, пресудан за његово формирање. Бити у правом тренутку на правом месту у својим правим годинама, срећна је околност за уметника. А Растко ју је обилато искористио, свесно и интуитивно, за личну надоградњу и уметничко обликовање. Он није

могао другачије него да узима до ситости, и преко ње, све што му се нудило, на сваки начин. То је била одлика његовог карактера и истовремено оригиналност његовог уметничког бића. Бити сам свој експеримент – животни је мото Расткове младости³⁶. Интересују га понори човекове свести, сматра да су људи са психичким проблемима посебни, да су носиоци неке светлости коју други не виде. Обилази психијатријске болнице у Паризу, бави се психологијом, а посебно егзистенцијалном и социјалном функцијом језика и његовим поремећајима.

У Паризу се десило и прво укрштање његова пута са путем Саве Шумановића. Учињен је први потез на том платну које ће годинама сликати композицију њиховог односа и никада је неће завршити, незавршиву у својој комплексности.

Из Париза је Растко Петровић послао своју прву ликовну критику и објавио у трећем броју *Зенита* 1921, те први пут обавестио нашу ликовну и уметничку јавност о делима Пабла Пикаса. У првим бројевима *Зенита* објављује и песме. Исте године у новопокренутој библиотеци *Албатрос* (која је нешто раније објавила *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског) штампа јединствено дело наше књижевности, жанровски и садржински експеримент – *Бурлеску Господина Перуна Бога Грома*. Сарађује са многим часописима (*Савременик*, *Радикал*, *Српски књижевни гласник*, *Критика*, *Мисао*, *Време*). Са Шумановићем, који је тада опет у Загребу, писмима се договара о илустровању својих песама; Сава планира да уради скице што пре, као и да се припреми за изложбу у Београду. До реализације те идеје, на жалост, није дошло. Данас би нам била драгоценост.

Припрема циклус песама и простор за њихово објављивање и 1922. године угледни београдски књижевник Б. Цвијановић издаје најконтроверзнију збирку песама у нашој дотадашњој књижевности - *Откровење*. Тадашња штампа и, могло би се рећи, већи део културне јавности дочекали су ових тринаест песама памфлетима³⁷ и са неодобравањем. У критици је карактерисана, између осталог, као *жалосно скандализаторско штиво*³⁸. Са друге стране, неке друге интелектуалне величине овог

³⁶ О Петровићевој поетици, у сагласју са париским уметничким тенденцијама биће говора у посебном поглављу.

³⁷ Изузетно увредљив памфлет, који је Растко веома потресао, написао је извесни Милош Милошевић (према Р. Поповић, 1986: 59)

³⁸ У тумачењима Симе Пандуровића, Живка Милићевића и других (према Р. Поповић, 1986: 58).

времена афирмативно и разумевајући њихов суштински квалитет дочекују ове стихове (Исидора Секулић, Иво Андрић, Милош Црњански). Поводом изласка Расткове збирке, Црњански је рекао: „ Доћи ће време када ћемо о његовим песмама говорити литерарно. Није искључено да и он сврши у једној огромној папирнатој катастрофи пуној фраза, модернизма, мистификаторства али данас је он, мада је баш сада у кризи, најгломазнија снага нашег стиха. Распет, мучен, луд: све су то придеви обасјани будућношћу“³⁹.

Важно је поменути једну неугодну ситуацију, која се десила неколико месеци раније, у којој се Растко нашао након објављивања поетског текста *Споменик* у првом броју часописа *Путеви*, који уређују Милан Дединац, Марко Ристић и Душан Тимотијевић. Неколико спорних стихова у којима се, како је схваћено, Христ атрибуира са *мушким знаком до колена* и доводи у везу са Црнцем у рту, бива веома ригорозно осуђен од јавности и од самог патријарха Димитрија. Растко, помало уплашен и зачуђен, али и даље свој, можда жали због ове *непромисљености* и писмено објашњава да је уметнички узео Христа као представника божанства а не религије и да никада није имао намеру да вређа осећања мирног грађанства⁴⁰. Од тежих последица спасило га је Винаверово заузимање код патријарха. Растко је тешко прихватао негативне критике своје збирке песама, ломио се пред ударима застарелих ставова и тумачења, пред немањем слуха за ново, другачије и, како је мислио и веровао, једино могуће у уметничком обликовању света⁴¹. Његов суптилни песнички дух почиње да слаби, склон је нерасположењима и депресивним стањима.

У аутобиографском огледу из 1924. године *Општи подаци и живот песника*, након преброђених најтежих фаза кризе, Растко говори о својим афазацијама и, у трећем лицу, каже:” Наилазио је на читаве етапе тајни које његов дух није могао да обухвати и зато му се чинило да га моћ схватања напушта и да улази у афацију. Падао је у неизлечиве

³⁹ Цитат Милоша Црњанског преузет из књиге *Растко Петровић*, библиотека Живи песници, Приредио Милосав Мирковић, Нолит, Београд 1963. стр. 95.

⁴⁰ Растко је поводом овог случаја послао писмо Самоуправи, а скраћену верзију ће објавити други број *Путева*.

⁴¹ У свом познатом есеју *Три мртва песника*, Марко Ристић износи констатацију да је Растко поклекао на свом тек започетом, али изузетном модернистичком, а самим тим и литерарно револуционарном путу и вратио се назад, у конформизам (друштвено манифестован уласком у дипломатску службу), заувек изгубивши себе и оштрину коју је имао као весник уметничких иновација када је поводом *Откровења* штампан, објављен у *Новом листу* и по културним круговима Београда дистрибуиран памфлет који је написао Милош Милошевић. Изузетно негативне и директне личне квалификације песника достигле су врхунац у позивању аутора на наследно оптерећење које Петровић, наводно, има.

меланхолије и очајања” (Мишић, 1992: 187). Винавер у својим сећањима помиње да је Растко каткад био искључен од сваке братске везе са било чим у свету, а камоли са нечим врховним.⁴² Извесне наговештаје о психичким проблемима које је Растко имао налазимо и у писмима Саве Шумановића из 1928. и 1929. године, када му се сликар жали на свој живот и судбину болника и несретника и каже: “Да знате Растко ако се мени шта деси или томе господину, а то ће бити пре, да имадете рећи истину шта се је Вама дешавало”, или у другом писму: “Када сам слушао за ваше боли пре неколико година преко ваше сестре Зорке, ја бејех неосетљив...” Запада у својеврсну стваралачку кризу, која се временски поклапа са његовим пословним ангажманом, а сваки стваралачки чин доживљава као драгоцену буђење. Између бројних путовања и објављивања есеја и песама по разним часописима, припрема се за посао у Министарству иностраних дела. Средином јануара 1924. године обавезао се заклетвом краљу Александру на верност и савесно вршење дужности као приправник у поменутом Министарству. Пише и објављује веома значајне есеје о народном стваралаштву (највећи број тих есеја објављено је током 1924. године у листу *Време*). Интензивно се дружи са Дединцем за којег каже да је један од песника које највише воли, подржава објављивање његове *Јавне птице*. Фасциниран препознатим идејама чита *Менталне функције код примитиваца* Леви-Брила. Прави прве кораке у писању дуге књижевне одисеје *Дан шести*. Један је од покретача *Сведочанстава*, преводи и објављује у њему Рембоов *Пијани брод* 1924.

Министар иностраних дела Краљевине Југославије потписује постављење писара Растка Петровића у посланству при Ватикану октобра 1926. године и он се пресељава у Рим. Тамо се упознаје са песником Миланом Ракићем, послаником у римском посланству. Од тада па све до Ракићеве смрти, Растко ће гајити дубоко поштовање и, на тренутке, показивати готово поданички однос према великом песнику. У бројним писмима која ће годинама писати Ракићу и његовој супрузи, уочљив је положај који Растко сам себи одређује у односу на овог човека којег је изузетно ценио. Овакав однос је помало нетипичан за Растка (који је, васпитањем и по природи био љубазан и учтив у комуникацији, али увек изражено свој и другачији). Ипак, велики песник, интелектуалац и врстан познавалац наших књижевних прилика оставио је утисак на Растка до те мере

⁴² Станислав Винавер, *Растко Петровић, Лелујав лик са фреске*. (Књижевност, књ. XIX, св. 12, 1954, стр. 468-488).

снажан да он дозвољава себи да почне другачије, умереније и стишаније да размишља о иновативним и револуционарним покретима у српској књижевности и уметности уопште⁴³. Занимљиво је осврнути се на однос класичних тј, конзервативних и савремених тј. авангардних писаца првих деценија двадесетог века и посматрати *феномен Растко* у контексту тог односа. Овде би своје место нашло и расветљавање правих поетичких основа повезивања Растковог *изворног* надреализма и надреализма београдског круга, као и однос који су београдски надреалисти гајили према њему и свим *кривоверним*⁴⁴.

Почетком 1927. године *Српски књижевни гласник* почиње да објављује Растков роман *Са силама немерљивим*. Крајем исте године писац одлази у Париз. Тамо је већ дуже Шумановић са којим је неколико претходних месеци у преписци и који се радује доласку пријатеља. Сава ранијих месеци слика своја велика дела, међу њима и *Доручак на трави*, а тих новембарских дана управо слика своју чувену слику *Пијана лађа*. У Паризу је и Дероко, са којим Растко дели стан у крају између Пигала и Монмартра. Обилази музеје, често је у друштву са француским (Жидом, Лефревром, Супоом, Пикасом, Вламенком, Терешковичем, Задкином, Жакобом, Корбизијеом) и нашим уметницима (Стијовићем, Стојановићем). Слика обале Сене, гледа филмове Чарлија Чаплина, посећује *Мулен Руж*, *Фоли Бержер* и *Олимпију*. Удаљава се од Саве који је све тмурнији, нерасположенији и све дубље тоне у нервну исцрпљеност; њихово пријатељство почиње да бледи. Шумановић се почетком лета 1928. године враћа из Париза у родни Шид. Болест се погоршава и он Растку пише писма која, колико нам је познато, остају без одговора.

Дипломатска служба одузима Растку ставаралачку свежину. О томе често сам оставља сведочанства у писмима пријатељима⁴⁵. Да би обновио своје идејне резерве, он не престаје да путује. Користи сваки слободан дан да отпутује из Рима, обилази његову околину, али и север Италије. Планира велики пут, своје београдске пријатеље обавештава да се спрема, али не говори где. У односу са Марком Ристићем се дешава необично

⁴³ У овом контексту интересантан је и Слободан Јовановић који је веома рано проценио да су ондашњи највећи књижевни таленти Растко Петровић и Милош Црњански. Растко је остао у пријатељском односу са Јовановићем и дописивао се са њим последњих година из Америке (о томе сведоче писма објављена у књизи Радмиле Шуљагић *Преписка*, Београд, 2003).

⁴⁴ О овим, ако и осталим односима поетике Растка Петровића и поетика књижевних праваца и школа у српској уметности биће говора касније.

⁴⁵ Позната и сачувана Расткова писма сакупила је Радмила Шуљагић у књизи *Преписка*, Београд, 2003.

захлађење (које у фазама датира још од разилажења око надреализма). Интересантно је да ће једно Марково писмо Растко однети на путовање по Африци. Крајем 1928. године из марсељске луке креће брод за Африку, а на њему је, добивши дозволу за дуже одсуство од посланика Милана Ракића, и Растко Петровић. Ово невероватно путовање биће веома значајно за песника. Коначно ће се најнепосредније срести и фасцинирати изворним, примитивним срединама, растерећеним цивилизацијским обманама и баластима. Лута по земљаним улицама са фото апаратом у рукама, посматра нага тела црних људи и жена, бива потпуно очаран гипкошћу и лепотом њихове природности и несрамежљиве голотиње. У писмима пријатељима описује своје доживљаје, али и утиске које он, у белом оделу и ципелама од јеленске коже, међу овим необичним људима изазива. Запажа њихове обичаје и особине, налази да су пажљиви и дискретни, камером бележи најразноврсније тренутке спонтаних реакција на њима непознате подстицаје (нпр. фотографија на којој је један црнац у води са Драинчевом књигом у рукама, док други бива ухваћен у кадар како бежи од фотоапарата прскајући водом океана). Након много километара, Растко се преко Марсеља враћа у Рим, уморан и срећан. Узбуркане, најсвежије и најекспресивније утиске преноси Станиславу Винаверу.

Наставља своју дипломатску службу. Стално је у преиспитивањима, неким недостатностима. У једном писму госпођи Ракић за себе каже: “Кад немам ништа друго од живота, ја измислим да имам грдно личних дужности и посла. Али, башка што никад ни секунде немам илузуја о себи као уметнику, баш ни секунде... За мене неће никад нико рећи, и што је још тужније ја сам нећу никад рећи, да сам смео и умео. Било шта, изузев да будем храбро сентименталан до смрти.” (Поповић, 1986: 82).

Док теку његови мирни дани, у умереном писању и непрестаном сањарењу о новим путовањима, његов пријатељ Сава Шумановић је у болесничкој агонији. У фебруару 1930. године пише му серију покајничких, тужних писама. Сликара је на мукама своје савести, у сећањима и неописивој несрећи у којој су за њега *све звезде угашене*. По доласку у Шид, Шумановић одлази у Београд на лечење, одакле наставља да пише писма

Растку, од којих нека потписује са:”..Ваш бишви и сада још некако Ваш...”⁴⁶ Према познатим нам подацима и (не)сачуваним траговима, Растко се не опет не оглашава.

У Београду излази *Африка*. Растка веома интересују одједи ове књиге у нашој књижевној јавности. Решењем министра иностраних послова др В. Маринковића, Растко Петровић се распоређује у писарску службу у Министарству у Београду. Враћа се кући, а онда пати за Римом и даљинама. Из штампе излази његово последње за живота објављено дело *Људи говоре*. Наредних година објављује ликовне критике у *Политици* (које потписује са НЈ – нисам ја), пише свој роман *Дан шести* (тада назван *Шест недеља*, касније *Осам недеља*). Живи животом слободног самца. Његов пријатељ Дероко у једном сведочанству тог времена заједничких дружења каже да су у Растковом животу озбиљно постојале три девојке. Од њих три, две нису биле довољно озбиљне, једна јесте. Та једна је, по свему судећи, била Иванка Павловић, од 1934. године удата Дероко⁴⁷.

На наговор своје двојице пријатеља из Министарства, Ивана Франгеша и Алберта Илића, Растко улази у масонску ложу. Чини се, међутим, да није много држао до тога, ускоро се врло лако одвојио од својих колега (додуше, Франгеш ће, по последњој Растковој вољи, бити извршилац његовог тестаментa, што значи да је био и касније беома близак са њим); био је превише слободан да би био слободни зидар.

Коначно 1935. године добија намештење за вице-конзула у Чикагу. Прижељкивао је дуго Америку, то је континент на којем није био. Дединцу оставља рукопис романа *Осам недеља*, а на растанку, Иванки и Александру Дероку оставља свежањ писама Саве Шумановића, која је до тада брижљиво чувао. Нико од њих није слутио да се растају заувек и нико није слутио да се ближи још један рат.

Пристигавши у Америку, радује се другачијем начину живота. Убрзо успоставља нове везе, стиче нове познанства, али и одржава контакт са својим париским и

⁴⁶ Писма је објавио Лазар Трифуновић под називом *Звезде су угашене за мене* у часопису *Уметност*, бр.3, Београд, 1965, а добио их је од Александра Дерока коме их је, као драгоценост и своје најинтимније дао Растко када је одлазио у Америку 1935.

⁴⁷ У једној реченици у писму Марку Ристићу Растко каже: „Четрнаест дана самачког свадбеног путовања прошло ми је и сад сам опет овде на рекама, срећан, несрећан, збуњен, смешан.” У сваком случају, како год да се ова љубав завршила, Иванка се удала за Дерока, свог и Растковог најбољег пријатеља, и поживела дуго у љубави са њим. Дероково нежно писмо жени, које је писао на смрти 1988, говори о дубоком разумевању и срећи коју су њих двоје имали у дугогодишњем браку. У свом тестаменту Растко оставља Иванки византијски дуборез и огрлицу од јантара. У последњем писму Марку Ристићу (из 1945.г.), Растко помиње као своју једину љубав *жену на коју још увек мисли*, напомињући да га и сама дрскост да је се усуђује сећати чини достојним презрења пријатеља.

београдским пријатељима. Прецизно сагледава културолошке и социолошке особености америчког друштва, свестан да интелектуализам и уметничку традицију својствену европском континенту тамо неће наћи. Такође, спону која га у Америци држи за приврженост генијалности примитивног човека, налази у животу и обичајима Индијанаца, али прати и цез музику коју тих година стварају Црнци у америчким клубовима. Камером бележи ритуалне плесове Индијанаца у резерватима, али и сцене из живота великог града.⁴⁸ У црначкој духовној музици налази цео свет значења, сазвучја и хармонија којима допире до дубина којима се одувек желео приближити. У Београду је његов роман одбијен од стране издавача. Путује по земљама Средње и Јужне Америке, планира велику изложбу наших уметника у Сан Франциску.

У Европи се увелико спрема рат; опасне деструктивне идеологије се захуктавају; губе се идеали претходних генерација; свет захвата безумље међусобног истребљења, а он пише писма пријатељима о вегетацији, лепим женама, рибарским пристаништима, врућинама. Овај отклон од политике није у Београду био схваћен као последица прошлости или психолошки механизам, већ као непријатељски став због којег ће песник платити скупу цену.

Вест о бомбардовању Београда тешко прима, још теже чињеницу да је кућа у Ратарској погођена и изгорела са целом библиотеком, рукописима, уметничким делима, иконама. У Америку долазе многи уметници из Европе, који беже од рата и страдања. Ту је велики Растков пријатељ Рене Етијамбл, долазе и Бретон, Маркс Ернст и други. Осим новчаних, Растко нема других егзистенцијалних проблема. Тих страшних ратних година, многи ће његови пријатељи stradати или страдавати (Саву Шумановића су августа 1942. године у Сремској Митровици стрелале усташе, Дероко део рата проводи у затвору у Сарајеву, а потом, као и Душан Матић, у логору на Бањици, Дединац је у заробљеништву у Загану и Герлицу, Марко Ристић једно време проводи у затвору у Крушевцу, Винавер цео рат у логору Оснабрик, Владислав Рибникар један део рата проводи у заробљеништву у логору на Бањици, други део у непосредном рату на страни партизана). Црњански је емигрант у Лондону, евакуисан заједно са осталим дипломатским службеницима из Рима. А Растко је, овога пута, био далеко од свега тога. Мисли на своје пријатеље, али остаје

⁴⁸ Растковој филмској заоставштини и могућностима њеног читања у авангардном поетичком кључу биће посвећен цео један део у посебном поглављу.

удаљен духом у неким другим просторима, можда у некој идеализованој прошлости или фиктивној будућности. Свакако, у националној садашњости није био. У писмима Етијамблу износи своја хуманистичка, али често тумачена и као националистичка, уверења и каже : “Ја не верујем да је бити Србин значајније него бити Кинез или Индијац, али верујем да су реаговања духа на припадништво једном народу природна. Не пристајем да ме сматрају шовинистом, јер ја то никада нисам био”. Јасно је да слути да његово снажно осећање припадности једном народу неће бити пожељно у новој држави, која је, декларативно, настала на темељима братства и јединства. Данас то, када те државе прогутане у грађанском рату народа који су је створили одавно већ нема, изгледа исконструисано и кратковидо, те најсликовитије и уједно најтрагичније показује како историја поништава саму себе. Чињеница је, међутим, да се Расткови ставови нису променили: он једнако као и пре двадесет година разумева нацију и европејство; он је једнако суштински аполитичан. Промениле су се историјске околности, променила се кулиса и глумци на тој сцени и та друга промена је учинила да Расткова истост буде тумачена као погрешна. Ово је, чини се, једна посебна, вишим устројствима правдана неправда која је учињена великом песнику.

Да ли је, када и како Растко примио вест о Савиној страшној смрти крајем лета 1942? Трагови не постоје, а нагађањима се не вреди бавити. Након Другог светског рата све је било другачије и у Америци, и у Европи, и у Југославији. Ратне године су биле пресудне за многе будуће судбине преживелих, а држање и идеолошка страна за време најкрвавијих сукоба били су одлучујући за наставак сваког појединачног живота. Америка добија нови састав дипломатског кора, идеолошки подобан новој држави, њеном уређењу, опредељењу и вођи. Шаљу се нови амбасадори у све европске градове – у Париз заслужено одлази Марко Ристић, процењен као новој републици искрено одан посленик.

Услед ових друштвено-историјских и идеолошких промена, Растко постаје само амерички емигрант. Желео би да се врати у земљу, али се прибојава онога што га тамо чека, сасвим свестан свих новонасталих конотација. У дугом и потресном писму свом некадашњем великом пријатељу Марку Ристићу пише о својим уверењима као чистим и честитим: “Од када се нисмо видели није било ничега, у мом животу и у мојим

поступцима чега бих те могао застидети... Нисам био шовен, нисам био реакционар. Ако ти кажу друкчије, биће измишљотина – тражи да ти докажу”⁴⁹.

Болан је покушај повратити поверење изгубљено, а још болније ако је оно изгубљено неправедно. Растков грех је био тај што је био географски и духовно удаљен од ратних секира и ратних религија, што није желео нити веровао да може бити део пролетерске револуције. Заиста, ништа није делањем нашкодио, нашкодио је, веровали су и његови најближи пријатељи, неделањем. Писмо бившем пријатељу је помало наиван, готово дечачки покушај повратка пријатеља и домовине, који више никада, после страшне крви и страдања, не могу бити исти. И Растко није добио ову руку помирења, Марко Ристић му није одговорио. Писали су му Дероко, Дединац и Тимотијевић, а Рибникар и Ристић никада. Неколико година касније, када Растка више не буде, Ристић ће осетити потребу да објасни да су се њихове судбине коначно разишле и да, необично помешаним тоном окрутне осуде и правдања каже: “Јесам ли с правом, тек изронивши из нељудског страшног сна, ужаснут пред злочиним и згађен пред падом и распадом једног друштва које је једино у злочину, у покољу и у смраду издаје тражило себи власти спаса, једног друштва с којим заједно као да је и Растко падао и пропадао, рушећи се и кроз редове овог свог писма као човек који не уме или неће руком да се задржи, јесам ли са правом одбио да тог човека, као пријатеља, сентименталним једним отпоздравом охрабрим, ако сам веровао да то охрабрење не може бит ништа друго, ништа боље, но утеха без сутрашњице?” (Ристић, 1954: 307)

Непрестано у друштву разних угледних бивших и садашњих, Растко је сам. Побољева, више није млад и живот је сада сасвим другачији. Објављује понегде делове својих недовршених дела, али не успева да живи од литературе. Пише други део романа *Дан шести*. а 1947. године умире његова најдража сестра Зора. Поводом тога, из туђине и даљине, пише сестри Љубици: “Са смрћу Зорином отишло је и све моје детињство...” Тада је имао четрдесет и девет година. И још је у души био дечак који је полако, али неминовно остајао без последњих живих упоришта свог детињства као темеља неког далеког имагинарног света. Остајао је без себе, своје уметности, својих уметничких уверења. Могао ли је не пристати?

⁴⁹ Према Марко Ристић, *Три мртва песника*, Београд, 1954, стр. 306

Средином августа 1949. године, изненада, париски *Монд* објављује вест: “Из Вашингтона јављају о смрти југословенског песника и романсијера Растка Петровића. Примљен је у Француској после повлачења из Албаније, кроз коју је прошао сам – имао је тада петнаест година – он је студирао у Паризу, где је склопио пријатељства са највиђенијим представницима наше младе литерарне школе. Затим је ушао у дипломатску службу своје земље настављајући да пише и путује. Када је 1945. одлучио да прекине са сваком политичком активношћу, налазио се на положају саветника југословенске амбасаде у Вашингтону. Његова смрт у 51. години, дубоко ће се осетити у свету књижевности.”⁵⁰

Неколико реченица анонимног француског новинара последњи су издах једног невероватног живота. А у његовој земљи ни толико, ни једне вести. Тихо опело без покојника одржано је у београдској Саборној цркви. Организовале су га сестре које су га, иако старије, надживеле. Растко Петровић је сахрањен у сени једног огромног дрвета на гробљу Рок Крик близу Вашингтона. Ту је почивао сам скоро пола века, безмало онолико колико је живео. У своју земљу, у свој град, је дошао 1986. године. Путовао је морем, као Стари Словен, великим непрегледним силовитим просторством које га је за живота надањивало, а потом га дуго од свега свога раздвајало. Након што је и стигао у ријечку луку, опет је путовао друмовима. Напокон се вратио у Београд, и ту остао.

“И покрих земљу телом да је сачувам од испарења,
И њушках је тако дуге дане
Док не застрепих од раздражења.
Али умрли већ дом где се не враћа
Одвући ће ме тајном до места смртног кошмара,
И неће ми рећи нико тад - која је стаза најкраћа
До спасења: Но умрећу, видим, од прскања
Дамара.”

(*Тајна рођења*)

⁵⁰ Према књизи Радована Поповића, *Изабрани човек или живот Растка Петровића*, Просвета, Београд, 1986, стр. 174.

3. Сава Шумановић - биографија

Дуге, непознате и непредвидиве путе превалили су преци и потомци Шумановића, од Бара Шумановића у околини данашњег Даниловграда (Црна Гора), преко Шида до Винковаца (Хрватска), па опет до Шида. Први Шумановић у Шиду се помиње средином осамнаестог века, у једном правном документу.⁵¹ На самом крају следећег, деветнаестог, Милутин Шумановић се, заједно са својом женом Персидом, службом нашао у Винковцима и управо ту се 1896. године родио Сава Шумановић, њихово једино дете. Пензионисан рано, Милутин Шумановић, дотадашњи шумарски инжењер, враћа своју породицу у Шид када је Сава имао четири године. Мајка Персида, пореклом из грађанске шидске породице Тубић, је била образована жена; пре удаје завршила је бечки и печујски лицеј. Рођењем сина посветила се породици и домаћинству, задржавши до краја живота предузимљивост, организованост и уређеност, префињеност манира, истанчаност смисла за лепо и разумевање за најдубље дамаре душе.

Шумановићи су били предузетнички веома способни, те су брзо постали једна од најимућнијих шидских породица⁵². Сава, осетљиви и устрептали дечак, био је у

⁵¹ О томе и родбинским везама породице Шумановић погледати у каталогу изложбе *Сава Шумановић, лично, породично, национално*, аутора Радована Сремца, Галерија Сава Шумановић, Шид, 2011.

⁵² Осим прихода од плодне земље и винограда, мајка је зарађивала и вођењем и прве поште у Шиду.

родитељској кући тек онолико година колико му је требало да заврши основну школу. Као десетогодишњак отишао је, поневши у себи заувек лепоту шидских пејзажа и мирисе родитељског дома, најпре недалеко – у Земуну је уписао Реалну гимназију и становао у кући у централној улици која данас у то име носи спомен-плочу. Дружи се са Славком Воркапићем, веома значајном личношћу наше филмске уметности (са којим ће, судећи по неким сачуваним дописницама, остати у контакту и касније; Воркапић је већ 1920. године, вероватно још пре Савиног доласка у Париз, из тог града отишао у Америку да гради филмску каријеру)⁵³, приватно учи сликање код Исидора Јунга. Тада, полако али недвосмислено, постаје јасно да ће сликарство бити једини Савин пут, језик којим ће испољити своју богату и сензибилну суштину. Позивом који стиже из неких недокучивих даљина, Сава је био позван да препозна свој гениј у димензијама сликарског платна. Упркос очевом противљењу том избору (отац је желео за сина правничку каријеру која би му донела статусни и материјални углед), али уз пресудну подршку мајке, Сава, у својој деветнаестој години (1914. године), уписује у Загребу Привремену вишу школу за умјетност и обрт. Има Сава и родбинске везе у Загребу, његов стриц, Светислав Шумановић⁵⁴, угледни је царски чиновник и члан хрватског Сабора, и од тог стрица има веома блиску сестру Кристу, која ће касније бити значајна у уметниковом животу.⁵⁵ Предан, дисциплинован и посвећен раду, Сава учи у класи професора Отона Ивековића, а потом у класи Клементa Црнчића. Званично, по школском програму студира старе мајсторе (Дирер, Микеланђело, Рембрант, Рубенс), незванично, сам, опчињен импресионистима, полако скицира прве линије свог каснијег јединственог стила. „Веома марљив, није изостао ваљда ни један дан, ни један сат из школе. Професоре је веома поштивао. Предавања је точно полазио и савјесно учио, те полагао испите, што многи други нису чинили. Сви су били револуционарни у односу према професорима, које су сматрали застарјелима. Сава је био револуционаран само у сликању“ (Ткалчић Кошчевић, 2007:147). Дружи се са колегама, Ђуром Тилком, Јозом Туркаљом, Маријаном Тепшеом,

⁵³ У Земунску гимназију ишао је тих година и Бошко Токин који је, такође, био у Паризу кад и Воркапић. Ова двојица уметника имали су заједничко искуство албанске голготе, али и значајних париских уметничких искустава и формирања, а остали су креативно повезани и након Воркапићевог одласка у Америку.

⁵⁴ Код стрица, на Зрињевцу 2, Сава станује на почетку студија, а касније живи као подстанар.

⁵⁵ Чињеница да је Савин стриц био касније и функционер НДХ ставља још тамнију сенку немоћи над страшним и неправедним скончањем уметника 1942.

Срећком Сабљаком, Миливојем Узелцем, а најинтензивније са Миланом Штајнером који прерано умире 1919. године.

На студијама Сава упознаје и Антонију Ткалчић (тада још Милковић, а касније Кошчевић), колегиницу са вајарског смера. Ово пријатељство ће прерасти у емотивну везу, те трајати све до Савиног одласка у Париз 1925, и бити од великог значаја за Савин будући емоционални пут⁵⁶. Ужасе крвавих ратних година Сава, за разлику од својих сународника у Србији, није осетио. Док су колоне српских дечака (а међу њима и Растко Петровић), заједно са осталим народом, на челу са краљем, прелазиле албанске гудуре и у покушају спасења остајале заувек далеко од својих домова и раки, Сава је радио на свом сликарском образовању. Ова чињеница не даје Сави апартиотску или антипатриотску ноту, њега је регрутације, по сведочењу А. Ткалчић, спасио деформитет ногу и стопала. „Али ноге су му биле искварене у кољенима (*iksfusse*), а табани равни, посве равни, да је управо тешко ходао. То га је спасило да није у Првом свјетском рату морао ићи у рат за Аустрију“ (Ткалчић Кошчевић, 2007: 161). Да је, каквим другим животним усудом, отишао у рат, Сава би имао искуство Милоша Црњанског – у униформи непријатеља борити се против свог народа и самога себе. Овако, Сава ради, проводи дане у учењу и разговорима са пријатељима, интелектуалцима, уметницима (највише се дружи са А.Б. Шимићем), читању француске литературе и лаких штива са А. Ткалчић, слика и трага за светлошћу у себи, бије своје битке у нади да ће се изборити за чист и ослобођени израз свога бића. То је време сарадње у књижевној ревији *Јуриш* (уређује је Шимић), где ради илустрације, али и друге самосталне изложбе у Музеју за умјетност и обрт.

⁵⁶ У сећањима објављеним под називом *Балада покојном школском другу Сави Шумановићу, ђаку Умјетничке школе 1914 - 1918.* у књизи *Сећања на прве генерације Умјетничке Академије у Загребу*, Антонија Ткалчић Кошчевић, иако не говори експлицитно о партнерској блискости са Савом, већ за мото свог текста ставља француско *J accuse!* (франц. оптужујем), а касније, у тексту, сасвим отворено наводи Савине родитеље, посебно мајку, као кривце његове спутаности сваке врсте. Д. Башичевић (у монографији *Шумановић*, 1987,) сматра да је забрана ове везе од стране Савине мајке (Антонија је имала дете, била је старија од Саве и, притом још, католикиња) изазвала Савин емотивни лом, одустајања од љубави и брака уопште и повлачање у себе. Сама Ткалчић Кошчевић помиње Персидину строгост и захтевност послушности од сина. Ипак, необично је да је Персидина забрана произашла из њеног наводног религиозног шовинизма будући да је цео живот, на разне начине, била окружена католицима према којима је имала сасвим топао и људски однос. Једна од католикиња у њеном животу је и Марија Демшар која је била помоћница у кући Шумановићевих за време Другог светског рата и која је своја сведочанства оставила у дневнику (у облику писама својој породици) који је тада водила, а који је објављен 2014. под насловом *Писма из Шида*. У тим дневничким записима посебно се истиче доброта Госпође (како је Марија звала Персиду Шумановић), те чињеница да ју је газдарица третирао као ћерку.

Након одличних критика, доста продатих слика и очеве дозволе, Сава први пут одлази у Париз. Ипак треба напоменути да су Савине слике виделе Париз пре самог сликара – већ 1919. године Сава са два послата платна (*У сјени* и *Снијег*) учествује у изложби у Птит Палеу, организованој као помоћ за оне којима је после рата била потребна.

Као један од наших првих сликара, Сава у Паризу борави од јесени 1920. до лета 1921. године⁵⁷. Изнајмљује атеље на Монпарнасу и упознаје париски слободни дух, успоставља уметничке и пријатељске везе са француским сликарима и књижевницима (Пикасо, Дерен, Кислинг, Фужита) али и са нашим интелектуалцима и уметницима (у паризу су Воркапић, Токин, Добровић, Милуновић, Стијовић, Стојановић), који су стасавали последњих година и након рата у француским градовима и постали значајним делом те, најотвореније и најавангардније уметничке средине. Ту, у Паризу, 1921. године, упознаће се Сава Шумановић и Растко Петровић. И управо ту и тад почиње најзначајније, најневероватније и најинспиративније уметничко и поетичко повезивање двојице уметника. Ту су се први пут среле и заувек отиснуле једна у другој две комплементарне поетике различитих уметничких медија. Препознале су се и привукле две уметничке енергије, једна снажно ексцентрична, ексцесна и екстровертна и друга снажно сензибилна, фокусирана и посвећена, но танана и плаха. Шумановић ради у атељеу Андреа Лота, великог француског ликовног педагога, који је припадао аналитичком кубистичком изразу и који је пресудно утицао на формирање Савиног ликовног језика. Сматрао је нашег сликара својим најталентованијим учеником и тада настају дела изразито кубистичке форме – оне представљају тзв. прву париску фазу у сликарству Саве Шумановића. Ова фаза је изузетно значајна из више разлога – тада настају најкубистичкија дела нашег сликарства, а Сава поставља снажне темеље онога што ће у деценијама које следе брусити и изграђивати као свој сасвим јединствен и непоновљив ликовни рукопис и, нама значајно ради проницања у блискост две уметничке поетике, својим сликарством, уз општу париску уметничку климу, врши пресудан утицај на

⁵⁷ Према Д. Башичевићу разлог Савиног одласка у Париз је његово зближавање са Антонијом, чему су се родитељи противили, па су као решење нашли физичко одвајање. О томе у Димитрије Башичевић, *Шумановић*, 1997, 195.стр.

формирање теоријских, али и конкретних артистичких компоненти поетике Растка Петровића⁵⁸.

У Лотовом атељеу вредно слика, углавном париске мотиве, неколико портрета и мртве природе, те мноштво композиција жена у пределу. Овај први и најкраћи боравак у Паризу значајно је маркирао Савин живот и сликарство, а повратак у Париз ће остати трајна уметникова тежња.⁵⁹

У лето 1921. године Шумановић се враћа у Загреб и, управо према њеном сведочењу, станује код Антоније Ткалчић⁶⁰. У овом загребачком периоду сликар наставља да слика у кубистичком стилу Лотове школе, развија снажнију емотивну везу са Антонијом⁶¹, интензивније чита на француском, учествује у културном животу хрватске престонице, ради сценографије за Хрватско народно казалиште. У октобру приређује изложбу у Умјетничком павиљону на којој излаже дела *нове естетике*, али загребачка публика није добро примила ова платна која, заправо, није разумела. Четири године Сава проводи у Загребу, једно време ради у Музеју за умјетност и обрт, слика и, у *Књижевнику*, који уређује А. Б. Шимић, објављује своја два чувена аутопоетичка текста *Сликар о сликарству* и *Зашто волим Пусеново сликарство*, оба 1924.⁶² Извесни адвокат Дорић откупљује двадесет Савиних слика (које се данас чувају у Галерији Матице српске) и то омогућава Сави да поново оде у Париз. Иако Шумановићи нису имали финансијских проблема, Сава, очигледно, има потребу да и сам, бар делом, финансира своје путовање и

⁵⁸ Растко Петровић је писао поезију и раније, познате су његове патриотско-рефлексивне песме штампане у *Крфском забавнику*. Ипак, након првог париског искуства, настаје поезија сасвим непрепознатљива у односу на „старог“ Растка. Заокрет се огледа на свим плановима, у темама, форми, експресији и мисаоности. Као плод тог заокрета и авангардног песничког сазревања 1922. године из штампе излази збирка *Откровење*.

⁵⁹ Париз је за Шумановића представљао стваралачку и емотивну слободу, иако је остао једнако дисциплинован и радан. Занимљиву епизоду о боравку неке „жене“ код Саве у Паризу налазимо код Башичевића (*Шумановић*, 1997, 196.стр.), а он је бележи по казивању госпође Спасе Грујић. У сећањима Антоније Ткалчић (*Балада покојном школском другу Сави Шумановићу* у књизи *Сјећање на прве генерације Умјетничке академије у Загребу*, Загреб, 2007) налазимо опис првог Савиног париског атељеа и погледа на школско двориште који он има, чиме се имплицира да је она боравила код Саве у Паризу, а на другом месту то експлицитно и каже.

⁶⁰ Погледати у *Балада покојном школском другу Сави Шумановићу* (У књизи *Сјећање на прве генерације Умјетничке академије у Загребу*, Загреб, 2007).

⁶¹ О томе сазнајемо из Антонијиних сећања, али занимљиво је да Сава никада и нигде у својим записима или писмима није њу споменуо. Ипак, женски лик који се појављује на сликама из загребачког периода је највероватније Антонијин (*Портрет госпођице Т.* из 1920, *Акт девојке* настао 1920-21, а за њу је везана и слика *Цвеће у крчагу* из 1919. која има своју интертекстуалну подлогу).

⁶² О садржају ових текстова као литерарним поставкама сликареве поетике говориће се у поглављу о Савиној поетици.

боравак, што говори о његовој одговорности и карактеру, али и односу са родитељима. Овај однос заокупља пажњу истраживача Савиног живота и рада, колико и онај са Растком Петровићем, највише у циљу постављања емотивног оквира у којем ће се касније развити уметникова психичка нестабилност. У том односу посебно је интересантна релација са мајком Персидом⁶³ за који, поред истицања њене снаге и утицаја на Саву, Антонија Ткалчић каже: “Мајку је волио тихо и без много ријечи и имао је посебан топао поглед и тише би изговорио када је требало негдје рећи *моја мајка* “(Ткалчић-Кошчевић, 2007: 148). Ипак, индикативно је и то да по повратку у Шид, касније, Сава четири године бојкотује заједничке оброке за истим столом са родитељима.⁶⁴

За време свог другог боравка у Загребу дописује са Лотом и са Растком, прати уметничка збивања у Паризу и бори се са, још увек, конзервативном загребачком културном сценом⁶⁵.

Године 1925. коначно опет одлази у Париз са богатим искуством уметника који се доказивао у *домаћој* средини, можда и освешћен да је теже успети код куће него у Европи. По доласку у Париз, овај *највећи међу франкофилима*, наилази на административне проблеме тј. Французи одбијају да му доделе сталну визу, а тиме му бива забрањено и да продаје слике и остварује финансијску добит. Ова чињеница разочарава Саву и он из револта почиње да потписује своје слике ћирилицом. Ипак, на основу неких новијих истраживања⁶⁶, сазнало се да је Шумановић, иако је био принуђен да поново шегртује код Лота, био веома цењен у француској престоници, упркос забранама државне администације. Вредно ради, учествује на изложби у Јесењем салону 1926. године, где француска Влада откупљује слику *Акт* која се данас чува у музеју у

⁶³ О овом односу се у неким истраживањима говори као о Едиповом комплексу, али, будући да је Сава био једино дете својих родитеља, рођено тешким порођајем, чини се потпуно нормалним и разумљивим да је мајка била наткриљена над синовљевом судбином, тако да таква психологизирања не делују убедљиво.

⁶⁴ Видети код Башичевића (*Шумановић*, 1997, 196. стр.), где је наведено по казивању госпође Спасе Грујић. Овај бојкот се може схватити и као израз нервне исцрпљености, али и као љутња што је *насилно* враћен из Париза.

⁶⁵ Позната је непријатна епизода са Ливадићем који не објављује Савине илустрације уз текстове Растка Петровића и А. Б. Шимића због добрих односа са другим сарадницима који са Савом не би хтели *ни у цркву*. Сава, речит и луцидан, није остао дужан Ливадићу. Ову ситуацију је илустровао карикатуром Пјер Крижанић, па чак спевао и песму о њој.

⁶⁶ Откриће две Савине слике у француским музејима (и подаци да су откупљене од саме француске Владе), чињеница да су Савине слике репродуковане на насловним страницама угледних париских уметничких часописа (погледати фусноту 68) говоре да у пракси није било тако ригорозно спровођена одлука о визи и забрана продаје слика.

Монпелјеу. Недавно су, после осамдесет и пет година, откривене још две Савине слике које је, вероватно на Јесењем салону, откупила такође француска Влада – *Купачица* која се чува у музеју „Ежен Буден” у Онфлеру и још једна *Купачица* која се чува у Уметничком историјском музеју у Ла Рошелу у Француској⁶⁷. О учешћу Саве Шумановића на Париским салонима сачувани су подаци и коментари у часописима, као што је *Art vivant*⁶⁸, и други. Он је у то време једини српски сликар којег су француски ликовни критичари третирају на тај начин, једини бива запажен на том нивоу. Откриће да је француска влада баш у то време откупила за музеј три Шумановићева платна отвара многа питања у вези са ограничењима боравка и рада. Веома је интересантна чињеница да уметник то не помиње у аутобиографском тексту предговора каталогу изложбе из 1939. Такође, познато је да је Шумановић учествовао у декорисању *Куполе*, култне париске кафане, на Булевару Монпарнас 1927. године. Писао је родитељима о томе, а недавно је у потпуности расветљено учешће Саве Шумановића у осликовању дела зидова *Куполе*. На једном од декоративних стубова насликао је четири женске фигуре, али није званично заведен као аутор, управо због поштовања забране, па је исплаћен преко другог аутора⁶⁹. „Очигледно да забрана продаје слика није важила све време боравка, доказ за то су две слике у француским музејима“ (Буројевић, 2013: 3).

О својим париским данима сликар пише: “Читав мој живот у Паризу од 1925, била је оштра борба у себи самом, против жалости, сентиментализма, те сам радио слике у ведром тону, са веселим колоритом. Али све то није помагало, предживот је био толико ружан, толико огаван и жалостан, да је достајала једна јака грозница да сву моју *одбрану* сруши“ (Шумановић, 1939: 3) Овим исказом Шумановић се осврће на предживот – да ли под тим подразумева живот у Загребу, проблеме у тој културној средини, неразумевање публике и критике за његова дела или емотивни разлаз са Антонијом? О првом наведеном сам говори у истом предговору: „У Загребу сам радио од 1922. до 1925. године пропагишући нешто чланцима, а још више живом речју по каванама модерну француску

⁶⁷ Прву *Купачицу*, која су чува у Онфлеру, открио је стални сарадник *Галерије Сава Шумановић* у Шиду из Француске, Вукадин Милашиновић, а друга је откривена септембра 2013, када се појавила као део поставке на изложби коју је организовао Историјско уметнички музеј у Ла Рошелу под називом „Оне личе на мене и ја личим на њих” („Elles me ressemblent et je leur ressemble“). О двема новопронађеним сликама је писала Весна Буројевић у *Културном додатку* дневног листа *Политика* 31. августа и 21. септембра 2013. године.

⁶⁸ Jacques Guenne, *Le 39 Salon des independans, „L’Art vivant”*, 1. Fevr. 1928, Paris: Nouvelles litteraires, 89 – 94.

⁶⁹ Комплетна анализа рада у *Куполи* објављена је у публикацији Галерије Матице српске *Сава Шумановић и тајна под куполом* (ауторке Тијане Палковљевић) 2013, када је организована и истоимена изложба.

уметност. То ми је донело много непријатности, али ја сам био везан од мојих најранијих почетака за Французе. Како се мој положај није поправљао у Загребу, а ја нисам могао добити честито намештење (...) морао сам прекинути са тим животом, па сам у јесен 1925. кренуо за Париз“ (Шумановић, 1939: 12). Антонија Ткалчић, пак, своја експлицитна сећања за жив контакт са Савом завршава са пролећем 1925. године *када смо се посљедни пут видјели* (Ткалчић Кошчевић, 2007: 153). Веома је необично да осетљиви и нежни Сава не помиње ни једном своју пријатељицу, а необично је и да она, како сама наводи, тек двадесет и осам година касније први пут види репродукцију Савине слике *Пијани брод* у броју 3 часописа *Уметност*⁷⁰.

Упоредо са личном тугом од које покушава да се одбрани и осећањем неправде која му се чини у Француској⁷¹, Шумановић интензивно слика. У његовој ликовној поезици, иако и даље слика монументалне композиције, све више се умекшава конструктивистички приступ а све више се задире у сударе и снагу колорита. 1927. године настаје неколико великих дела, међу њима *Велики акт*, *Пар на клупи у граду*, *Доручак на трави* и *Пијани брод*. У биографском смислу у историографији Савиног дела, слика *Пијани брод*, поред своје поетичке величине, има посебно место. Настала у сомнамбулном стању за само седам дана и ноћи, изазвана сасвим посебним уметниковим стањем, ова слика означава преломни тренутак у животу Саве Шумановића. Сам сликар у помињаном предговору каже: „ Све је ишло добро док моја уморна глава и ослабели нерви , од тих свих шикана нису подлегли једној грозници, која је код мене провоцирала лудило. Дошао је Салон независних, ја сам имао слику *Пијани брод* и једну крајину. Слика је била дискутована, а ја сам полудео“ (Шумановић, 1939: 13).

У овом тренутку уметниковог животног пута ваља се задржати на његовом приватном односу са Растком Петровићем. Познато је да су се два пријатеља видела у

⁷⁰Веома је вероватно да је Антонија, као и Сава, дубоко потиснула своју потребу да о њему говори из личних, али и патријархалних разлога, будући да се удала за Кошчевића који је био директор Музеја за уметност и обрт у Загребу. Управо та чињеница о потискивању (она пише своја сећања тек 1953. године) говори о силини емоције коју су двоје људи доживели приликом разлаза. Можда је то објашњење за Савине речи да му је *предживот био толико ружан*.

⁷¹ Шумановић на више места говори о својој љубави према Француској и њеној уметности, па се на неки начин готово сматрао Французом. Ипак, има неколико сведочанстава о томе да се Французи нису баш увек понашали коректно (а ситуација са визом је најфлагрантнија), као што је оно по којем Флоран Фелз саветује Сави да промени словенско име да би био прихваћен у Паризу или епизода са жиријем Јесењег салона који има двоструке аршине за уметнике француске и других националности (о томе у тексту *Место предговора* Саве Шумановића из 1939).

Паризу у новембру 1927. Није познато, пак, шта се десило приликом тог сусрета. „Шта се десило за време њиховог новембарског сусрета у Паризу, шта су један другоме рекли – тешко је рећи и објаснити. Сигурно је само једно: њихов париски сусрет оставио је дубок утисак на Шумановића да ће овај читаву своју кризу и болест везати за њега“ (Трифунковић, 1965: 68). Љубица Миљковић сматра да је Сава наслутио сексуалну оријентацију свог блиског пријатеља и својеврсног стваралачког идола, те да са тим разочарањем није могао да се помири: „Пуританац васпитан да не изневери завет родитељима о достојном понашању и чињењу, са највишим моралним начелима, врло луцидан и са невероватном моћи уочавања, Шумановић није уобразио хомосексуализам свог авангардног и ничим спутаног идола Раска, како га је по изговору Француза понекад ословљавао, иако покајнички изјављује да се преварио“ (Миљковић, 2009: 54).

Када се говори о хомосексуализму Растка Петровића, чини се да се, у контексту његовог целокупног живљења, и овај непроверљиви податак може тумачити и разумевати. Наиме, Растко је био сам свој експеримент, уметник који је својим животом достигао ниво уметничког феномена, биће које у акутној фази свог трагичности не познаје моралне кодексе традиционалног поимања друштвене прихватљивости. Растко уметник је аморалан, а не неморалан, а конзервативизам сваке врсте у уметничком поимању света не постоји или је у свом постојању баналан. То је свакако морало бити зачуђујуће једном Сави Шумановићу, васпитаном и опредељеном за изузетну исправност и изванредност у моралном и сваком другом смислу. Ипак, ово објашњење Савиног *судара са стварношћу* делује превише једноставно. Проблематику Расткове наводне хомосексуалности, или извесне, свеједно, треба тумачити артистички. Познато је да је Растко у стварном животу био фасциниран лепотом жене⁷², а да је љубав према једној жени гајио и осећао цео живот⁷³. Све ово не мора нужно порицати могућу Расткову хомосексуалну оријентацију у

⁷² Најексплицитније о томе налазимо у његовим писмима из Америке.

⁷³ Прича о Иванки, удатој Дероко, више је од урбане легенде. Већ у 1924. у есеју *Опти подаци и живот песника* Петровић каже: “Она о којој се непрестано мисли. С њом по плажама на мору. Њој све песме. С њом о бескрајности. Жеља да се умре јер се љуби. Опет она. У возу за Отаџбину”. Пред крај живота, 1945, у писму Марку Ристићу, Растко такође помиње њу коју није престао да воли. По усменом казивању професора Ђорђа Трифунковића, брата Лазара Трифунковића, Иванка Дероко је, према сопственој жељи, сахрањена са књигом песама *Откровење* Растка Петровића, примерком који је добила лично од њега, са посветом. Мноштво фотографија са Растком и Иванком (и оне са савске плаже нпр.) недвосмислено показује емотиван однос двоје људи, а препричавана анегдота о заказаном и отказаном венчању, опет према казивању проф. Трифунковића, а по сведочењу самог А. Дерока, није измишљена. На то инсистира и Растко у поменутом и раније наведеном делу из писма Марку Ристићу.

неком животном периоду, али, чини се, да се не може узети ни као дефинитивна тј. одређујућа.

С тим у вези, делује неуверљива теза да је Сава разочаран у свог пријатеља, оболео, те да је, због тога, своју болест везао за Растка. Не спорећи чињеницу да је фрагилни дух сликарев попустио у једном тренутку (о томе, напokon, пише и сам Сава крајње отворено у тексту каталога *Место предговора*, стр.19), ипак треба обазриво повезивати све могуће разлоге и услове тог духовног клецања. Тешко је поверовати да је Сава био до те мере шокиран „страшним“ открићем – Париз је био престоница свих уметничких, личних, па и сексуалних слобода, а сликар је био у његовом пробуђеном епицентру. Шумановић је био веома образован, познавао је грчку филозофију, проучавао класичне мајсторе сликарства – у ширини свога духа није загребао у приватне животе ренесансних сликара? Зашто би Растков експериментални хомосексуални перформанс до те мере шокирао Саву Шумановића? Чињеница је да Сава експлицитно у једном од писама Растку наводи педерастичку, али треба узети у обзир тренутак тог писања (па и осталих писама сличног садржаја) у контексту сликаревог душевног стања. Да нису објављена писма која је Сава писао Растку у периоду од 1928. до 1930. године⁷⁴, у време најакутнијих психолошких испада, простор истраживања међупоетичке медијалности двојице уметника био би чистији, посебно што не видимо њихов значај у смислу осветљавања поетичке проблематике, као што не видимо ни утицај болести на Шумановићево сликарство⁷⁵.

Шумановић се враћа у Шид 1928. године да би се опоравио од стваралачке и емотивне исцрпљености. Према Димитрију Башичевићу, мајка Персида долази по њега

⁷⁴ Наводећи разлог објављивања ових писама, Трифуновић је написао да је Шумановић толико значајан сликар да о њему треба знати што више. Ипак, без површне и једноставне тенденције скривања чињеница ради мистификације и идеализације уметника, чини се да ово објављивање једносмерних писама није допринело бољем разумевању Савиног дела, али јесте сензационализму и квазинаучним тумачењима. Ако ништа друго, коректности ради, а по природи епистоларне форме која би требало да подразумева кореспонденцију (осим када она има књижевно-уметнички карактер, што овде није случај), ако нису сачувана писма са друге стране, није требало обелоданити ни ова. Злоупотреба слабости сваке врсте баца замаглујућу сенку на оне јасноће које су неоспорне. То су, у овом случају, изузетно значајна комплементарност стваралаштва и поетика двојице уметника, што би једино и требало да буде предметном озбиљног научног бављења. Све остало су спекулације јер су у опасном и нестабилном простору личног. Ради чистоте научних закључака, у наставку рада ћемо се трудити да игноришемо постојање приватних Савиних писама Растку.

⁷⁵ О пролазним психолошким тешкоћама кроз које је пролазио и Растко Петровић писано је у претходном поглављу.

након Савиног одбијања да крене кући са сестром Кристом и након седмодневног боравка у једном париском санаторијуму⁷⁶. Исти аутор се пита зашто мајка није раније дошла по Сава, те оставља ово питање без одговора и објашњења. Ако је Персида Шумановић дошла у Париз по сина и са њим и његовим спакованим сликама тек крајем маја или почетком јуна дошла у Шид, заиста остаје отворен простор од фебруара, када је Сава имао акутни нервни слом. Можда би, ако је податак тачан, објашњење ове задоцнеле мајчине реакције ваљало тражити у Савиној решености да остане у Паризу по сваку цену и његовој жељи и потреби да проблем, можда чак и игноришући озбиљност његове природе и интензитета, реши тихо и сам. Сава ће тек касније, након целог искуства болести, објективно писати о њој⁷⁷. Љубица Миљковић, пак, наводи да се Сава вратио у отаџбину са Кристом и др Ђурицим Ђорђевићем, њеним супругом, не помињући мајку у овом контексту и закључује да процена француских лекара да му дужи боравак у болници није потребан говори о лакшем медицинском проблему који није захтевао дуже и опсежније лечење⁷⁸.

Боравак у Србији траје кратко, али је значајан јер Сава организује изложбу на Новом универзитету у Београду на којој излаже слике настале за претходног боравка у Паризу. Ова изложба је имала веома добар пријем код критике и публике, о њој су писали водећи ликовни критичари (Тодор Манојловић, који је изложбу и отворио, Коста Стајнић, Сретен Стојановић), али не и Растко Петровић. Алкан Ашерев Ђераси, угледни београдски трговац, откупљује готово сва дела, па Сава, материјално обезбеђен и психички стабилнији, у октобру 1928. године поново одлази у Париз. „У истину, мада сам био болестан, тај боравак ми је био најлепши, јер сам захваљујући продаји у Београду могао да другујем са Крогом, Којонагијем, да се упознам са Дереном, да будем редовно у друштву дама Кики, Терезе Трез и Фернард Береј, те Хермине Давид и покојног Паскина, за кога ме везивало неко ‘балканско’ пријатељство” (Шумановић, 1939: 14). Из овог низа имена јасно је да је наш сликар био у самом епицентру уметничког живота на Монпарнасу, као и оно што му је било најважније и што је овај боравак учинило најлепшим – дружење са протагонистима те уметничке и културне ерупције.

⁷⁶ Погледати у књизи Димитрија Башичевића *Шумановић*, 1987, део *Поговор*, *Још понешто о животи и смрти Саве Шумановића*, стр. 204

⁷⁷ Погледати у аутобиографском тексту *Место предговора* у Каталогу изложбе из 1939. у Београду.

⁷⁸ Љубица Миљковић, *Препуштање пасији*, 2007, стр. 57

Постигавши мир, у прва два месеца сликар ствара мноштво великих и изванредних слика – највише се бави париским пејзажима, мртвим природама, али и актовима за које му позирају најпознатије музе Париза тог времена. Позната као *крунисана краљица Монпарнаса*, инспирација многих уметника (позирала је Мејдицком, Фужити, Кислингу, Крогу, Калдеру, Гаргали, Паскину, играла у филмовима Мана Реја, Фернана Лежеа, Пјера Превеа, Марсеа Лербијеа, Рене Клера итд.) и љубавница неколицине њих, од којих је најзначајнији Ман Реј, Кики, рођена 1901. године као Алис Прен, нашла се на три Савине слике из 1929. године – *Јутро (Лежећи женски акт)*, *Париски модел - Кики и Црвени ћилим*⁷⁹. Касније, 1935. године у Шиду, Сава ће насликати Кики (узимајући композиционо решење акта из слике *Јутро*) као централни лик композиције *Крај шумарка*.

Савини женски модели су посебна тематика која изискује поступно, хронолошко и систематично истраживање, али Кики има посебан значај из више разлога поетичке природе. Кики је била неприкосновена инспирација фотографија Мана Реја (Емануел Радзицки), глумица у његовим (али и у Лежеовим) авангардним филмовима, једног од најзначајнијих уметника нових визуелних техника прве половине дведесетог века. Иако није познато да ли су се двојица уметника познавала (а веома је вероватно да јесу), чињеница да је Сава сликао Кики отвара још једну значајну спону коју наш уметник остварује са фотографском тј. кинематографском техником сликања.⁸⁰

Трећи и последњи Савин боравак у Паризу је био и у стваралачком, професионалном и социолошком смислу најугоднији. Добијао је признања ликовних париских ауторитета, добро се осећао у елитном уметничком друштву. У једином тексту који овлаш дотиче Саву Шумановића, у божићном издању *Времена* за 1928. годину, говорећи о својим познанствима и дружењима са Лефревром, Супоом, Жидом, Пикасом, Вламенком, Фелзом и другима међу којима је и Шумановић, а под називом *Један сат са...* Растко Петровић ипак каже: „Од сасвим младих дата је сва важност Терешковићу, Арапову, нашем Шумановићу, на кога се много полаже“ (Петровић 1928: 21). У овој фази Савине ликовне поетике, управо супротно од онога што би се могло очекивати од човека болесног, долази до ослобађања потеза, форме и боје. Као да се Савин дух отвара и широм

⁷⁹ Како наводи Весна Буројевић у тексту каталога изложбе *Артисти и модели, Сава Шумановић и краљица Монпарнаса*, Галерија слика Сава Шумановић, Шид, 2010.

⁸⁰ О овоме ће детаљније бити речи у поглављу које се бави одликама Шумановићеве сликарске поетике, њених основа, развоја, уобличавања и дефинисања.

раширених руку баца у освојену сликарску слободу. Ипак, код сликара се полако гаси потреба за боравком у средишту најјачих уметничких струјања, Французи не заслужују да им он и даље пропагира њихова уметничка достигнућа и вредности, а сликар ће касније, не без вела носталгије, записати: “Моја болест ме везала за село, а болестан ум, који је патио од заборавности, премора ради, учинио да су париске успомене избледеле, а жеља ме је престала да вуче да излажем у Паризу. За мене је то умрла моја младост, где сам са одушевљењем гледао на безначајне творевине Парижана“ (Шумановић, 1939: 15). Овај запис је важан за разумевање самокритичног односа и сагледавања сопствене заслепљености француском уметношћу као доминантном у претходном стваралачком раздобљу. Истовремено, индицира тренутак сликарске зрелости и тренутак зачећа стила који ће сликар назвати *како знам и умет*, а који се везује за последњу деценију Шумановићевог рада.

Крајем марта 1930. године Сава заувек напушта Париз, „жестокно мучен као и све време својом болешћу“ (Шумановић, 1939: 15). Иако се зна да је Персида Шумановић неколико пута долазила у Париз у току свих ранијих година, извори се не поклапају у податку да је управо 1930. године она дошла по сина.⁸¹ Занимљив је податак који наводи Љубица Миљковић: “Када му је у посету стигла забринута мајка, он се добро држао. Показао јој је сакупљено благо Лувра и Луксембуршког музеја, пре него што се, 30. марта 1930, заувек опрости од Париза“(Миљковић, 2007: 67). Чињеница да Сава, болестан и исцрпљен, са мајком обилази музеје Париза додаје једну посебно топлу ноту његовој, али и њеној личности, као и њиховом односу. Тереза Трез, Савина париска пријатељица, преузима сликарев атеље и исплаћује све трошкове. Сакупивши своје ствари, Шумановић одлази из Париза, можда и предосећајући да га види последњи пут.

Повратак у родитељску кућу није Сави донео мир, и он се обраћа београдским лекарима те од априла до августа борави у Пропедевтичкој клиници др Раденка Станковића у Београду, на Вождовцу, где га је лечио др Андра Николић. Сликара о том болничком периоду пише: “Лекар ме је сматрао најтежим болесником, али потпуно безопасним за своју околину, јер сам био доброг одгоја, па сам и у болести био добра владања. У болници сам почео радити наново и то аквареле са Вождовца“ (Шумановић,

⁸¹ Тако Башићевић сада не помиње Парсиду, док Миљковић управо наводи сценарио Савиног повратка који је навео Башичевић за 1928. годину. Сам податак нема пресудан значај, осим што неусаглашеност говори о, још увек, непотпуно познатој сваком детаљу уметничког живота.

1939: 15). Болничка архива и целокупна документација страдала је приликом бомбардовања Београда априла 1942. године, тако да лекарски списи који би нам открили Савину дијагнозу не постоје. Постоје, пак, разне непотпуне, полу или опречне информације на које се истраживачи ослањају. Тако је нпр. Александар Дероко у једном тексту написао да је Сава боловао од младалачке схизофреније. Исто је рекао Д. Башичевићу и др Андра Арновљевић који је лечио Саву у болници у Београду⁸², док у Савином картону потписаном од стране шидског лекара др Емила Костића пише да је у питању *psychosis paranoica*⁸³. Сам Шумановић као своје обољење именује афазiju⁸⁴.

У аутобиографском огледу из 1924. године *Општи подаци и живот песника*, након преброђених најтежих фаза стваралачке и психичке кризе, Растко Петровић говори, у трећем лицу, о својим афазијама и меланхолијама⁸⁵. Познато је и да је Растко обилазио болнице за душевне болеснике у Паризу, трагајући за чистим менталним порталима ка есенцијалном духовном простору несвесног⁸⁶.

Савина болест заокупља истраживаче у покушају да је повежу тј. процене њен утицај на његово сликарство, у квантитативном и квалитативном погледу. У том смислу постоји цела историја интерпретације болести у поетичком оквиру, разумевање и/или функционално интерпретирање присуства болести у релацији са стваралаштвом⁸⁷. „Мапирање приступа различитих аутора Шумановићевој болести и вези болести са Шумановићевим стваралаштвом указује на неколико позиција разматрања проблема: узгредно спомињање болести, 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 болести. Ови приступи су, иако изгледају различити, у идеолошком смислу заправо исти, утемељени на концептуализацији лудила (болести) у модерном

⁸² Према писању самог Д. Башичевића

⁸³ Према факсимилу лекарског картона који је објавио Димитрије Башичевић 1997.

⁸⁴ Код Шумановића у тексту *Место предговора*, 1939.

⁸⁵ Погледати овде раније наведен цитат, у делу о биографији Растка Петровића, стр. 40-41.

⁸⁶ Ово интересовање нашег писца за менталне болести није усамљено у периду авангарде – део европске авангардне поетике представља посебно занимање за измењена стања свести као изузетности појединца.

⁸⁷ О томе погледати у тексту др Јасмине Чубрило *О здрављу и другим болестима* у зборнику *Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014. Ауторка прати начин на који је третирана болест у контексту уметничког стваралаштва.

друштву – као узрока прекида у дијалогу, као застрашујућој другости грађанске *нормалности* тј. рационалности...“ (Чубрило, 2014: 55) О Савиној болести емотивно и заштитнички проговара и Антонија Ткалчић Кошћевић, не без огорчености што је његова изузетност тумачена погрешно: „Његови пријатељи овдје говорили су да је *вудрен*. Што значи бити *вудрен*. Значи човјека који се усуђује говорити оно што се други не усуђује рећи, или говори тако да га други не разумију, често, врло често, човјека духом уздигнутим над своју околину. Тамо у Шиду прогласили су га лудим. Али – он није био никада луд - него само осамљен и спутан у окове својих прилика и околине, очајан што није могао бити слободан, посве слободан за своје стварање“ (Ткалчић-Кошчевић, 2007: 148).

Након изласка из болнице Сава ће се скрасити у родном Шиду. У његовом сликарству настаје нова фаза – од актова које слика по скицама из Париза, преко великих композиција импозантног циклуса *Шидијанки* до шидских пејзажа кој представљају сасвим новог Саву. Отац Милутин умире 1937. године и Сава, са мајком, води бригу о домаћинству. Интензивно слика. „Тада је учио енглески језик, узимао часове играња, посетио изложбу француског сликарства деветнаестог века, која је гостовала у Народном музеју у Београду“ (Буројевић:2009, 5). Припрема се за велику самосталну изложбу коју је и организовао у септембру 1939. године на Новом универзитету у Београду. За ту прилику има потребу и пише познати текст *Место предговора* за Каталог своје изложбе. Уз текстове објављене 1924. године и овај Савин аутопоетички и аутобиографски текст је пресудан за разумевање сликареве ликовне поетике и развоја његовог јединственог стила. О изложби су писали сви релевантни ликовни критичари и веома се позитивно изјаснили о Савином делу (Бунушевац, Васић, Витезица, Жарков, Кашанин, Крижанић, Манојловић, Поповић, Стајнић. али не и Растко Петровић), а њихове критике објавили су водећи београдски уметнички часописи.

У септембру 1939. почиње Други светски рат. Сава бива на кратко и мобилисан 1941. године , а војну вежбу ће имати у Осијеку. Шид улази у састав Независне државе Хрватске у којој ћирилица бива забрањена те сликар на свој начин показује протест и неслагање са том политиком – своја платна више не потписује ни једним писмом, пише само годину. Труди се да у ратним данима живи свој обичан живот и вредно слика.

„Господин је јако фини, са мном мало говори. Иначе је веома уљудан и љубазан човек“ (Демшар, 2014: 35).

На Велику Госпојину, 28. августа 1942. године, у зору, Сава Шумановић је, са још стодвадесет Шиђана, међу којима су били и његов ујак и један брат од ујака, ухапшен и одведен у Сремску Митровицу. На штафелају је остала да се суши управо завршена трећа од слика великог визионарског триптиха *Берачице*. Мајка Персида покушава да избави сина и пише хрватској војној команди, а усташка Надзорна служба након извесног времена одговара: “*Persida, ud. Šumanović, iz Šida, zamolila je pri Poglavniku da se njezin sin Sava pusti na slobodu. Uvidom u očevidnost Ureda I, ustanovljeno je da je Šumanović Sava, kao talac, po Višem redarstvenom povjereništvu osudjen na smrt i strijeljan 30. VIII 1942. Uslijed toga molbi se ne može udovoljiti, o čemu neka Naslov obavijesti moliteljicu. – Upravitelj Šaban*”⁸⁸.

У филму *Путеву* (1958) Александра Саше Петровића снимљена је потресна Персидина прича о Савином хапшењу и страдању⁸⁹. Редитељ наводи и да је Сава био још жив када су га, као све ухапшене Србе, усташе посуле живим кречом у јами, где су, без белега и обележја, затрпани. Потпуно невин, осим по својој националности, страдао је један од највећих сликара југословенских простора прве половине двадесетог века. Апсурдност и узвишеност овог страдања је равна мученичким смртима праведних на самом почетку хришћанске ере.

Марија Демшар, Словенка, католкиња, помоћница у кући Шумановићевих од септембра 1940, и која је сликара вероватно, као и његова мајка, видела последња, кратким шифрованим записом у свом дневнику бележи догађај: “Јављам вам да је Господина напала она болест као и мене прошле године. Исто је доживео што и ја. Сада је у болници. Госпођа се јако боји да би могао умрети, исто као Шубецов Јакоб. Иако је био тако миран и поштен и увек здрав“ (Демшар, 2014, 48). Белешка је настала 6. септембра, када је, што је касније постало познато, Сава већ био мртав. Колико необјашњиве

⁸⁸ Документ уреда устачке Надзорне службе бр.62695 – II б.3.42.г. датирана у Загребу 15. септембра 1942. Подаци су према Д. Башичевићу, *Шумановић*, 1960. стр.81.

⁸⁹ У поменутом монографији Д. Башичевић наводи Персидину увереност да је крива за смрт свога сина. Као разлог томе њеном осећању, он наводи чињеницу, коју сама никада није признала јер није била сасвим свесна историјског тренутка, да је Сава могао отићи из Шида док не прођу хапшења за које се знало када ће се вршити. Даље, Сава се могао склонити код стрица у Загреб. На крају, и сам телеграм је стигао касно. Погледати Д. Башичевић *Шумановић*, 1997, стр. 199.

случајности има у одабраној метафори овог кратког записа. У њој Сава је у *болници* (ухапшен), *нападнут* од болести (не својом кривицом), иако је увек био поштен и *здрав* (исправан и невин).

Срећом, великани не умиру, па смрт Савина није значила смрт сликареву.

4. Поетика Растка Петровића

У миленијумима дугој традицији теоријских и историјских приступа књижевности (иако се термин не повезује искључиво и једино за уметност речи) могуће је наћи велики број дефиниција тј. одређења појма поетике.⁹⁰ Ако усвојимо дефиницију да је поетика скуп разнородних избора (тематских, стилских, композиционих, идејних, формалних итд.) које, у практичном и идејном смислу, чини писац при стварању и уобличавању свог дела, руковођен сопственим кодом једне универзалне естетике, онда можемо приметити да се свеколика поетика да раздвојити по јасном принципу транспарентности на имплицитну (ону која се открива тек у растумаченом слоју уметничког исказа, која се препознаје и дефинише у самом корпусу уметничког дела) и експлицитну (ону која се, попут програмског штива, васпоставља у првом слоју значења, којом се одмах, транспарентно, сазнаје о начелима и обрасцима уметничког обликовања). Напокон, све експлицитне поетике у историји су се дуго називале само поетикама, док су имплицитне поетике бивале тумачене као јединствени материјал уметничког дела који се упоређивао тј. прилагођавао тој и тако постављеној поетици и њоме се мерио, те био

⁹⁰ Од античких филозофа (најпре Аристотела) па до модерних времена, појмом и обимима појма поетика бавили су се многи теоретичари и историчари уметности. Овим разматрањем би се, у ширем контексту који би обухватило и интердисциплинарно истраживање, могло и вредело бавити подробније.

грађа за појединачне тј. индивидуалне поетике одређених аутора.⁹¹ У случају стваралаштва Растка Петровића, нисмо у потпуности препуштени том моделу. Наиме, писац је, можда више него иједан његов претходник, савременик или настављач, отворено уобличио своју експлицитну поетику, али нам је, за узврат, оставио толико жанровски разноврсно и спознавачки интригантно дело да се трагање за имплицитном поетиком у његовом стваралаштву претвара у трагање за најдубљим слојевима једног комплексног универзума, створеног импулсом и пројектованог кроз најскривеније просторе пишчеве личности. Трагањем за том личношћу, инкорпорираном у уметничке обрасце и антиобрасце, долазимо до низа когнитивних искушења, замрачивања и осветљавања. Ова особина Растковог дела га, између осталих, чини “...уз Станислава Винавера, водећим именом српске књижевности периода авангадре које је у свом делу синтетисао утицаје, поетичке карактеристике и вредности европске, превасходно француске и домаће традиције” (Тешић, 2009: 2).

Поетику Растка Петровића можемо раслојавати по неколико критеријума. Први је хронолошки. У нашој књижевној, али и ликовној критици, одавно је примећено да се рано дело Растка Петровића разликује од оног каснијег. „Извесна амбивалентност нарочито је уочљива ако се упоређују његова остварења из раних са онима из доцнијих стваралашких година. Понекад се може помислити да их није писала иста рука...толико изменио своју поетику, да је од немирног, екстатичног, дионизијског ствараоца из раних година постао стваралац смиренијих, хармоничнијих, аполонијских тонова и језика“ (Недић, 1989:139). Не можемо чак ни рећи да Растко има позно дело; није стигао да га напише будући да је живео само 51 годину; пре можемо рећи да је имао први и други део свог уметничког опуса. Можда је ова околност, али и та што се никада није вратио у домовину, допринела чињеници да Растково дело никада није, и поред свог неоспорног креативног радикализма и авангардности, постало књижевна норма, узорни образац и парадигма за модерност какво је то нпр. дело Милоша Црњанског. Или је за то заслужна одређена семантичка и синтаксичка изобличеност, помањкање појединачне историјске универзалности и исконске идентификације коју сваки читалац треба да осети - све што поседује дело његовог савременика и једног, попут њега, од највећих српских писаца,

⁹¹ Видети у: Новица Петковић, *Проучавање иманентне поетике; предмет и сврха, у Поетика српске књижевности*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1988.

Милоша Црњанског. У том смислу може се разумети и тврдња Светлане Велмар Јанковић да је *мало оних који његову поезију читају а још мање оних који је тумаче*⁹². Могли бисмо додати – и разумеју. За стандардизацију било чега, курса или дискурса, потребно је шире разумевање, па макар оно било каткад и само интуитивно.

Хронолошко сагледавање Петровићеве поетике, у смислу њене еволутивне или пак, ако се може рећи, деградативне атрибуције у последње две деценије стваралаштва, видљив је на свим креативним плановима. Прву фазу⁹³ песниковог дела карактерише изразита глад за откривањем човекових чулних, духовних и менталних простора и способности. Распростира се у све сегменте уметничког живота и све облике литерарног и визуелног стварања. Та неутољива и екстатична глад превирала је, као бујица преко међа, од поезије, прозе, путописа, ликовне критике, ликовне умјетности, фотографије, филмских експеримената. Све са идејом и тежњом да одгонетне стања у судару енергија, много мање рационално а много више инстинктивно, интуитивно, чулно. Растко Петровић је био највећи Европљанин међу Србима свог времена а са друге стране највећи дивљак међу Европљанима. Ова својеврсна амбивалентност његовог најсушаственијег бића чини га често неразумљивим и конфузним у изразу и истовремено га заогрће плаштом трагичног тајанства.

Ипак, посматрано у целини, упркос уоченом диконтинуитету, Петровићево дело и његова поетика држе се на окупу изнутра тврдом кохезионом силом јединствене визије и значаја уметности. Књижевност овог вечитог путника, који није путовао само реалним, географским ширинама, него је путовао и сопственим дубинама, хоризонтално и вертикално кроз простор, време, сфере и прстенове, платно је на којем можемо пратити, као какву филмску причу, динамично кинематографско смењивање слика са основном, фундаменталном идејом у позадини.⁹⁴

⁹² Светлана Велмар - Јанковић, предговор књизи Растко Петровић, *Сабране песме*, СКЗ, Београд, 1989. стр. IX

⁹³ О разлици између ранијих и познијих дела Растка Петровића тј. између прве и друге фазе и својеврном диконтинуитету пишевог стваралаштва писао је Марко Недић у тексту *Поетички дис/континуитет у делу Растка Петровића*, зборник *Књижевност Растка Петровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989. Према мишљењу овог аутора, граница међу фазама је Петровићев одлазак у Америку.

⁹⁴ У трагању за темељним основама Петровићеве експлицитне (а касније имплицитне) поетике, које ће одговорити захтеву тезе коју смо преда се поставили – однос поетика и стваралаштва нашег песника и сликара Саве Шумановића – бавићемо се оним највише раздобљем песниковог стваралачког узлета који се у критичким текстовима назива његовом раном фазом. Ради се, дакле, о делу насталом до 1925. године, а

4.1. Експлицитна поетика

Када говоримо о експлицитно изнетим поетичким ставовима Растка Петровића (мада, како ћемо видети касније, у овом светлу ваља опсервирати и поетику самог Петровићевог књижевног дела), потребно је оријентисати се у односу на сасвим извесне, али и потенцијалне, утицаје европских теоретичара на младог песника. У периоду од 1916. до 1922. године Растко је боравио у Француској, и то највећим делом у Паризу, уметничком средишту Европе. Париз је у то време⁹⁵ био расадник напредне, авангардне уметничке мисли, који је сам недрио али и скупљао многе идеје пристигле из других градова Европе. Многи преокрети, револуционарни обрти у феноменологији, структури и тумачењима различитих делатности човековог ума, а не само у домену креативног, већ су се десили у европским интелектуалним центрима.

У области психологије и психоанализе скоро две деценије раније појавио се Сигмунд Фројд са својим тумачењем човекове најдубље нутрине сексуалним тј, нагонским устројством. Да је Ерос и његова, у појединцу отелотворена снага, Ид, покретач, стваралачка енергија целокупног човечанства, била је сасвим нова, шокантна и скандалозна теорија која је, међутим, веома брзо постала прихваћена и распрострањена у европској науци и пракси. Кроз Фројдово учење и психоанализу обновљена је телесна страна личности, ревитализована је, сада знатно радикалније и убедљивије, сексуална енергија као основна виталистичка компонента сваког појединачног и колективног развитка⁹⁶. Нигде не налазимо јасан исказ или податак да је Растко Петровић познавао учење Сигмунда Фројда, али је, због неоспорне сличности у многим ставовима, а најпре у виталистичкој теорији о нагонима и њиховој изворности (што се читава и у Растковим поетичким есејима и у књижевном делу), као и због чињенице да је био веома ажуран у

које, чини се, најбоље поткрепљује тезу и најплоднији је у походу на паралелизам са естетиком ликовног дела Саве Шумановића, а истовремено је и носилац је круцијалних авангардних момената Петровићевог књижевног и теоретичарског рада.

⁹⁵ О томе је било више говора у претходном поглављу.

⁹⁶ С. Фројд је 1895. г. објавио *Расправе о хистерији* (заједно са Бројером), а 1899. *Тумачење снова. Его и Ид* је написао 1923.

праћењу интелектуалних и уметничких достигнућа свог доба, готово немогуће поверовати да му је оно било непознато⁹⁷.

Пратећи ту нит, свакако се морамо задржати и на филозофским учењима која су могла утицати на Расткову теоријску мисао и креативни курс. Филозофско наслеђе претходног века утицало је, у широј перспективи, на преокрет у уметности уопште⁹⁸. Ничеово учење о телу и физиологији, о задовољству и болу, дионизијском “пијанству” стварања, као тачки из које ваља кренути ка самоспознаји веома много подсећа на Петровићево истицање телесног као гносеолошког инструмента⁹⁹. Никако не треба прескочити ни учење генијалног, рано преминулог, аустријског филозофа Ота Вајнингера. Он у свом капиталном делу *Пол и карактер* (написано и објављено у Бечу 1903.г.), поред многих оригиналних идеја о човеку и његовој природи, говори о перманентној сексуалној активности човека, о мушко – женским полним односима уређеним по неким вишим законима, о својеврсној аналогiji између сексуалне жеље и потребе за путовањима, о схватању комплексности појединца као целовитог космоса¹⁰⁰.

У духу ове европске филозофске линије учења о телесном као спознајном код човека у другој половини двадесетог века размишљаће у својим есејима пољски филозоф и књижевни теоретичар Јан Кот (1914-2001) који у есеју *Памћење тела* каже: „Сви знамо да постоји спољашње и унутрашње искуство, искуство које се може пренети језиком и искуство које измиче језику. Или – другим речима – искуство које се може пренети и оно друго које је знање или памћење тела. Искуство оргазма дато је кроз тело“ (Кот, 1990: 107). Још један истакнути европски мислилац је својим учењем о души и телу, те о дуализму човековог бивствовања и стваралачком еволуцији, могао утицати на књижевнотеоријске ставове нашег песника - Анри Бергсон. Наиме, познато је колико је

⁹⁷ Један од водећих следбеника Фројдовога учења (који даље развија теорију о значају телесног), Ото Ранк, објавиће 1924. године у Бечу књигу *Траума рођења*. Наш песник о значају тренутка рођења за човека поетички говори раније и ставља га у центар човековог формирања пре овог научника; У *Откровењу* (1922) постоји песма *Тајна рођења*, написана у једној маслиновој шуми заноса, горчина над Велалуком, на Корчули.

⁹⁸ Филозофска учења Ничеа, Шопенхауера, Спинозе, Лајбница теоријски су претходила и припремила преокрет европској уметности крајем 19. и почетком 20. века (посебно су утицали на појаву експресионизма и његово поимање човека).

⁹⁹ Ова Ничеова дистинкција дионизијског и аполонског у човеку, слична Фројдовом разликовању Ероса и Танатоса значењски се поклапа са разликом између Хегелове *идеје* и Шопенхауерове *воље*.

¹⁰⁰ Детаљније о томе у књизи Бојана Јовића, *Поетика Растка Петровића*, у којој се исврпно разматра присутност учења Ота Вајнингера у поетици Растка Петровића.

Станислав Винавер познавао и ценио учење овог филозофа интуицизма (евидентни су његови утицаји на Винаверово дело и ставове, што се особито препознаје у његовом *Манифесту експресионизма* из 1921. године), а познато је, такође, и колико су Растко и Винавер били блиски и као пријатељи, али и као саборци у једном времену када се трагало за новим законитостима у феноменологијама уметности. Потпуно је извесно да је Растко читао Бергсонова дела; о томе на неколиким местима сам пише у аутобиографском есеју *Општи подаци и живот песника* из 1924. г. где каже: “ Вилсон. Бергсон под луксембуршким липама. Тихе ноћу над Паризом који је у жагору”. У Београду је 1920. године у издању С.Б. Цвијановића¹⁰¹ објављена једна Бергсонова књижица под називом *О души и телу*. У овом делу, малом по обиму, али значајном по садржају, а које је заправо једно штампано предавање угледног филозофа, разматрају се метафизичка питања о границама духовног и телесног, те њиховом односу у којем духовно надилази међе телесног, све питања која су заокупљала и Растка. За нашу тезу посебно је интересантан део о афазизи у контексту сећања односно заборављања тј. церебралне основе феномена менталних констукција¹⁰².

Наведене мислиоце тј. њихова учења могли бисмо назвати тек значајним подстицајима у односу на једно које се може маркирати као круцијални духовни утицај на Растка Петровића. То је Гијом Аполинер и његова теорија нове уметности. Лазар Трифуновић, у свом есеју о уметничкој критици Растка Петровића каже:”...склон сам да претпоставим и поверујем да је Аполинер био прави и најзначајнији Растков учитељ у критици и теорији сликарства. Слутим да је Петровић готово наизуст знао Аполинерову књигу *Сликари кубисте*, која је била теоријско јеванђеље модерне уметности и основно штиво на коме су генерације училе абецеду париске авангарде”(Трифунвић 1989:121). Будући да Растко свесно није раздвајао структуру и природу ликовног и песничког дела, и да је стварање универзалног уметничког космоса сматрао јединственим, онда се тврдња о утицају Аполинера на ставове Расткове ликовне критике може проширити и на његову поетику у целини. Констуктивизам у стварању уметничког дела, његова аутономна

¹⁰¹ Овај издавач је 1922. године објавио Расткову збирку песама *Откровења*.

¹⁰² Погледати у: Анри Бергсон, *О души и телу*, Београд, 1920, стр. 53 -56. О Растковом односу према афазизи као обољењу заборављања тј. руинирања смислене основе речи и речничког фонда, а којим је, чини се, био фасциниран из више разлога, и која је, по њему, један од кључних физиолошких инструмената нове уметности, детаљније ћемо се бавити касније.

реалност у универзуму, створена специфичним, метафизичким и ванвременим законима основна су начела естетике кубизма која су базична и у Растковој поезици. Корак даље у овим схватању, где је свако дело једно ново откриће, један нови непознати свет, паралелан са светом опажајне објективне стварности, Расткову поезику приближава и ставовима Василија Кандинског. Кандински се могао наћи у Растковом литерарном и интелектуалном окружењу преко француске културне традиције, али и преко Димитрија Митриновића¹⁰³ и сестре Надежде која је била у Ажбеовој школи у исто време кад и сам Кандински.

Осим ставова наведених теоретичара и филозофа, Растко је својом поетиком сублимирао многа учења са којима се сретао (нека од њих су учења Ајнштајна, Леви – Брила, Паскала). Будући да своје неформално образовање никада није прекидао, веома активно, ажурно и заинтересовано је пратио сва кретања на широкој сцени научних, теоријских и уметничких збивања¹⁰⁴. Међутим, све ове подстицаје и утицаје треба разумети као структуралне допуне или предлошке једног, у целини, оригиналног и заокруженог поетичког система, који понекад делује нескладно, а заправо је и сам створен по стваралачком моделу за који се залаже. Стваралаштво као нагонски, импулсиван чин не може се, по својој природи, коначно дефинисати, те му та природа допушта и својеврсну креативну флексибилност.

* Први есеј који је Растко Петровић објавио био је *Једна теорија о пореклу Словена*¹⁰⁵. Временски се поклапа са објављивањем романа *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* и позитивно реагује на теорију Зигмунда Зоборовског о старијем него што се сматрало пореклу Словена које овај антрополог смешта у трачански и грчки период.

¹⁰³ Податак о предавању које је Митриновић одржао у Минхену о Кандинском налази се на једној дописници коју је Митриновић послао Надежди Петровић а која се чува у Народном музеју у Београду у Архиви модерних уметника.

¹⁰⁴ Детаљан преглед теоријских координата у којима је Петровић укрстио своје поетичке ставове дао је Бојан Јовић у својој докторској дисертацији *Програмска начела поезике Растка Петровића у контексту европске авангарде*, Филолошки факултет Београд, 1999.

¹⁰⁵ У редоследу навођења фундаменталних поставки Петровићеве поезике, иако почињемо са његовим првим објављеним есејом, нећемо пратити песников временски оквир тј. нећемо се руководити реалним хронолошким редом. Покушаћемо да реконструирамо ову поетичку грађевину новим конструисањем по принципу који бисмо могли назвати хронологијом универзалне стваралачке еволуције. То значи да ћемо низати елементе Петровићеве поезике по унутрашњем кохезионом устројству, по принципу њихове унутрашње логике и повезаности.

Растко тако започиње експлицитно постављање старе словенске митологије као парадигме духовног развоја Словена. Овај принцип није схваћен и пласиран у смислу неког изнова пронађеног националног идентитета, већ као образац митског, изворног, нагонског елемента укорененог у генетски корпус. Тематиком Старих Словена ће се Растко бавити дуго на разне начине (један је и честа идентификација коју ћемо налазити и у његовим песмама), или, боље речено, ова тематика ће остати инкорпорирана и у оне периоде песниковог рада који одликују неке нове, вариране идеје. Са идејом старословенства нераскидиво је везана и идеја о стваралаштву народног генија, а одлике митолошке и стваралачке традиције Старих Словена, преживеле су у творевинама које су до нас дошле кроз народну књижевност (посебно оне са одликама паганског). Петровић враћање народном песништву доживљава и разумева као вид ослобађања и као исцељење сопственог и колективног бића. Видео је Растко нешто обнове у повратку прапостојбини која попут неке плаценте обилује хранљивим и виталним супстанцама. У том враћању има и заборав и страсти за чистотом и идиличном, грехом ненатруњеном средином. У народном стваралаштву он препознаје и непролазну младост и свежину стварања, растерећену и неоптерећену сувушним тековинама потоње цивилизације. Сви елементи овог стваралаштва, архаичност израза, симболи, широки видик распукнуте маште, пространи митски пејзажи – све то је магијски образац који прочишћава и наново ствара. Ово поновно стварање има у идеји о народном стваралаштву своје семе, замјетак који ће се у Растковој поезији развити у једну велику, глобалну идеју о могућности обнове света. Плодна серија есеја о народном стваралаштву из 1924. године настала је након путовања по Србији, Македонији, Далмацији и Црној Гори, као огледало систематизованих утисака и осведочених исконских енергија конкретних простора¹⁰⁶. Разноликост и нејединственост народне лирике је схватао као богатство, а етеричност, митологичност и музикалност као опажајне елементе најдубљег магијског слоја у менталном концепту човека.

106 У периоду до 1924. године Петровић је објавио низ значајних есеја на ову тему и то: *Младићство народног генија, Народна реч и геније хришћанства, Општо подаци и живот песника, Један теорија о пореклу Словена, Света сељанка на Косову* (погледати у тексту Хатице Крњевић *Есеји Растка Петровића о народној уметности* (у *Књижевно дело Растка Петровића*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, приредио Ђорђевић Вуковић, Београд, 1989).

У огледу *Младићство народног генија*¹⁰⁷ - где појам младићство има синонимни квалитет са слободом, неспутаношћу, необузданошћу, импулсивношћу, а истовремено је и један од појмова који су део метафорике авангардне мисли¹⁰⁸ – Петровић се бави односом народног духа према животу уопште. Језик којим се народни дух артикулише је језик људске мисаоности. Духовни амбијент у којем народни гениј обитава је својеврсна удаљена паралела утералном праискуству сваког појединца, па отуд можемо рећи и да, мерено вертикалном прогресијом, сваки етнички нуклеус крије визију целог човечанства и даље универзума. Ова идеја о степеновању обрасца ће се мултиплицирати кроз разне стваралачке слојеве Петровићевог дела. У срцу оваквог поимања увезаности духовних планова, налази се и веза човека и природе. Прачовек је (Петровић га види као парадигму обновитеља савременог човека) у својој комплексности микрокосмос, а истовремено удвојени макрокосмос. Ова релација је веома жива и стално активна, а одржава се различитим исконским каналима и капијама кроз које кружи универзална енергија и претвара се. Из тога произилази да су човек и космос у сталној конекцији преко природе и њених феномена. Један од начина, свакако и најзначајнији, размене тог покретачког потенцијала је и чин оплођења којим природне појаве, а пре свих Сунце као врховни извор енергије, својим дејством пасивну материју претвара у активну стваралачку супстанцу. Обредни и магијски чинови народног драматуршког приказивања те оплодње (као што су нпр. додолске, коледарске, краљичке народне песме) симулирају врховни принцип креативног акта. Стога су то слике једног вечитог виталистичког циклуса и космичког устројства неуништивости стваралачког, продуктивног принципа, а народна поезија тако постаје крајњи људски духовни домет тог истог принципа. То је *младићство народног генија*. “Игра је...грађење по истим законима ритма по којима се изграђивао овај свет. Отуда те тајанствене комбинације ритмике, језика и фантазије у младалачкој свежини наше народне уметности, на самим вратницама наше велике епопеје...”(Петровић, 1995: 121). На овако схваћен значај народног стваралаштва логично се наслања и Расткова идеја о нагонској, исконској потреби стварања уметности тј. поезије коју је и сам тако осећао и живео. Средство којим се потреба стварања реализује

¹⁰⁷ Растко Петровић, *Младићство народног генија, у Есеји и чланци*, Београд 1974.

¹⁰⁸ Истицање младићства (а раније смо поменули и везу са Рембоом у том контексту), као простора још неограничене слободе, може се повезати са рефлексима фројдизма. Крајња манифестација овог начела препознаје се у поетици дадаизма и у лудизму, где се живот и уметност доживљавају и живе као дечја игра.

је, у случају књижевности, језик односно говор¹⁰⁹. Бајалице, брзалице, разбрајалице, рефрени, понављања – све су то елементи једног магијског чина којим се звучним ефектом постиже ослобађање од смисла, а тако и од просторне и временске реалности и досежу сфере сличне трансу. Језик је пут и начин да се дође до прочишћене спиритуалности. „Посебна сколоност овог писца према разбрајалицама (и другим сличним формама у стиху или шифрованом говору, све до недокучивог немуштог језика) које се стварају по законима асоцијација, звуковног слагања, асонанци и рима, сколоност је модерног песника према неистраженим могућностима матерњег језика“ (Крњевић, 1989: 239).

Нови квалитет у народном стваралаштву уноси прихватање хришћанства и појава једног новог божанства код Старих Словена. Проблемом хришћанства се Растко бавио и у својим есејима (оно је заузима посебно место у поезији овог песника) а због, најблаже речено, његовог дискутабилног односа према религији (како је тај однос био схваћен) је имао и конкретних непријатности¹¹⁰. Петровић сматра да је хришћанство, са једне стране, уништило изворност народне уметности, а са друге, било чинилац стварања неке нове свести и обликовања постојећег народног темперамента. Пагански човек није могао да раздвоји свој живот живог од „живота њихових мртвих, и овај живот реалности од оног кошмарског сна мутних сенки и божанстава“ (Петровић, 1924: 537). Ова тврдња имплицира две ствари: да је пагански човек био неодељен од подземља; духови живих и мртвих су заједно чинили једну општу енергију и силу и да је тај терет било живом човеку тешко носити та да је он управо тада почео да тежи да своју интуитивност замени рационалношћу. У том смислу је појава хришћанског Бога представљала решење попут оног у античким драмама. „Одједном, оно што беше болно, непојмљиво и фатално у животу, и што, са једним херојским кликтањем емоције, опеваше хришћанство, заструја кроз наш народ. Где је научио он то и зашто је примио? Растужио своју младићки свежу душу?“ (Петровић, 1924: 538).

* Други скуп одлика Петровићеве експлицитне поетике чине констуктивизам као стваралачки принцип света уметничког дела и космизам уметничког дела. Чини се да су

¹⁰⁹ О језику, још увек у контексту експлицитног плана, ће бити говора касније, када се он буде посебно разматрао као један од поетичких елемената нашег песника.

¹¹⁰ Најзначајнији есеј на ову тему је *Народна реч и геније хришћанства*, Српски књижевни гласник, XIII/ 7, Београд 1924. О сукобу са Српском православном црквом и њеним патријархом Димитријем било је говора у претходном поглављу.

сви ови принципи наговештени у претходном скупу одлика тј. у проблематици старословеске митологије, паганства, магијског и исконског, а уобличени на плану изградње уметничког дела као другог, бољег и савршенијег света од света наше стварности. Ове тезе Растко уобличава у есејима о ликовној уметности, али и у текстовима који се односе на песничко стварање¹¹¹.

„Слика уметникова је свет који садржи у себи особени сунчани центар, као што их садржи, масу, овакав наш простор, и у који пресађене наше егзистенције, сасвим попут Ајнштајнове теорије о космосу, осетиле би нови вредност простора, времена и личности; и то не би било случајно стање јер је могло бити и друкчије, него створено по сталним законима о грађењу нових светова “ (Петровић, 1921: 2-3). На основу теоријских идеја које су обележиле песникову критичку мисао раног периода, извесно је да је био веома добро упућен у авангардна збивања у Вато Лавуару, да је познавао и великим делом усвојио ставове о умјетности Гијома Аполинера као и да му је била блиска мисао Василија Кандинског. По атељеима и кафанама Монпарнаса дружио се са водећим француским сликарима и песницима тог доба (Жакоб, Салмон, Пикасо, Реверди, Кокто, Елијар, Супо, Цара), пратио рад наших сликара у Паризу (Милуновић, Стојановић, Шумановић) и први у Србију донио глас нове уметности. „Растко Петровић је први српски критичар који је тежиште критике померио ка теоријској херменеутици, чиме је створио услове за препород ове дисциплине и модернизацију њених метода и мерила. Са њим је српска ликовна критика сазрела стручно, идејно и теоријски; она је превазишла ниво актуелне констатације и дескриптивног приказа и прерасла у синтетичку критику која у уметнички суд уводи психолошке, филозофске и културно-историјске факторе“ (Трифунковић, 1982: 232).

Синтетичност, која је карактеристична и за његову поезију и која се рефлектује у тежњи да се универзализује искуство целог човечанства кроз анонимни архетип, на пољу ликовне критике, где је био егзактно и прецизно формулисан, се читава у мултидисциплинарном приступу ликовном делу као свету за себе. Треба имати на уму да Растко све уметности посматра као једну тј. оно што важи за сликарство важи и за књижевност и обратно. Ова околност у Петровићевој поетици нам је изузетно драгоцен и

¹¹¹ Мисли се на текстове *Сава Шумановић и естетика сувише стварног*, *Изложба Бијелића, Добровића и Миличића*, та на текстове *Пробуђена свест- Јуда и Винавер*, *Громобран свемира*.

због природе целокупног истраживања паралелизама одређених уметничких манифестација песничког и ликовног дела. Иако не занемарује личност уметника-сликара, коју чини се разуме у платоновском смислу медијума, Петровић фаворизује само дело као „доживљај који се збио изнад правила под којима живи наш сунчани систем, према томе он је за њ само авантура, јер једном заробљен, најсадржајнији моменат општег покрета у природи сунчани центар...” (Петровић, 1921-2: 183/184). У његовим текстовима оваплотила се идеја о аутономији уметности којој је циљ нова уметничка реалност. На тај начин Растко конципира нову естетику, позива је да оплоди нову реалност, једну од многобројних могућности неког паралелног света. Тако је слика уметникова новостворени свет који садржи у себи другачије распоређене праелементе стварности. То је основно начело конструктивизма, а естетика која њиме доминира је естетика сувише стварног. Концепт ове нове естетичке уметности иде корак даље од кубиста и Аполинерове естетике надстварног, даље од програмских начела надреализма, даље од деструкције дадаизма. Осим овог својеврсног интерног космичког система, Расткова естетика подразумева анонимни карактер уметности али у општем, еволутивном смислу. Изворни обрасци уметности су уствари изворни обрасци свести којима песник тежи¹¹². Бојан Јовић у свом делу о поетици Растка Петровића, између осталог, о овом принципу и каже: „Чињеница да Петровић о књижевно-уметничком делу говори као о нарочитој врсти реалности, космичком свету посебне вредности, насталом на темељима закона који су слични или истоветни научним, не значи, међутим, да он на уметничке творевине гледа искључиво као на механизме или пуке конструкте. У позадини механистичко-конструктивистичке интерпретације књижевности и уметности код Петровића се готово увек уочава и наглашено виталистички приступ проблему, тежња да се уметнички свет, сагледан из перспективе нераскидиве повезаности са животом човека и животом природе, и сам одреди као органска целина, то јест, као живи космос“ (Јовић, 2005:53).

* Следећи круг међусобно ланчано повезаних, а и са претходно наведеним, поетичких принципа изнетих у текстовима Растка Петровића тичу се витализма и покретачке снаге човековог бића, еротичности као магнетизма међу половима,

¹¹² *Естетика сувише стварног* је један од главних аргумената смисла повезивања поетског дела Растка Петровића и ликовног дела Саве Шумановића. Она је теоријска окосница овог рада.

сексуалности и механике односа као практичног, активног конкретизовања ре-креације света и стварности, телесности као путу спознаје¹¹³. Овим се принципима достиже и гносеолошки слој уметности тј. новостворене стварности. Из овог слоја, пак, проистиче један велики, помало скривени универзалним и космичким димензијама, али свеобухватан Растков хуманизам. Он је истовремено и почетна и завршна идеја целокупне његове поетике.

Да би уметничко дело, а тако и свет створен њиме, било креирано потребни су јасни и прецизни модели његовог креирања. Потребна је извесна и дефинисана технологија његове израде. То стварање није, дакако, технолошки отуђено и дистанцирано од човека - напротив, човек и његови доживљаји, осети и осећања јесте основна сировина, машина, механизам стварања тог новог света. У том процесу понире се у најдубље слојеве несвесног, али не сасвим у надреалистичком смислу те речи, и ствара се инстинктивно, нагонски. До стања тог стваралачког заноса се стиже устројавањем телесне стране човековог духа тј. тела самог, све до ивица реалности где се границе бришу. Овде лежи идеја о спреси духовног и телесног, о истоветности искустава ова два облика људског бивствовања, о јединству тог фасцинантног механизма. Ако је тако, онда мозак није једини орган којим се може мислити, заправо, бришу се анатомске одлике и функционалне различитости органа и система, све постаје једно и то у служби досезања смисла. Ако је стварање уметничког дела, његово рађање, несвесна, нагонска потреба човечанства онда је и свака друга нагонска (физиолошка) потреба човека вредна тог истог стварања. Свако задовољавање телесних функција је, тако, пут до чисто духове спознаје.

Овде се приближавамо и значајном еротско-сексуалном сегменту Петровићеве поетике, и поимању секса као облика прогресивног кретања ка сазнању и стварању. У његовој конотацији своје место има и вечита тајна рођења која ће обележити песничку тематику ране фазе Петровићевог стваралаштва. Механика покрета два бића, два пола, мушког и женског, одвија се у посебном ритму који је предвиђен космичким законима. То су исти они покрети који су иманентни телесном напору при рађању уметности. „Писати стихове на поду, клечећи, надвијен на хартију, налакћен на руку у којој се држи писаљка, тако да цело тело својим напором учествује у бележењу екстазе“ (Петровић, 1989: 103).

¹¹³ Ове ставове најексплицитније налазимо у спису аутопоетичког карактера *Пробуђена свест (Јуда)*, те у есејима *Петар Палавичини* и *Ритмови Тодора Манојловића*.

Кроз екстазу телесног, кроз покрет и ритам као инструмент те екстазе се, према томе, стиже до откровења. “...Погурених леђа, упалих груди, сабран, пресавијен над собом као у утроби матере, рио је он по себи у загушљивом полумраку, ослушкивао свој дах и било које је тукло у прсима, у рукама, под грлом, у глави, исписујући по листовима хартије кратке речи... На махове – преморен, већ малаксао, скоро ошамућен од психичког и физичког напрезања, од оморине – остављао је за тренутак *ритмичке вежбе*, прелазιο у другу собу и тамо замакао главу у воду, квасио лице, и дуго држао вреле шаке у води...”¹¹⁴

Тело је, закључујемо, на изванредан начин мудрије од интелекта. На језичком плану ритам језика је конкретна манифестација и опредмећење екстазе. Аналогија рађања уметничког дела и рађања новог људског бића, микроформата целог универзума, је очигледна. Круг Петровићеве поетике се тако, кроз крајње гносеолошко изједначавање религије тела са религијом духа, полако затвара.

* Последња фаза до досезања смисла у производима уметничког стварања, до доживљаја откровења који нам ти продукти омогућавају, досеже се различитим формалним средствима у различитим уметностима. У сликарству је то боја, њен интензитет и моћ да нас увуче у своје трансценденталне просторе (сама предметност и приказивачки тј. миметички принцип су управо напуштени), у књижевности је то језик тј. реч којом се премећемо у подсвесне слојеве сопственог бића (слободан стих, померена семантика и конгруенција, мантричка понављања, структурна понављања, заумни језик) . Хипнотичку моћ, дакле, имају оба средства, те се њихов фенименолошки знајач заправо не разликује. Праоблик овако дефинисане функције језика су народне разбрајалице у својој поетичности, музикалности и тајновитости. Циљ је заједнички – доласком до екстазе доживети откровење новог живота. Још један принцип који уједињује различите врсте уметности и синтетизује њихову дивергентну природу. У основи овог принципа лежи и брисање граница између човека и природе. „Песник је толико срастао са природом да језичка комбинаторика само следи песникову спознају његово идентификовање са појавама у природи“ (Јовић, 1989: 90).

¹¹⁴ Сведочење Милана Дединца, према књизи *Растко Петровић*, библиотека Живи песници, Нолит, Београд 1963.стр 99.

За дубље разумевање Петровићевог односа према језику веома је важан есеј *Хелиотерапија афазиије* из 1923. године. Као што су га занимала померена стања свести и последице психолошких поремећаја, занимало га је и обољење речи. Речи оболевају тако што им се по подразумеваном распореду и безброј пута употребљеном истом значењу одузима основно значење. „Хоћу да будем непосредан. Мислити без симбола. Свака реч треба да изражава само предмет који означава, ништа више“ (Петровић, 1923: 764). Принцип којим се треба руководити при писању књижевности је истинитост и тачност значења речи. То је једини начин да се обнови или пронађе нови језик који би био разумљив, јасан и растерећен од сувишних и нетачних значења. Ова одређена „сировост“ је уочљива управо у самом књижевном делу Растка Петровића. „Иза речи, наиме, постоји значење које је шире од ње, иза значења је утисак који је још шири, иза утиска се шири пажња, иза пажње подсвесни живот, сећање на трбушни живот, несвест, вечност, утроба из које излази вечност, нужда да се нађе нешто шире од најширега! Реч је најужи отвор на огромном левку. Хладноћа непојмљивог дува кроз левак“ (Петровић, 1923: 767). Једно опште прочишћење и излечење од афазиије би било глобални предуслов за стварање чистог смисла. Речима треба вратити изгубљену изражајну моћ и кроз нови „левак“ погледати у бескрајност.

Кроз овако приказане одлике Петровићеве експлицитне поетике¹¹⁵ можемо запазити и унутрашњи литерарни интегративни елеменат међу њима, нешто као кретање аутономне надградње, која доприноси могућности једног наративног повезивања и творења дела књижевног карактера на основама поетичког промишљања.

У прапочетку човековог бивствовања, у првом времену, које је за народни колектив исто што и пренатално доба за појединца, постојали су отворени путеви комуникације између човека и универзума. Прачовек је стварање, путем речи, покрета, игре, магије, користио као канал којим је лако и једноставно стизао до сазнања. Уметност је била исто што и космос повезан са човеком кроз природу у једној посебној космогонији. Историја је донела много оптрећујућих елемената који су човеку служили да лакше носи

¹¹⁵ Наведене одлике никако не исцрпљују целокупан репертоар карактеристика експлицитне поетика Растка Петровића. Напротив, многе одлике смо тек дотакли. Међутим, руковођени основном идејном нити ове тезе, чинило се да је маркирање одређених одлика, издвојених принципом функционалности у доказивању тезе, делотворнији модел од минуциозног набрајања и филигранског тумачења свих карактеристика Петровићеве поетике.

прачовечански дар, тачније да га заборави. Да би се човек вратио својој спони са универзумом, да би се поново са њим сусрео и изједначио, да би се излечио, он мора изабрати прави пут. Он мора путовати свим сферама и просторима унутрашњег. Одрицањем од доминације свести, која је и сама баласт интуитивној спознаји, путем телесног, механиком физиолошких радњи, сексуалним стварањем, обнавља се човекова моћ. Он доживљава откровења, хвата честице вечности за којима вапи. Враћањем исконском прапочетку, механизмима који су му једини преостали а ослањају се на чулни опажај и чистоту значања речи, будући да се реално време не може ни зауставити ни вратити, човек нагонски, сећајући се себе, ствара нови свет узимајући елементе који су му доступни, саставља их на нов начин и тако регенерише, не само уметност и филозофију, већ своју целокупну еволуцију и егзистенцију.

Ово би, можда, могла бити радикална, авангардна прича коју квазисубверзивно приповеда Петровићева поетика.

У контексту архитектонике Расткове поетике посебну пажњу ваља посветити његовом односу према фотографији и филму тј. према могућностима које у стваралашком смислу пружају тада нова технолошка достигнућа. Филм (и фотографија) као уметнички медиј се налази, у феноменолошком и достизајном смислу, негде између сликарства и литературе, стога посебан фокус, а у контексту разумевања *естетике сувише стварног*, ваља усмерити на Расткове погледе на фотографију и филм, као на изражајна средства новог доба, и ујединити их са његовим поетичким начелима у књижевности односно сликарству. „Мада Растко није посебно разматрао естетику фотографске слике у својим многобројним есејима, остале су, ипак, забележене неке његове мисли о фотографији (и филму, МС). Важно је говорити о његовом односу према фотографији, али је још важније разумети фотографије самог Растка Петровића у оквиру авангардне уметности“ (Тодић, 2003: 2).

Српски авангардни уметници, а међу њима и сам Растко, су се веома активно укључили у фасцинантну причу о филму, пратећи европске филмске ствараоце (француске, немачке и руске), али и филмове који су долазили са другог континента – најпре вињете, а потом и игране филмове Чарли Чаплина.

Филм на српске авангардисте делује двојако – прво, он је предмет њихових размишљања и критичких радова и друго, филм постаје модел тј. поетички образац у

другим стваралачким формама. Прву филмску критику пише Бошко Токин и објављује је у *Кинематографској хроници* листа *Прогрес* 1920. године када пише и *Покушај једне кинематографске естетике*, „први текст српске теорије филма и филмске естетике“ (Зечевић, 2013: 48). Вероватно најважнији и најпосвећенији филмски познавалац и теоретичар (уз Славка Воркапића, који заслужује посебан осврт), Токин није једини наш авангардиста који се бави филмом. Заправо, готово сви се српски авангардисти баве филмом као новим медијем – као предметом теоријске и критичке мисли: Станислав Винавер (веома важан као суштински теоријски творац српске авангардне/експресионистичке естетике), Бранко Ве Пољански, Љубомир Мицић, Растко Петровић, Ранко Младеновић, Мони де Були, Марко Ристић, Драган Алексић, Д. Матић, Александар Вучо, Ване Бор, али и као обрасцем користећи технику тзв. *филмског писања*¹¹⁶ у својим делима – Милош Црњански, Растко Петровић, Ве Пољански, Александар Вучо и Станислав Краков¹¹⁷.

Растко је у неколико наврата у својим есејима изнео важну способност фотографије и филма да они могу неку појаву „учинити универзалном, дајући јој могућност да живи симултано свуда и заувек, као неку трећу димензију која је везује за бескрај и вечност“ (Петровић, 1958: 204).

4.2. Имплицитна поетика

Књижевно дело Растка Петровића је жанровски колаж једне идејне доминанте. Оно је својеврсна космогонија сазнавања човека и света обојен тоном хуманистиче есенције. Оно само, структурално посматрано и у целини, чини један свет створен од мноштва унутрашњом логиком повезаних елемената и, тако генерисани, ти елементи дају једну својеврсну кубистичку творевину. Иако се не може са потпуном сигурношћу тј. без одређене задршке која ставу даје објективност, тврдити да је дело Растка Петровића кубистичко, начин на које је то целокупно дело тј. опус (којег чине жанровски најразноврсније форме) конциповано даје основу да се оно може разумевати као

¹¹⁶ О филмском мишљењу, унутрашњем језику и филмским реченицама писао је Борис Ејхенбаум у књизи *Књижевност*, Нолит, Београд, 1972.

¹¹⁷ Погледати књигу Предрага Петровића *Авангардни роман без романа*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.

конструктивистичко. Покушамо ли његово дело да подведемо под неки од авангардних покрета, брзо ћемо се уверити да оно не може стати у само један од њих. Оно, просто, надилази дефиниције праваца и покрета и само се делимично, и при тој делимичности неки други његов део остаје непокривен, може валидно и аргументовано упоређивати са творевинама које под неким правцем подразумевамо. „Растко Петровић, најзначајнији српски авангардиста, није творац ниједног *изма*, али се у критичкој деконструкцији његовог дела открива да је он и експресиониста, и дадаиста, и хипниста, и надреалиста, и суматраиста, и космичар, и интуитивиста итд. Можда би се, условно, могло рећи да је Растко Петровић творац *авангардног синтетизма* у српској књижевности“ (Тешић, 2009: 5). Овај синтетизам је произашао из чињенице да Растково дело сублимира достигнућа готово свих авангардних тенденција насталих у европској (и руској) књижевности првих деценија двадесетог века. И не само да их је сублимирало, већ је многе од њих антиципирало¹¹⁸.

Други, једнако значајан, извор литерарног утицаја на Растково дело у целини је народна књижевност. Почећемо од тог утицаја који смо назвали другим, а који је заправо, на неки исконски, онтолошки начин посматрано, први. Почев од најранијег детињства, Растко је непрекидно био у активном контакту са народним стваралаштвом. У кући једне грађанске породице, где су родитељи образовани, културно пробуђени и активни, сигурно су се читале Вукове збирке, кроз које је допирао дух далеких, паганских, магијских времена измешан са јуначком борбом за *крст часни и слободу златну*. „У лирици Растка Петровића могу се наслутити извори првих, неусиљених облика ирационалног стваралаштва, необузданог нагона за игром, разложног и безразложног хумора, космичког духа који прожима све ствари, најприснијих спојева искуства и видовитости, мудрости и магије, вербалне и визуелне маште. Смело је ушао у свет народних разбрајалица, гонеталица, тужбалица, врачања; понео се храбро са већ истрошеном мелодијом епског и лирског десетерца; пловио је сигурним токовима понесене осмерачке усмене лирике;

¹¹⁸ Значајно је поменути опажање Бојана Јовића, а поводом Расткових ставова о ликовној уметности, да „...ако је могуће приближити Петровићеве ликовне погледе неком уметничком усмерењу, онда је то управо орфизам, онако како га је одредио Аполинер.“ (*Поетика Растка Петровића*, Народна књига, Београд 2005, 337. стр.). Јовић притом додаје да орфизам никада није постојао као одређени, именовани авангардни правац, али да је он „заједнички именоватељ за правце и уметнике у европској авангарди који се одликују појачаном осетљивошћу за животни покрет боје, за обнављање и препорађање како човекове моћи опажања стварности тако и стварности саме.“(Исто, стр. 337).

размицао вековне засторе који нас одвајају од митског прадоба“ (Матицки, 1989: 152). Неколико је аспеката утицаја народне књижевности на дело Растка Петровића¹¹⁹.

Први аспект пројектује се у реконструкцији једног митског простора и амбијента, или митопоетизација¹²⁰. Сликање идиличног амбијента је, као одлика поетског стварања, присутно и код других песника српске авангарде (нпр. у поезији Милоша Црњанског митопоетизован простор где се све дешава са смислом и редом и који представља имагинарну опозицију стварности, постоји Суматра, али и Хипербореја¹²¹).

У лирици Растка Петровића тај идеализовани простор није именован, он није конкретан и не може се географски лоцирати, иако би то лоцирање, и да је могуће, било суштински ирелевантно. Овде се ради о новоствореном објективном корелативу који је еквивалент подсвесном унутрашњем простору појединца, али и колектива, друштва, племена, врсте, и расе. У њему све функционише по законима који га чине митском средином и, без много логичког устројства (не оне и онакве логике која доминира стварним животом), све је у асоцијативном кругу.

Други аспект утицаја народног песништва на лирику Растка Петровића је мотивски репертоар – нпр. младо девојче, убави младић, листови шеvara (у песми *Најсентименталнију о ситости легенду*), флорални и вегетативни мотиви блиски народном песништву - травица зелена, селен (у песми *Јади јунакови*,), мотив бора и храста (у песмама *Јади јунакови* и *Бодинова балада*), врбови венци (нпр. у песми *Дивка на водама*), снажни фолклорни симболи – соко, орао, чун (у песмама *Сонети на водама*, *Пустолов у кавезу*).

Трећи и, у функционалном смислу, најснажнији утицај народне традиције на Петровићево дело је на плану језика. Овај се план раслојава на два тока – један су стилска средства и поступци, а други су слике које се, звучним надражајем првог, инстинктивном имагинацијом претварају у песничке. У првом току евидентирамо поетске појаве попут

¹¹⁹ Овај снажан утицај очигледан је у целокупном Растковом делу, али ми ћемо се, у складу са фокусом истраживања, бавити посебно овим утицајем у контексту песничког дела тј. лирике.

¹²⁰ О овом моделу стварање поетског простора видети у књизи Бојана Јовића, *Поетика Растка Петровића*, Народна књига, Београд 2005.

¹²¹ У *Легендама и митовима старе Грчке* Н.А.Куна (Књижевна заједница Новог Сада, 1990), у поглављима о Аполону, златокосом богу светлости, каже се да он, носећи сребрни тоболац са сребрним луком (у вези са *Стражиловом*) када „наступи јесен и цвеће почне да вене, а лишће да жути по дрвећу“ на својим колима, која вуку снежнобели лабудови, одлази у земљу Хиперборејаца, у земљу вечног пролећа. У својој књизи *Код Хиперборејаца* Црњански каже да су за Грке Хиперборејци били нека чудновата али људска бића, која живе у некој ванредној земљи, иза арктичког леда, под вечним сунцем, у вечитој радости и срећи.

понављања, паралелизама, ахафора, епифора, асонанци, алитерација и сличних песничких поступака који изједначавају фонетски и семантичк слој дејства. „Стилске карактеристике Петровићевих дела пружају пуно примера појава везаних за назначене *митске* односно *фолклорне* језичке особености. Понављања и варирања, како у поезији тако и у прози, заступљена су почев од нивоа елементарних језичких јединица“ (Јовић, 2005: 215). Ова варирања се од фонетских језичких нивоа (понављања сугласничких група, слогова творених од истих гласова, понављања везника и на почетку сваког стиха итд.), затим шире на морфолошки у виду различитих стилских средстава (нпр. у песми *Једини сан*: бахћем – дахћем, сните – сања – сан, снисмо – убисмо – нисмо; у песми *Јуноша на водама*: пробудило – поклонило – додирнуло – одбацило – испразнило, паралелизам напоредних синтагми: и све птице и све шуме, и све лађе и сва мора, или набрајања типа: и облаци и зверови, и небеса и светлости, и жуђења и пакости итд.)¹²².

Историјска и биографска чињеница, много пута подвучена у критичкој мисли о Петровићевом делу као веома значајна, Растковог боравка у Паризу од 1916. до 1922. године, и овде, у ранијим разматрањима, навођена као таква, заиста је имала пресудан значај за Петровићево уметничко формирање. Контакти, сусрети, дружења, размена књижевних и ширих уметничких искустава са најзначајнијим личностима европске књижевности и ликовне уметности првих деценија двадесетог века, а све изаврело из једне посебне индивидуалне потребе, значајно су обојили и утицали на, како критичко-теоријске ставове, тако и само књижевно дело Растка Петровића. Раније смо окарактерисали његово дело као својеврсни синтетизам авангардних покрета, али чини се да би било корисно и значајно пронаћи оне одлике песничког дела које се, у сваком посебном случају, приближавају конкретним авангардним покретима тј. оне одлике у којима се недвосмислено оцртавају утицаји дела њихових представника. У том смислу намећу се одлике и ствараоци експресионизма, кубизма, надреализма, дадаизма, те италијанског и руског футуризма.

Утицаји немачког експресионизма тј. експресионистичке књижевности на књижевно дело Растка Петровића огледају се у оквиру који можемо назвати ширим. То су, потекле од филозофских начела нове немачке филозофије и побуне човека у отуђеном

¹²² Поетски језик Растка Петровића одликује се, поред наведених, још неколиким карактеристикама. Овде, у делу о елементима фолклорног утицаја на песничко дело и израз Растка Петровића, маркирали смо само оне које смо сматрали блиским природи народне лирике и њеним митским тоновима.

свету, начела космизма, динамизма и промена, адорација телесног и телесности, повратак чулности и еротизма у когнитивни процес уметности, тежња ка праисконском, побуна против свих облика отуђења и рашчовечења, против технолошке механизације, против рата и бесмисла¹²³. Ове карактеристике су маркиране у стваралаштву немачких ликовних уметника удружених у групама *Мост (Die Brucke)* и *Плави јахач (Der Blaue Reiter)*¹²⁴. Важно је напоменути да је југословенски експресионизам (отелотворен у делима Крлеже, Црњанског, Винавера, Драинца, Полић Камова, Шимића, Цесареца итд.) био модификован у односу на немачки, а иманентно одликама националног темперамента и историјских искустава југословенских народа са почетка двадесетог века. Експресионизам се, дакле, преломио у делу Растка Петровића у бунтовничком тону, прималном крику, снажном колориту песничке палете, изразитој жељи за превазилажењем ограничења језика и успостављањем смисла те главним темама које уоквирују мрежу подтема и дају им правац.

Иако се појава и развој кубизма обично везују за ликовну уметност, превасходно због полидимензионалности облика који се налази у његовој приказивачкој основи, овај авангардни правац је, чини се више него уверљивим, изнедрио и своје књижевне ствараоце. Бојан Јовић каже: “Сама појава кубизма у књижевности крајње је спорна – аутори који су припадали кругу око кубистичких сликара (Аполинер, Жакоб, Реверди, Сандрар, Стајн) не чине књижевну групу нити покрет и готово нигде се не изјашњавају као литерарни кубисти. Њихови савременици, међутим, доживљавају их као групу и говоре о књижевном кубизму...” (Јовић, 2005: 337). Но, чини се да није нужно имати програмским начелима формално уоквирену стваралачку групу уколико се у уметничким делу неколиких уметника уочавају исте или сличне поетичке карактеристике. Управо се у делима наведених уметника уочавају оне одлике које ћемо, добрим делом, срести у Петровићевом делу. Почев од универзалне идеје кубизма о разграђивању материје ради поновног изграђивања конструкције унутар уметности али и света уопште, до врло конкретних паралела у домену песничких тема и мотива, евидентан је утицај кубистичке

¹²³ Видети у књизи Зорана Чановића, *Уметност Растка Петровића*, Јединство, Приштина, 1985.

¹²⁴ Детаљније о уметницима који су припадали наведеним уметничким групама и одликама њиховог сликарства било је говора у уводном делу овог рада.

визије света на Растково дело¹²⁵. Ревердијеви језички експерименти са преламањем стихова, кубистичка техника преплитања сликарских планова и постизање илузије кретања у поезији Гертруде Стајн, игре речима у поезији Жакоба – формални су поступци које, мање или више модификоване, препознајемо у поезији нашег песника. Поређење са поезијом Блеза Сандрара отвара нам веома велико поље могућности различитих нивоа. Сандрарово схватање поезије као природног дела човековог бивствовања, природног као што је дисање, веома је блиско Растковом поимању неодвојивости писања од живљења. Али, план самог песничко-мотивског репертоара још је експлицитнији у откривању паралела између поезије двојице песника. Неке од тих тема су: изједначавање човека и света у просторном смислу, мисаоно повезивање удаљених тачака на планети (својеврсна ментална путовања), дуализам тј. контраст модерног и прошлог, снажне еротске конотације ових мотива, те појединачне слике (од којих је посебно пријемчиве оне које приказују живот нерођеног детета у мајчиној утроби). Готово све ове мотиве ћемо наћи у поезији нашег песника, исказане онолико особено и јединствено колико то сваки човек, свака мисао, сваки доживљај и сваки индивидуални израз јесте. Утицај Макса Жакоба на Петровићево дело је попут идејне базе и темеља у домену односа духовног и телесног начела у стварању уметничког дела. Жакоб је, разматрајући начине телесног принципа стварања, установио, поред стила главе и стила груди, стил трбуха. Ова *поетика стомака* (са целим морфолошким инструментаријем) препознатљива је у Петровићевом делу и има своје гносеолошко упориште.

Највећи од свих кубиста, Растков духовни мецена, Гијом Аполинер, је значајно обележио његово дело. Песник му се непосредно обраћа апострофом: “Мој Гијоме...” (у песми *Песник на водама*), а посредно мноштвом поетских паралелизама (нпр. изједначавање црначких идола са Христом, што нам је познато у Растковој песми *Споменик путевима*, конзумирање света пијењем или једењем, чега је много у Растковој поезији и што чини целу једну интерну песничку концепцију унутар целине, мотиви грожђа, вина, винограда повезани са мотивима смрти и поновног рођења, мотив мајке – земље, слика песника који куца на вратима која симболизују пролаз у други свет)¹²⁶.

¹²⁵ О овим везама је веома подробно и аргументовано писао Бојан Јовић у својој више пута овде поменутој књизи.

¹²⁶ Погледати у: Гијом Аполинер, *Алкохоли & Калиграми*, (прев. Н. Бертолино) Време књиге, Београд, 1995.

Однос Растка Петровића према надреализму је сасвим посебан. „Он је полазећи од искуства француске књижевности, авангардног радикализма, посебно од бретоновских надреалистичких мајсторија, открио једну до тада непознату стваралачку димензију... Раско је београдске надреалисте увео у француску модерну поетску традицију! Да чудо буде веће, сам Растко Петровић није нешто марио за надреализам. Напротив, може се лако бранити теза да је можда најаутентичнији српски надреалиста, што уочавамо у многобројним песничким текстовима, есејима, манифестима (његово *Откровење* је засигурно најзначајнији песнички пројекат српске авангарде са чаробним одсјајима европског авангардистичког радикализма), надреализму прилазио тек као једној, нипошто доминантној изражајној могућности, од безброј њих“ (Тешић, 2009: 7). И заиста, као да је Растку, у његовом вечитом младалачком истраживачком заносу и трагању за изразим који ће најчистије и најнепосредније изказати његове дамаре, надреализам, сам по себи, био недовољан. Нашавши се на почетку свог уметничког пута у корак са надреализмом, он није прихватао прилично крут и дефинисан оквир који му је круг београдских надреалиста постављао (Ристић, Матић, Дединац, Драинац). Али, то не значи да не постоји надреалистичка компонента у Растковом делу. Напротив, у својим понирањима ка најдубљим понорницама свести, у тумарањима по најтамнијим ходницима своје душе, у тражењу и трагању за изгубљеном менеталној невиности и блаженству, Растко је више надреалиста од оних који су му замерали надреалистичку недоследност манифестовану у његовом окретању традицији¹²⁷. Песничке слике које се смењују брзином коју логика свести и будности не може да прати, вртлог подсвести и опијености који нас у Растковој поезији баца од збуњености до стихијских откровења, тековине су надреалистичких уметничких тенденција са којима је песник веома активно био у контакту.

Са поетиком дадаизма Растка повезује заједничка идеја о виталистичко - примитивистичкој концепцији уметности заснована на Бергсоновој филозофији. У том смислу, покрет тј. динамизам је основни оперативни поступак којим се може променити постојеће стање. Управо је тај поступак веома близак Петровићевој књижевној методи. Међутим, Растко се разилази са дадаистичком књижевном праксом на плану употребе

¹²⁷ У ћутању наших надреалиста или, боље речено, порицању Раскових заслуга у домену авангардне мисли код нас крије се, могли бисмо закључити, неки лични и, самим, тим, необјективан поглед на ту проблематику. Растко је цео живот био емотивно, пријатељством повезан са Марком Ристићем (и другим надреалистима, а највише Дединцем, о чему је било речи раније), али је то пријатељство често имало фазе које се могу назвати негативним, а таквим су биле чињене управо са Ристићеве стране.

речи, који је истовремено главни дадаистички аргумент. У есеју *Хелиотерапија афазије*, Петровић каже: “Једна група младих људи, дакле, осетивши да је изгубљена примитивност, управо примитивна првобитна тачност изражавања и тежећи да је обнови, спремила је погрешно право примитивности употребе изражаја не повраћајући изразу његову истинитост. Мислим на Дадаизам“ (Петровић, 1923: 760). Растко је трагао за истинитошћу и тачношћу значења речи, а дадаисти су програмски манипулисали речима и, занемарујући њихову значењску димензију, а фаворизујући звучни слој, тражили пут до изворне, дечје чистоте. Растко је у свом делу, где су речи инструмент на којем се свира идеја, управо супротно дадаистичкој пракси, разголитио сваку реч од придодатих, симболичних значења и доделио им истинитост значења, лечио их од афазије.

Слично природи односа према дадаизму и надреализму, Петровић дефинише свој однос и према, можда, најоригиналнијем и најснажнијем авангардном изразу у нас – зенитизму. „У својој иницијалној фази зенитизам је изражавао јасан антимилитаристички и хуманистички став. Израстао је из Мицићевог наглашеног експресионистичког расположења, негованог и развијаног у Загребу пре покретања часописа. У том духу је и први програмски текст, објављен у првом броју часописа *Човек и Уметност* где се посебним слогом наглашава: “Ми хоћемо да изнесемо наше унутрашње лице”; евоцирају се ратне строхоте и узвикује: “Никада више рата! Никада! Никада!” и јасно изјављује: “Зенитизам - као инкарнација духа и душе императив је за највишим изражајем у уметничком делу. Зенитизам је тежња за стварањем највиших облика. Зенитизам је апстрактни метакозмички експресионизам. Зенитизам и експресионизам су зрцала у којима ћемо угледати нашу страшну унутрашњу бол - драму наше душе”. Дер-штурмовски карактер исказа, обојен емоцијама и гласним испољавањима интимних стања душе, где саопштене речи одзвањају као крици, одговарао је општем поратном расположењу и потреби да се лично идентификује са универзалним“ (Суботић, 2000: 27).

У овим раним одликама зенитизма препознајемо много сличности са Растковом поетиком. Он је, напослетку, и активно сарађивао са Мицићем и објављивао у првим бројевима *Зенита*. Међутим, тачка разилажења (а формално се поклапа са објављивањем *Манифеста зенитизма* 1921.г.) јесте, сада пак, у модификованој опцији односа према традицији. Зенитизам је, више и радикалније него иједан други покрет, сублимирао тежњу за тоталним прекидом са западноевропском културном и уметничком традицијом. Ова

искључивост, отелотворена у феномену готово идеолошки конструисаног лика барбарогенија, и поред фундаменталног места које фолклор и народни искон заузима у делу Растка Петровића, није била огледало у којем је он могао рефлектовати потпуно обличје и карактер свога дела.

Питање језика, односно потребе за његовим обнављањем и ослобађањем од сувушних конотација, као део своје авангардне поетике покренули су италијански футуристи. У том сегменту се Расткова потреба за стварањем новог комуникацијског кода сусреће са футуризмом. Динамизам као један од кључних модела реорганизације света налазимо у многим сегментима Расткове поетике. У поезији он је нека врста кохезионе силе која држи на окупу разнородне мотиве песникове космогоније и даје им јединствен правац. Многе футуристичке теме и слике налазимо у Петровићевој поезији: пропелер, пароброд, фабрички димњак, железница, локомотива, аутомобил, сирена, аероплан итд¹²⁸. Са друге стране, у поетици футуризма, првенствено италијанског јер руски доноси, пак, своје оригиналне варијанте, и у Маринетијевом визији света, доминира технологија, машина, аутоматизација, град, фабрика, технички напредак, динамизам. На платнима футуристичких сликара (Де Кирика нпр.) видимо наговештаје неке будућности која, осим поједностављивања стварности одсуством човека, доноси и неке тајновите и мистичне димензије. У ту будућност човека ће одвести разна превозна средства (аутомобили, возови, бродови, авиони), иновирана и унапређена, а која је створио управо човек сам. Тамо, у тој будућности, ће га заменити машина, деперсонализована и дехуманизована, а он ће постати сувишан. Данас делује веома убедљиво и уверљиво чињеница колико је ексцентрични и контроверзни Маринети (и поред спонтане одбојности коју ствара његова компромитујућа и још увек недовољно расветљена сарадња са Мусолинијем) далековидо предвиђао технолошке димензије времена које је пре сто година била далека будућност, а данас је то наша садашњица. Са друге стране, круцијалне идеје италијанског футуризма, анархија, деструкција прочишћења, национализам, натчовек, урбанизам, технологија, презир према академизму, су се претвориле у неконтролисане силе које су урушиле саме себе. Са њима се Растко никада није идентификовао, те се оне и не налазе у његовој поетици ни као крајњи израз тзв. уметничке слободе.

¹²⁸ У поетичком тексту *Општи подаци и живот песника* Петровић на једном месту пише: "Телефон, грамофон, бежична телефонија, кинематограф, бицикл, аутомобил, аериплан, цепелин, радијум, серуми..." Сличне футуристичке мотиве налазимо и на другим местима Петровићевог стваралаштва.

Руски футуристи (углавном Хлебњиков и Мајаковски, иако су њихова дела особена и различита, посебно у мотивском репертоару) истицали су дубину и лепоту традиционалне руске уметности. То истицање није било формалне или миметичке природе, већ се приказивала у феноменолошком присуству тековина народне уметности у авангардним идејама ових уметника. Инвентивна фолклоризација књижевности се у делима руских футуриста практично пројектовала на различите начине, од митског доживљаја света, митских слика и структура до стварања нових речи слободним обликовањем по звучном принципу или неологистичким здруживањем морфема. Управо су ово поља где се поезија руских футуриста преклапа са одликама поезије Растка Петровића. Мноштво сличних поетичких ставова чини нашег песника веома блиским руским футуристима, а конкретни примери сличности на плану основних мотива и песничких слика су више него сигуран показатељ да је Растко читао и добро познавао поезију Хлебљикова и Мајаковског¹²⁹. Најочигледнији сродни мотиви у поезији нашег песника и поезији руских футуриста (посебно Хлебљикова) су: воде (реке, мора), водене животиње (рибе), небеска тела (звезде, Сунце, месец, Млечни пут), цео ансамбл мотива на тему пута и путовања, смрт и умирања, препорода итд. У формалном смислу сличности се огледају у организацији стиха (ово посебно у односу на поетски израз Владимира Мајаковског), те употреби стилских средстава којима се наглашава тј. појачава одређена идеја (нпр. хипербола).

Уочавање и дефинисање природе мноштва утицаја на књижевно дело Растка Петровића, а особито на поезију, може имати бар две опречне последице. Једна је истовремено и опасност да се ти утицаји предимензионарају и да се њиховим истицањем и детаљним рашчлањивањем заправо умањи оригиналност Петровићевог књижевног израза. Са друге стране, имајући у виду оно што зовемо уметничком климом епохе тј. компонентама које чине одређено време посебним и другачијим у уметничком изразу од другог, треба их разумети као заједнички именитељ стваралаштва уметника раздобља о којем је реч, као темељне идејне и формалне поставке свих авангардних уметничких опуса тог времена и над њима, као таквим, уочити и размотрити управо оне одлике

¹²⁹ Детаљну спецификацију заједничких мотива поетског дела нашег песника и поезије оба руска песника појединачно дао је Бојан Јовић у својој књизи на стр. 371 - 406

песникова дела које су израсле у његовој индивидуалности и учиниле његово дело самосвојним, посебним и непоновљивим.

Чини се да смо, приближавајући се споља, са мање или веће удаљености, скицирали контуре Петровићеве имплицитне поетике. Сада ваља пронаћи и истаћи све оне њене боје, нијансе, сенке и валере који је чине јединственом, а песништво Растка Петровића, како каже Гојко Тешић, „врхом врхова српске авангарде“.

Онај који улази у поезију овог песника, у духу и садејству са њеном дуалистичком природом чулности и духовности, осећа снажну амбиваленцију. Једно је реакција чула - слух је под снажним дејством онеобичајених језичких творевина, око је, преко имагинативног механизма који се активира у виду песничких слика, нападнуто сликама одупирућим схематизованом логичком поступку визуелизације, а сви тактилни и мирисни рецептори се буде под тим нападом узбуркане имагинације. И то делује збуњујуће, чак и одбојно увек лакшој питкој и без препрека текућој реци познатих и проверених асоцијација. Друго је слутња која изненада и еруптивно запоседне изинтригиране менталне просторе да се ради о нечем дубоком заривеном у нутрину сваке индивидуалне праисторије. У том простору између шока физичких слојева и зјапеће интелектуалне чељусти, одиграва се целокупна драма овог енигматичког песништва. Управо су се ове међе, ако се међе било које природе уопште могу постављати када је уметност у питању, дуго чиниле исувише удаљеним, а простор између њих исувише широк, свет у њиховим границама исувише неразумљив, тежак, збуњујући. У критици су често навођене ове последице дела Растка Петровића. Међутим, можда смо данас, безмало цео век након књижевног буђења нашег песника, више у стању да разумемо ово дело. Ова околност говори у прилог томе да је Растко, иако сасвим уклопљен у европски дух времена, заправо у многим сегментима свог песничког бивствовања и стварања био испред свог времена.

„Грађење“ песама за Растка Петровића било је одржавање и продужавање животне енергије, телесни и духовни динамизам. У тежњи за том дуалном динамиком, или механиком кретања у појавном облику у свепрожимајућим визијама немиметичке ре-креације предмета и слике по унутрашњим законима те стварања једног сасвим новог свијета и сасвим новог духа, стваран је, синтаксичким и интерпункцијским иновацијама,

одабраним ансамблом речи које су понављали у свим падежним облицима, читавим породицама речи које су творбом настајале из истог корена, варијацијама делова синтагми, онеобичавањем граматичког система, изостављањем читавих функционалних чланова, крњењем конструкција итд., „ ...поред *природног* и један нови *уметнички свет* – један исто тако реалан свет, конкретан“ (Кандински, 1995: 215)¹³⁰.

У свим поетским стремљењима и пустоловинама духа исказаних језиком који је предлогичан и надрационалан, песник се непоштедно баца у мрачне и тајанствене ходнике заборављених искустава човечанства са циљем да допре до праисконског нуклеуса људског бића, путем телесне екстазе, лишен свих наметнутих моралних норми. То ради као што дише, импулсивно и инстинктивно, истовремено архаично и модерно.

¹³⁰ Наведено према Л. Трифуновић, *Уметничка критика Р. Петровића*, у Зборнику *Књижевно дело Растка Петровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989, 125.

5. Поетика Саве Шумановића

Уметнички опус Саве Шумановића ни данас, као ни од самог почетка свог постојања, не изазива равнодушје код посматрача и истраживача. Напротив, Шумановићево сликарство је већ од првих озбиљнијих дела (она настала у Загребу за време студија и приказана на заједничкој изложби и о којима је први писао Коста Стајнић, а који је, необичним и симболичним устројством отворио последњу Савину изложбу у Београду 1939) будило пажњу и живу критичку и теоретијску мисао. О томе сведочи и богата библиографија¹³¹ о овом уметнику. Миодраг Б. Протић, један од најбољих познавалаца токова модерне и савремене уметности, стваралаштво Саве Шумановића поделио је на следеће етапе:

- 1914-1920 (*први загребачки период*): између старог и новог – Уметничка школа, Хрватска школа (1914-1918); Прољетни салон: одблесци сецесије и Медулића; сезанизам – експресионизам – зачетак "синтетичког", "конструктивног" сликарства (1919);

- 1920-1921 (*први париски период*): "естетика сувише стварног" - Андре Лот, посткубизам и конструктивни експресионизам; почетак неокласицизма;

¹³¹ Погледати: Прилози за проучавање библиографске грађе о Сави Шумановићу које је приредила Љубица Јукић и објавила Галерија слика Сава Шумановић 2012. и која набраја 2266 библиографских одредница насталих од 1916. до 2011. Њихов број се у међувремену увећао.

- 1921-1925 (други загребачки период): повратак традицији – експресивни неокласицизам крупних геометријских облика – Енгр, Пусен; идеално;

- 1925-1930 (други париски период, са краћим прекидима, Београд, Шид): повратак непосредној осећајности – експресионизам облика и геста (1926-1927), повратак руралном – поетски реализам (1928-1929); 1930-1931 (године лечења, Београд, Шид);

- 1931-1942 (шидски период): повратак природи – еволуција поетског реализма
а) "зверски" циклус повећане рељефности и тактилности, "како знам и умам" стил (1932-1935) и б) линеарни циклус (1938-1942) (Протић, 1984: 9).

Ова периодизација и даље стоји како каже Љ. Миљковић, али додаје: "... с тим што би код последња два раздобља требало да се исправе неке непрецизности. Пре свега, повратак руралном треба примити врло условно. Шумановић се само усмерио ка сремским пределима, који ће постати и знамење његовог опуса. Међутим, у њима је, као и увек откривао искључиво подстицај за пластичне садржаје, а његов ликовни говор је, попут Ван Гоговог, Гогеновог, Писароовог, Сезановог, Надеждиного и осталих који су као и он волели сеоске мотиве, остао врло култивисан и ни мало *сељачки*. Уместо *повратак природи*, било би боље да, као и код осталих периода, уз типолошку одредницу *еволуција поетског реализма*, стоји и: проналажење особеног експресионизма и најава постмодерне. Ни последња фаза означена као *линеарни циклус* није најсрећније одабрана, а нетачна је и наведена година њеног почетка. У питању су контуре које се јављају код актова 1934, све више од 1935..." (Миљковић, 2007: 6).

Када се говори о поетици у ликовном стваралаштву, важно је имати на уму да се опсег појма у ликовном контексту мора разликовати од онога у књижевном¹³². Та се различитост првенствено односи на формални аспект уметничког дела, што две уметности, по својој природи, имплицирају. Но, природа различитости на техничком тј. формалном плану на детерминише нужно дистинкције на идејном тј. суштинском плану. Шта више, дубљим повезивањем феноменолишких читавања може се констатовати да је граница оквира два значења истог појма готово невидљива. Обе уметности имају исти

¹³² Одлике и димензије књижевне поетике (посебно авангардне) разматрали смо у претходним поглављима.

правац кретања – стижање до чисте идеје и разоткривање онтолошких поставки универзума.

Развој сликарске поетике Саве Шумановића, гледано са становишта развојних компоненти, њихове узрочно–последичне логике, текао је стабилно, у смисленим смењивањима и филтрирањима одлика како личним тако и оним које су ослушкиване духом времена и европским уметничким тенденцијама, а све под окриљем једне истинске посвећености која је надградила раскошан таленат. И поред неких животних околности¹³³ које су тек на тренутке успоравале уметничко изражавање нашег сликара, ток и правац овог сликарства је текао управо онако како је једна одлучна креативна путања требало да уписује свој неизбрисив траг у историји српске, али и европске, ликовне уметности. Ипак, њен крај, насилан и трагичан прекид, оставља простор за фиктивне наставке и уметничка достигнућа која никада нису и неће бити остварена, па тако и путања не бива затворена једним креативним смирајем, већ заустављена у својој пуној зрелости и стваралачком набоју.

Све компоненте уметничког развоја Саве Шумановића су направиле непоновљив оквир који је, као и за сваког другог српског уметника тог доба (Добровић, Коњовић, Митриновић, Милуновић, Голубовић итд.), индивидуалан и јединствен, али и у поетичкој синтези са уметношћу уопште прве половине двадесетог века. Овај период у нашој историји уметности је особен, најпре по историјским околностима и координатама, те по актуелности и блискости са европским уметничким струјањима, по учешћу наших уметника у релевантним и авангардним контекстима, али, поред свега тога, и по једној сасвим националној димензији уметничког кода. Стваралачки и поетички пут Саве Шумановића је управо такав, својом спољном линијом уско повезан са француским сликарством, одликама париске авангарде, Сезаном, Пусеном, Лотом, кубистима, експресионистима, а својом унутрашњом поетиком дубоко индивидуалан, свој.

Сликарски почeci и откривање склоности везани су за гимназијске дане, приватне часове сликања код професора Исидора Јунга и учење техника по Ван Гоговом и Сезановом начину, по властитом сведочењу, док је много о цртању научио од свог друга Славка Воркапића. „И данас кад се осетим слаб, потражм те цртеже као и једно уље из тог

¹³³ О животним околностима које су делимично успоравале, али не и прекидале Шумановићево стваралаштво говорили смо у поглављу о биографији сликара.

времена, и онда видим да нисам био слаб, и без талента него да сам већ и у тој раној младости толико свестан и добро школован, да сво накнадно шкловање нисам требао, већ само слободе да се препустим својој пасији“ (Шумановић, 1939: 8). Школован и преданим радом негован, Савин поетички пут текао је од сликарског израза који је у својој раној фази фундаментално кореспондирао са поетиком авангарде, да би кроз сва уметничка трагања, преформулисања и сазревања, стигао до онога што је осетио да поседује већ на самом почетку, а касније и сам назвао *стил како знам и умам*¹³⁴.

У Вишој школи за умјетност и обрт коју је завршио у лето 1918. године Шумановић је научио правила сликарског заната. Радио је вредно на теорији уметности и техници старих мајстора, Микеланђела, Дирера и Рубенса, то је био учењачки, академски императив његових професора. „Класично светло за холандско сликање, за светло и сену спојену са бојом, за форму, која није ’опрана светлом’ већ је, кроз ту расвету, некако рапава и пуна шупљина. Атеље ми је диктовао стил а уједно ми пробудио сећања на школу проф. М. Кл. Црнчића (у оно време још жива), који је увек желео и тражио такову расвету, а помоћу завеса и постизавао ју је, када је нас учио сликати по сликама ’највећег’, како је он Рембранда увек са знаком највећег поштовања звао“ (Шумановић, 1939: 4). Међутим, Сава се интимно, изван школе, изражајно приближава модерним француским сликарима (Мане, Моне, Сезан), највише у тежњи да се одвоји од чистог приказивачког модела класика, за шта је показао интересовање већ на часовима сликања код И. Јунга у Земуну. „Викао је: Гоген, Сезан, Ван Гог и смијао се – Сава Шумановић..“ (Ткалчић Кошчевић, 2007:147). На формалним смотрама, првим заједничким студентским изложбама, у Улриховом салону 1917. и 1918. године, Прољетном салону у Загребу 1918, Умјетничкој изложби у Риједи 1918, млади Шумановић излаже дела која се тематски крећу од пејзажа, градских мотива и понеког портрета. У овим студентским радовима нема још неког снажнијег продора модерности у поетици његовог сликарства, али ће Шумановић у неким делима (нпр. *Аутопортрет* из 1919) показати интересовање за свођење палете на мирне неутралне тонове, широке монохроматске површине и конструктивност у обради форме¹³⁵.

¹³⁴ О томе Сава пише у тексту *Место предговора* у Каталогу своје изложбе у Београду 1939.

¹³⁵ Шумановић је 1918/19, како га је датовао Д. Башичевић, насликао циклус *Пасија* који чини неколико фигуралних композиција религиозне тематике (нпр. *Голгота*, *Скидање с крста*, *Васкрсење Лазарево* итд.). „Шумановић је особено интерпретирао новозаветне догађаје и искрено наговестио најинтимнија

Одлазак у Париз и рад у атељеу Андре Лота, за Шумановића је значио ослобађање од академске техничке дисциплине и отворен пут ка конструктивистичком експериментисању са формом и бојом. Геометризам¹³⁶, који својом уређеношћу држи све елементе слике на складном окупу, постаје поетичка константа Савиног стваралаштва. Повратак реду, који је у уметности симболизовао потребу за таквим редом и у свету, био је основна креативна тежња тих година, а најбољи начин да се тај ред постигне је сређено геометријско компоновање. Али, уз ослобађање, дошло је и до утицаја који су неки теоретичари и критичари сматрали превеликим, а сам Сава каже: „ Лот је упливисао на мене много, али не искључиво јер је било уплива и Пикасовог и Громеровог и Хербеновог...“ (Шумановић, 1924: 11).

Још један париски ђак, Милан Коњовић, који је код Лота дошао на Савин наговор, али се задржао само две недеље, изнео је свој доживљај Лотове школе: „ Било је то одвише шематски за мене, као да се цело стварање могло и морало свести на пар крутих принципа о линији и боји. Ја сам желео да обуздам темперамент, али не да га угушим наметањем туђих правила“ (Амброзић, 1966: 64). У контексту Савине радне дисциплине, али и жеље да изрази свој деликатни унутрашњи импулс, вредан рад и посвећеност учењу овде ваља схватити као жељу за потпуним техничким овладавањем модерним париским уметничким речником, како би се тај комплекс, онда када у сликару сасвим сазреле лични израз, дао декодирати. „ У ових пет париских година, у развоју који полазећи од Сезана следи искуство кубизма из аналитичке и синтетичке фазе, поступком чија је ригорозност ублажена али и могућности обogaћене лотовском интерпретацијом која не занемарује реалан узглед ствари – Шумановић је дао више дела прворазредног генетског значаја.

младачка размишљања. Чини се да га на овакво усмерење нису подстакли однос према вери, Христова и ратна страдања или суноврат цивилизације, него вечито исто суочавање са првим грехом, са трагичном судбином, са борбом добра и зла, али изнад свега са својом *пацијом* – сликарством и увек новим почетком пред празним платном. Зато су његова рана дела искорак у непознато, трагање за самим собом и смислом живота, откривање света уметности независног од стварности а блиско повезаног са њом. Код њих се запажа право аутора да се не придржава канона и реалности него да мотив деформише, прилагоди себи, преточи у чисту ликовност и скуп само њему знаних значења“ (Миљковић, 2007: 26).

¹³⁶ Шумановићево математичко, геометријско секвенцирање композиције слике задржаће се као константа његовог целокупног стваралаштва. С тим у вези пажње вредан је *Трактат о геометријској матрици (Сава Шумановић)* Ђуре Радишића (Национална галерија, 2015), у којем аутор, полазећи од Савиног текста *Слика о сликарству*, а на примерима Савиних слика из различитих периода, проналази геометријске матрице (златни пресек, златни троугао, линија грације, златна средина, Фибоначијев низ, тетраедална звезда итд.) као композицину доминанту платна, али и као духовну корелат са светом ХолоУма тј. универзалне мудрости.

Његови *Купар у атељеу* и *Мртва природа са сатом*, оба рада из 1921, у којима се јавља геометријска анализа, симултаност и разлагање облика...представљају код нас најизразитије непосредно наслеђе кубизма“ (Амброзић, 1974: 23).

И поред чињенице да се у Савином сликарству првог париског периода уочава снажан одраз модерних кубистичких и посткубистичких решења, што може навести на отклон од признавања оригиналности уметниковог потеза тог времена, овај период је од великог значаја за укупну еволуцију сликареве поетике, а од круцијалног за мапирање конкретног уметничког простора у којем се најексплицитније састају теоријска и поетска мисао Растка Петровића и иманентна логика ликовног израза Саве Шумановића.

Чувени есеј Растка Петровића *Конструктивно сликарство – Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности* написан је и објављен у *Савременику* (бр. 3) у Загребу 1921. године¹³⁷. Овај текст далеко превазилази ниво једне ликовне критике или осврта на дело појединачног уметника, то је литерарни одливак једне компетентне уметничке мисли која ће у српској историји уметности и ликовној критици коперникански окренути угао посматрања уметничког дела и означити крај традиционализма у поимању уметничког чина и уметности уопште. Конструктивно сликарство, под којим се у ликовној критици подразумева сликарска орјентација заснована на искуствима Сезана, кубизма и посткубизма, овде је означено као парадигма нове уметности¹³⁸, а „У таквом сликарском концепту, модерна критика је видела прогресивну појаву која је пресудно утицала на раскид са национално обојеним традиционализмом, академским реализмом и већ анахроним импресионизмом“ (Квас, 2011: 73)¹³⁹. Изузетно добро упознат са париском ликовном сценом, о чему сведочи мноштво посредних и непосредних доказа, Петровић теоријски уобличава онај виталистички принцип који се практично препознаје у сликама Саве Шумановића, а који ће се учитати и као његов поетски императив.

¹³⁷ У том истом броју *Савременика* (бр. 3, 1921) излази и текст А. Б. Шимића *Конструктивно сликарство*, такође веома значајан за разумевање ове фазе развоја Шумановићевог сликарског језика. На једном месту Шимић каже: „Осим тог принципа конструкције на његовим је сликама очита примена још неких принципа: слика мора бити што је могуће више тродимензионална, што значи да се симетрија избегава; уз хладан тон увек топли и обрнуто; пластика се не равна по формама из природе већ по формама геометрије“.

¹³⁸ О томе видети у: Лазар Трифуновић, *Српска ликовна критика*, СКЗ, Београд, 1967.

¹³⁹ Овде ваља поменути и критику Петра Добровића поводом југословенских уметника у Паризу 1919. Овде Добровић, у стилу кубистичке доктрине, наглашава потребу напуштања старог националног стила у корист чисте уметности. Петар Добровић, *Поводом изложбе југословенских уметника у Паризу 1919*, у књизи Л. Трифуновића, *Српска ликовна критика*, СКЗ, Београд 1967.

Водећи ликовни критичар Париза треће деценије двадесетог века, а који будно прати Шумановићев рад и сматра га изузетно даровитим и интелигентним, Флоран Фелз¹⁴⁰, као одговор на питање Пола Вестхајма у анкети о новом натурализму каже: “Прави уметник је онај који ствара дело природније од природе, стварније од стварности” (према Квас, 2011: 101). Уочљива је сродност овог става са фундаменталном поставком Петровићевог есеја – слика је свет који функционише по сопственим законима, она садржи елементе из стварности само да би их унутрашња виша уметничка логика оплодила као нову реалност, *сувише реалност*, уметник је творац нове стварности. Ова новостворена реалност је заправо *враћање* у есенцију објективног, или, ослобађањем од непотребних садржаја чулно спознатљиве стварности постаје паралелан свет који има квалитет *над-реалности* тј. новог *натурализма*. Она нема никакве везе са оном стварношћу која је настајала под перима или кичицама надреалиста или натуралиста, она је потпуно нови уметнички ентитет који се намеће као сасвим природан и достатан да изрази најинтимнију потребу човека/уметника да спозна поредак који влада у космосу . Растко Петровић наводи пример Пикасовог *Гитаристе* који је раставио/декомпоновао реалност на делове и поново је саставио/компоновао по унутрашњим законима нове стварности, а потом, у духу неокласицизма, помињући Енгера и Пусена, говори о Шумановићевом сликарству: „Никада ни један уметник испуњен осећањем новог доба и жељом да оствари нове синтезе уметности, није праведније осетио потребу да експлоатише традицију“ (према Трифуновић, 1967: 293). Шумановић, дакле, ствара нову стварност на елементима традиције, из ње црпи сегменте које интегрише на нов и креативан начин. Сава геометријски, архитектонски распоређује површине, предимензионира делове приказаних тела која ставља у први план (*На извору*, *Жена са воћем*, *Две наге жене*); апстраховани *исконструисани* пејзаж је у другом плану са препознатљивим ритмичним облицима поља, брда, дрвета, облака и вода, или плочници луке града, докови, бродови чији димњаци указују на њихово кретање и сл. (*Лучки агент*, *Морнар на доку*), а који ће се као лајт-мотиви појављивати у Савином сликарству у целини; контрасти светлости и сенке угушене хроматике доприносе динамици површина.

¹⁴⁰ Ф. Фелз је у неколико наврата писао о сликарству Саве Шумановића у угледним париским ликовним часописима и добрим делом је лично заслужан за посебно место које је наш сликар заузео на уметничком небу Монпарнаса.

Из овог периода, по мишљењу бројних критичара¹⁴¹, најзначајнија је слика *Берба* (1920/21). Мотив бербе тј. грозђа ће, са варијацијама, константно заокупљати уметникову пажњу, а триптих *Берачице*, бремените симболике и значења, биће и последње Савино дело (1942)¹⁴².

За разумевање ликовне поетике Саве Шумановића од пресудног значаја су његови аутопоетички текстови. Први је настао 1921. године, када је, вративши се из Париза у Загреб, припремајући изложбу париских дела у Умјетничком павиљону новембра исте године, сликар осетио потребу да објасни начин на који су слике настале.¹⁴³ На једном месту каже: „Слика се рађа интуитивно из доживљаја који је код сликара ритмичан и пластичан, дакле сасвим визуелан, никако дескриптиван. Сама та интуиција и доживљај нису још слика, већ је то само подлога, на којој ће тек настати слика. Најважније је сад код тога, да ли сликар слику импровизира, тј. да ли сликар слика слику само покуравајући се своме примарном чувству или је фактично ствара доносећи законе и ред у своју слику. Првим начином не долази се никада до једног објективног дела, створеног за вечност, већ само до констатовања свога доживљаја, тј. до једне неорганизоване експресије, која има такођер својих великих лепота, а другим путем, конструктивним, објективним, где је само први подстицај настао из доживљаја, а остали рад је само стварање према вечним и безграничним законима, долази се до синтетичног дела“ (Шумановић, 192: 2).

Миодраг Протић је у својој периодизацију Савиног дела одвојио период који следи након повратка у Загреб и назвао га *повратак традицији – експресивни неокласицизам крупних геометријских облика – Енгр, Пусен; идеално*. Сава, заправо, наставља путању своје поетичке индивидуалности тако што париска искуства конструктивизма надограђује и модификује, са суптилним призвуком класике, у један мекши, колористички лаганији ток варираних тема. Тада настају велика дела попут *Жене крај прозора, Наге жене, Женског акта са огледалом, Пастурица, Гајдаш*). „Прецизним поступком и сведеном палетом, сликао је изванредне женске актове, оштро дефинисао

¹⁴¹ Нпр. Тодор Манојловић је поводом ове слике упоредио Шумановића са Пикасом и Лотом, а слика је касније постала власништво Народног музеја (према Миљковић, 2007:44).

¹⁴² О овом делу и његовој симболично-религиозно-профетској природи писала је В. Буројевић у анализи *Триптих берачице*, и о томе ће бити више говора у наставку рада.

¹⁴³ Сава Шумановић, *Каталог споменице изложбе, Умјетнички павиљон, Загреб 1921.*

скулптуралне облике, чврсто моделовао топлим и хладним тоновима и зналачким распоређивањем осветљења“ (Миљковић, 2007: 45). Сваки детаљ има своје смислено место у композицији, уравнотежени су мотиви тела и мотиви пејзажа, а светлост постаје присутнија у атмосфери слике. Ова светлост ће полако, у својој властитој генези, освајати простор Шумановићеве слике, преузимати примат над тамном гамом и констукцијом форме, те довести до једног новог сензибилитета који исијава са површине платна. У том периоду, тачније 1924. године настају следећа два значајна текста – *Сликар о сликарству* и *Зашто волим Пусеново сликарство*¹⁴⁴. Као образован сликар, луцидне мисли и јасне реченице¹⁴⁵, Шумановић разговетно представља и објашњава основне поетичке принципе свог сликарства, *говорећи о елементима и начину како настаје уметничко дело*, правећи шири увид у одлике европског ликовног израза и његовог наслеђа од ренесансних мајстора, преко импресиониста, Сезана и Енгра до Пикаса и модерних сликара. Сврставајући себе у неокласицисте, Шумановић уцртава основне тачке на којима гради своју сликарски универзум:

- креација више реалности,
- геометризам,
- аналитички синтетизам,
- економичност у уметности,
- хармоничност елемената композиције.

„Човек који као друштвено биће воли систем и ред, највише у својим делима воли прави кут. Треба само погледати око себе: собу, кућу, улице и предмете дневне потребе, па ће се о томе свако уверити. Осећај статике и потреба мирне линије преферира од свих линија највише хоризонталу и вертикалу“ (Шумановић, 1924-1: 343), каже Шумановић и врло практично илуструје човекову миленијумску потребу за редом и складом. Исто тако сликовито објасниће принцип економичности у уметности и еквивалентност одговора који даје уметност на дух времена: „ Дух времена, цивилизација која напредује, развили су

¹⁴⁴ Оба текста објављена су 1924. године у часопису *Књижевник*, бр. 1 и 2

¹⁴⁵ Шумановић се никада није остварио као ликовни педагог, иако је баш за време другог боравка у Загребу писао Молбу Министарству просвете у Београду са жељом за професорским намештењем, али до којег није дошло. Остала су сведочења његових савременика (према Љ. Миљковић, 2007: 44), Кашанина и Стевановића, да је Шумановић *интелигентно излагао своје мисли*, имао *професорски став* пре него боемски.

смисао за економију у животу, а и у уметности. Ми осећамо данас једноставну лепоту линија аутомобила. Мислим да нема човека који би без стида сео у кочију из времена Луја 14. да сврши своје дневне послове. Кочија из 17. века је лепа за своје време (а и за наше кад је гледамо у музеју), а ауто је леп што одговара потпуно потребама нашим и духу времена. Наш ауто који би био имитација музејске кочије, био би лудост, која не би била лепа ни за нас данас, а за будућност би била доказ наше немоћи. Слично је то и у уметности“ (Шумановић, 1924 -1: 346).

Шумановић је 1924. године сасвим веран *естетици сувише стварног*, иако његов сликарски израз добија мекшу природу – креација нове стварности, која се са објективном стварношћу састаје тек у области перцептивног које бива потом превођено разумом, је основни и крајњи циљ и смисао сваког уметничког стварања: „Ми сликамо цркве, те нисмо присиљени да узмемо алегорије, ми не правимо хисторијске слике (то је без смисла, јер кинематограф даде пуно савршенију реконструкцију прошлости), не сликамо море у бури (кино даде покрет), не имитирамо ничији образ (фотографска лећа и светло то чине егзактније), већ сликамо нашу сликарску предоцбу света, тј. ми покушавамо стварати *нови свет* у границама нашег платна, који има тек толико везе са вањским што га је правио човек и што је применио својој слици оне законе који су и у козмосу. Желимо слику која ће бити јединствена, логична и хармонична“ (Шумановић, 1924 -1: 348). Осећајући притисак и недовољно разумевање средине у којој ради и којој представља свој рад, критички се поставивши према приказивачком, миметичком, традиционалном сликарству, са једним прогресивним теоријским ставом и потребом да осветли суштину и смисао нове уметности чији је корифеј, Шумановић наводи: “Код нас се воли лажна патетика, имитација природе, илустративно сликање, шаренило колорита, јер имамо такве мозгове да волимо оно што је најбезначајније и што нам се чини мистериозно. Ми не осећамо мистериј хармоничног дела, али када видимо какову илустративну кошмарију или кад видимо пејсаж са зеленом травом (којему би се волови врло веселили да имају мало смисла за сликарство), игра наша пургерска душица од весеља. Кушао сам да се од свега тога ослободим“ (Шумановић, 1924 -1: 348).

Други париски период је следећа етапа Шумановићевог поетичког дефинисања. Наставља са монументалним композицијама, али њихову форму све мање декомпонује геометријским интервенцијама, а све више се бави колористичким ефектима, сударима

јаке палета и интензивне светлости. Може се рећи да су својеврсне студије светлости, између осталог, и обележиле овај период (пре краја 1927). Приказане људске фигуре подсећају на античке скулптуре, масивних удова и стабилне телесне архитектонике (*Купачице*, *Берачице*, *Концерт у пољу*, *Енглескиње у Паризу*). Постепено, сликар уводи промене у начин обраде облика – фигуре постају гипкије, линије закривљеније, боје прозачније. „Убрзо су монументалне композиције геометризованих форми и суздржаног колорита остале иза Шумановића. Затворио је још један поетски круг и кренуо у непознато. Препустио се могућностима хроматике, изражајности линије, помало деформацији форме и спонтаном испољавању осећања, али је и даље врло простудирано градио космос слике“ (Миљковић, 2007: 50). Тих париских година (1925/26/27) настале су и две новопронађене¹⁴⁶ Савине слике које се чувају у два француска музеја, у Онфлеру и Ла Рошелу. Ова два платна (оба су *Купачице*), два акта, непозната јавности и стручњацима све до пре пар година, илуструју, попут *Турског купатила* или *При тоалети* срж Шумановићеве поетике година пред *Пијану лађу* (1927). Женско тело као централни мотив истурен је, као и до сада, у први план, али је моделовано тако да се визуелно добија тактилни осећај мекоће женске пути (насупротив досадашњој геометријској композитности), колорит је сасвим померен са тамне гаме и креће се у нијансама ружичастих и плавичастих пастела, контура се појављује да би омеђила белину тела од белине позадине (контура се запажа и на слици *Турско купатило* нпр.), а бела тканина (коју запажамо у истом контексту већ 1919. на слици *Сузана и старци*) ублажава наготу приказаних лепотица. У другом плану на једној слици (из 1927, која се чува у Онфлеру) не постоји пејзаж, све је у неком недефинисаном, благо узбурканом облаку који фигури жене даје још мекшу природу, док је на другој (из 1926, која се чува у Ла Рошелу) потпуно развијен пејзаж са учитаним и карактеристичним мотивима – вода, дрвеће на две обале, мост и сведене грађевине у задњем плану¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Погледати текстове Весне Буројевић *Жене веселог Париза* и *Још једна купачица, из Ла Рошела*, објављене у *Политици (Културни додатак)* 31. августа и 21. септембра 2013. године.

¹⁴⁷ У Савином раду почињу да бивају видљиви наговештаји свих круцијалних особина његовог потоњег ликовног рукописа. На овом платну уочљиви су сви елементи које ће сликар развити касније у колосалном циклусу *Шидијанке* (1935 - 39), а о томе В. Буројевић каже: „Открићем слике из Ла Рошела уједно откривамо да је идеја за настанак *Купачица* била присутна најмање 10 година. Зато је потпуно разумљиво што је тај циклус толико сложен и вишеслојан, са истовремено присутним елементима античке уметности, ренесансе, препознавања, атмосфере великана ликовне уметности, појединих поза... и све у складном ритму, као стихови или ноте нижу се наге фигуре, купачице. Почетак је био у Паризу“ (Буројевић, 2013-2: 3).

Атмосферу на Савиним сликама овог периода, приказану одабраним делима на Шестој југословенској уметничкој изложби, која је отворена 1. јуна 1927, Милан Кашанин је, помињући кратко све учеснике ове смотре, скицирао овако: „Интелигентан, оштроуман, досетљив, Г. Шумановић је, сваки пут, необично свеж, пун изненађења сваке врсте, пријемчив и вечно млад. Његов пејзаж, у којем су сачувани трагови кубизма, има лакоће у линијама, свежине у тону и снаге у конструкцији, а показује оштро око и сигурну руку“ (Кашанин, 1927: 531).

Година 1927. је веома значајна за стваралаштво Саве Шумановића. Те године, у њеној првој половини вероватно, настају два велика дела *Акт са папучама/Велики акт* и *Доручак на трави*. *Велики акт* је изразио уметнички врхунац стила који Сава бриси у Паризу, приказује мајсторство технике у обради тела и драперија, цртачки, колористички и светлосно је достигнута рубенсовска димензија модерног израза. “По сродности палете, нерватури цртежа, наношењу пасте, сликарском поступку у целини и чињеници да је у питању исти модел, који се јавља и на *Пијаном броду*, нема сумње да су сви настали током 1927. године“ (Миљковић, 2007: 52). *Доручак на трави*, ре-креирана реплика Манеовог чувеног дела, слика је необично богатог и вишезначног садржаја. Сложена композиција дијагонално–елипсасто постављена четири женска тела (три акта без изражених индивидуалних физиономија, и једно женско тело које је у првом плану и које је обучено у неку врсту купаћег костима док на ногама има обућу сличну балетским патикама са врпцом, изражене индивидуалности¹⁴⁸ у цртама лица насликаног у профилу), којој је у десној горњој зони „супротстављен“ аутопортрет уметника уграђена је у простор ограђеног врта и обилује структуралним детаљима. У дубоком задњем плану трепери површина воде видљива кроз лук који представља, попут прозора, централни кадар слике и отвор ка свету спољашњости. Лик сликара, приказан у ведром расположењу и колориту, комуницира са посматрачем (у маниру уобичајеног сликања аутопортрета), а обележја његовог сликарског позива имплицирају једну унутрашњу наративну нит која продубљује примарну причу приказане сцене и приповедају причу у причи. У поетичком смислу, ово

¹⁴⁸ Тумачећи ову чињеницу, М. Квас запажа: “Ако упоредимо фотографију Шумановићеве интимне пријатељице Антоније Кошчевић са профилем младе жене у првом плану *Доручка на трави*, уочавамо сличност која заиста постоји у истој мери као између уметника из *стварног живота* и његовог аутопортрета на слици. Жена у првом плану држи у руци јабуку, мотив сложеног симболичког значења са основном асоцијацијом на библијски први грех, чиме се указује на посебно место које уметник посвећује овој јединој личности међу насликаним женама“ (Квас, 2011: 125).

усложњавање наративне димензије слике (на Манеовој слици тако директну комуникацију погледом врши централни женски акт, што је други поетички контекст) кореспондира са авангардном техником грађења најчешће прозних књижевних форми¹⁴⁹. Даље, сложеност значења ове слике долази и од њене мултижанровске природе – она је истовремено и тзв. жанровска сцена, и групни акт, и аутопортрет, и пејзаж и мртва природа.

Сава је овом сликом, будући да тих година није писао поетичке и аутопоетичке текстове, објединио цео низ интертекстуалних и метатекстуалних значења уметничког дела и стваралачког чина. У приказивачком, објективном аспекту, сцена је ухваћени кадар једног спокојног сунчаног дана чијом светлошћу се заогрћу помало лења женска тела, покрета тек наговештеног и успореног, док их, између два уживања у свежем воћу и купању, сликар преноси на своје платно. Изражене светлости и лиричности колорита, слика одише миром и хармонијом, а постојећи ритам целина и композиционих елемената се њише у таласима смењивања нагих тела и окружења.

Присуство штафелаја у објективно приказаном корпусу овакве слике је експлицитан поетички сигнал о концепцијском изостанку намере имитовања стварности и/или стварања илузије те стварност у уметничкој слици, те подупире теоријску поставку о уметничкој слици као свету *нове реалности*. Овај поетички симбол ће се још неколико пута појавити на сличан начин у даљем ликовном изражавању Шумановића¹⁵⁰. Са друге стране, присуство обучених карактеризираних фигура са десне стране (сликар и један женски лик) и нагих типизираних женских фигура са леве стране говоре о саживоту два света у истоветности трајања. „Ова подвојеност између *ликовних* и *реалних* бића наводи нас на мета-реалистички садржај слике, ону *другу* и *наслућену* страну постојања, а њихово истовремено постојање може се протумачити и као опозиција магијског и реалног“ (Квас, 2011: 123). *Доручак на трави* представља имплицитну поетичку, а чини се и аутобиографску поруку о стању уметникове свеколике уметничке позиције непосредно пред буру креативног таласа који ће из дубина Шумановићевог бића донети *Пијану лађу*.

¹⁴⁹ Ретроспективно приповедање, позиција скривеног или вишеструког приповедача, прстенасте композиције итд. само су неки од елемената књижевног компоновања приче. Наш најпознатији књижевни творац дела оваквих структура је, свакако, Иво Андрић. Ипак, ни авангардној поезији није непознат овај поступак, па га налазимо нпр. у песми *Најсентименталнију о ситости легенду* Растка Петровића. О томе ће детаљно бити говора у наставку рада.

¹⁵⁰ На пример на сликама *Сликарев атељеу* (1937), *Модел у атељеу* (1939), *Акт у атељеу* (1940), *Позирање* (1940). На *Аутопортрету* 1925 такође је приказан штафелај, само нешто другачијом идејном позадином.

Слика *Пијана лађа* настала је пред крај Шумановићевог боравка у Паризу 1927. године. Околности под којима је слика настала су још недовољно познате, мистификоване и мистичне са становишта личног сликаревог живота. У стваралачком смислу она представља један посебан, можда и врхунски, тренутак у сликаревом ликовном ослобађању од свих научених и церебралних аспеката једног сликаног платна, израз једне, сада, емоционалне експлозије која се, упркос томе, није конфронтирала уметниковим теоријским поставкама о аутономији слике. Да се Сава спремао за ову велику композицију (као и увек, па и овде можемо пратити његов *пут до слике*¹⁵¹) сведоче три драгоцене скице (чувају се у Галерији Сава Шумановић у Шиду, једна од њих је у техници уље на платну), а важан је и податак да је Растко Петровић 1924. године превео истоимену Рембоову поему и тај превод објавио у *Сведочанствима*¹⁵². Ухватио се у коштац са великим изазовом и у седам бесаних ноћи насликао једно од најзначајнијих дела српског сликарства двадесетог века. „Сада, послје 28 година, доспјела ми је у руке, по први пут иза толико времена 1925. године, кад смо се посљедњи пут видјели у прољеће, репродукција једне слике Савине у 3. бр. *Уметност* 1951. г. под насловом *Пијани брод* (сл.35.) и, одмах сам видјела, задивљена, бацивши поглед на слику, да је Сава достигао оно за чим је у оним младим данима годинама тежио, што је гледао пред собом, својим видовитим погледом умјетника, а други нису видјели, и ради чега се мучио, тражећи. Сва његова божанства налазе се у тој слици која лежи предамном. Али како! Учећи од њих створио је ново, своје. Слика је живља од живота самог“ (Ткалчић Кошчевић, 2011: 153). За разлику од *светлосних слика* насталих у месецима пре *Пијане лађе*, од њихове класичне суздржаности, статике са тек наговештеним покретом који се одвија тек у намери њихових протагониста, њиховог рационалистичког компоновања и поетичког метатекста, *Пијана лађа*, сумирајући све те елементе, показује изненадни заокрет ка експресионистичком колориту, разиграој линији, ослобођеној форми. „Тај процес ослобађања одигравао се дубоко и турбулентно у уметниковој личности, заједно са процесом ослобађања новог, суштински само Савиног стила“ (Гвозденовић, 2014: 62).

¹⁵¹ *Пут до слике* назив је изложбе (и каталога, ауторке В. Буројевић) слика Саве Шумановића организоване у Галерији слика Сава Шумановић у Шиду 2010. На одабраним сликама и њиховим скицама приказане су методе настајања слике и генеза њених стилских и поетичких елемената.

¹⁵² О односу Рембоове поеме и Савине слике, а у контексту детаљне анализе међупоетичког односа ове слике и Петровићеве поезије, биће говора у даљем току рада.

Ради бољег разумевања тог заокрета, ваља слику упоредити са *Доручком на трави*¹⁵³, сликом која је настала мало пред *Пијану лађу*. Постоји много заједничких композиционих елемената две слике: женска тела (три укупно, од којих је једно, оно у првом плану, обучено), мушка енергија (коју на *Доручку* представља сликар у ставу аутопортрета, а на *Пијаној лађи* три морнара, од којих један, попут сликара на првој слици директно комуницира са посматрачем¹⁵⁴), сцена мртве природе у приказу воћа и флаше вина (на платненој подлози идентичног дезена), природно окружење (врт и море). Али сви ови структурални елементи слике су у *Пијаној лађи* покренути, усталасани, динамизовани споља и изнутра. „*Доручак* је био припрема за оно што ће се десити на *Пијаној лађи* [...] Смирена атмосфера *Доручка* 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 смиренешћу и опуштеношћу на *Доручку*, са дискретним знацима 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 и четкицом у руци, атрибутима сликарства. На *Лађи*, сви су увучени у ковитлац драме, чији магнетизам као да привлачи/увлачи и неутралног посматрача ван слике. [...] *Доручак* је композиција симбола, док је *Лађа* драма сликара и света“ (Гвозденовић, 2014: 68). Бљесак једног новог, скривеног или потиснутог, израза, за којим је Сава заправо трагао, десио се као пламен који се неспутано разбукта, брзо згасне и никада се више не понови. Сава никада више није поновио овај композициони модел (троугао, пирамида), ову линију, нити је остао у истом поетичком изразу. То никако не значи да је *Пијана лађа* најбоље Шумановићево дело, али јесте другачије и јединствено у стилском и психолошком аспекту. Ту јединственост препознала је француска ликовна критика и, поред изванредног пријема слике, даје је репродуковати на насловној страни фебруарског броја (1928)

¹⁵³ О томе погледати Жана Гвозденовић, *Пијана лађа између класичног и савременог* у Зборнику радова са научног скупа *Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014.

¹⁵⁴ Централни лик својом физиономијом одговара реалном лику Растка Петровића и та идеја је први пут објављена у књизи М. Симоновић *Два пјесника и слика*, Шид/Београд, 2013. У даљем току рада бавићемо се овом паралелом у поетичком оквиру, као доказом о везама и значају који су ова два уметника имала један за другог. Такође, ова теза може бити релевантна и за интерпретацију поетичког трансфера лика двојице уметника, на шта би компаративна анализа слика *Доручак на трави* и *Пијана лађа* могла да укаже.

угледног авангардног часописа *Le Crapouillot*¹⁵⁵, а о њој се похвално писало и у чувеном париском часопису *L' Art vivant*.¹⁵⁶ Своје виђење директних утицаја на Савин израз *Пијана лађе* А. Кошчевић изражава: “Све је један склад и људи и море и гибање, један моменат вјечног, свеопћег на вјечно земаљском. Много се мучио да достигне Ингреовску облину у форми и колико је само потрошио боје и платна! На свему, на прстима, на вратовима видим његовог пријатеља Ван Гога“ (Кошчевић, 2011: 154). У контексту ликовних утицаја, у тематском и иконографском смислу, може се говорити и о Жерикоовом *Славу медузе* и *Христосу на Галилејском мору* Е. Делакроа¹⁵⁷. У простору литерарног метатекста значајно место се отвара за Библију, извесно за Рембоов *Пијани брод*, али највише за интермедијална истраживања у домену поезије Растка Петровића. *Пијана лађа*, свакако, омогућава цео спектар тумачења симбола, значења и идеја и представља комплексан уметнички свет, као део једне поетичке константе креативног обликовања стварности, али и као једна значајна развојна фаза сликареве особене стилске изражајности.

Одлазак из Париза није одвојио Шумановића од париских сензација. Шид је донео неке нове/старе фасцинације, али је Париз заувек, са снажнијим или слабијим одјеком, остао присутан у Савином делу. Тако је, како каже В. Буројевић¹⁵⁸, „у Шид са Савом стигла Кики“, најпознатији париски модел и „крунисана“ краљица Монпарнаса¹⁵⁹. Дошла је, дакако, на Савиним сликама, али и као брижљиво сачувана инспирација у средини без адекватног модела за акт у то време. Чињеница да је Кики позирала Сави у Паризу је посебно значајна за разумевање како средине у којој је живео и којом се кретао и његовог положаја међу уметницима авангардног Париза, тако и за проницање у све уметничке изразе са којима је Сава био у контакту, које је могао видети, тумачити и који су могли допринети коначном формирању његовог уметничког израза и стила. Једна наизглед мала и не превише значајна спона, у виду присуства ове изузетне жене на његовим платнима, може бити речитија него што то на први поглед изгледа. Кики је са потпуном сигурношћу

¹⁵⁵ Наведено према Ж. Гвозденовић, *Пијана лађа између класичног и савременог* у Зборнику радова са научног скупа *Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014. Фуснота 10, страна 61.

¹⁵⁶ Jacques Guenne, *Le 39 Salon des independans, „L'Art vivant“*, 1. Fevr. 1928, Paris: Nouvelles litteraires, 89 – 94.

¹⁵⁷ О тим утицајима и поређењима погледати у радовима Љ. Миљковић и Ж. Гвозденовић.

¹⁵⁸ Весна Буројевић у тексту каталога изложбе *Артисти и модели, Сава Шумановић и краљица Монпарнаса*, Галерија слика Сава Шумановић, Шид, 2010.

¹⁵⁹ О Кики је било говора у поглављу о биографији Саве Шумановића, а биће и касније у поглављу *Паралеле*. Иначе, Кики је симболично крунисана импровизованом круном од стране уметника боемске четврти Монпарнас након једне позоришне представе у којој је играла.

идентификована као модел на сликама *Јутро (Лежећи женски акт)*, *Париски модел – Кики* и *Црвени ћилим*. Све три слике настале су 1929, а Сава ће касније у Шиду, 1935. године, још једном овековечити Кики у композицији *Крај шумарка* дајући јој посебно, централно место међу насликаним купачицама. Алис Прен, како се заправо Кики звала, рођена је у Бургундији 1901. године, са дванаест година је дошла у Париз трагајући за неким другим животом, а већ са петнаест почела да позира париским сликарима и вајарима. Сасвим отворена, ослобођена моралних и друштвених стега, користећи своју лепоту, шарм и харизму постаје симбол разузданог, монденског и боемског Монпарнаса. Позирајући многим уметницима, Кики бива учесник и сведок најзначајнијих авангардних уметничких дела различитих уметничких медија. Позирала је, са изванредном моћи трансформације и приказивања чисте експресије лица и тела, Медјицком, Кислингу, Крогу, Калдеру, Гаргалу, Паскину и другима. Играла је у авангардним филмовима Мана Реја (*Повратак разуму*, *Морска звезда*, *Емак Бакиа*), Фернара Лежеа (*Механички балет*) и многих других филмских стваралаца. Фотографије Мана Реја су је учиниле бесмртном и препознатљивом иконом надреалистичке фотографије. Готово да нема жанра визуелне уметности двадесетих година двадесетог века који је настао у Паризу а да у њему на неки начин не учествује Кики. Њена уметнички таленат је тежио да се дефинише у филму (али у Америци не успева да се снађе), тако да су покретне слике тј. оживљене фотографије биле њена приоритетна уметничка форма (иако се бавила сликарством).

Колико је све ово значајно за сликарство Саве Шумановића и како Кики, феномен целе европске уметности једног времена, чини поетички значајну копчу сликарства нашег сликара и кинематографског визуелног израза постаје јасно пажљивим рашчлањивањем ликовних техника овог сликара¹⁶⁰. Прво, светло које је присутно на највећем броју Шумановићевих слика (уз изузетак слика шидских пејзажа) је вештачко ткз. филмско светло. Положај и игра сенки, одсјај осветљених површина и варијетност колорита то доказују. Даље, положаји приказаних тела (најчешће женски актови) јасно

¹⁶⁰ За наш рад је значајно поетичко повезивање, у смислу кохерентности уметничких идеја, концепта и израза, ове филмсе одлике сликарства Саве Шумановића и кинематографског књижевног израза Растка Петровића. Ове се споне могу тражити, а о томе ће бити више речи у наставку, у песничком и уопше литерарном поступку Петровића (песничка слика, фрагментарност, мултиплицирање, сценичност итд.). али и у својеврсном филмском путопису тј. филмским записима који је Растко камером бележио у Америци крајем тридесетих година XX века. Посебан део о Растковим филмовима и филмским карактеристикама Шумановићевог сликарства (са посебним освртом на Шидијанке), као и њиховом поетичком приближавању, а све у контексту авангардне поетике, следи у наредном поглављу рада.

индицирају покрет. Он је имао свој развојни пут у сликарству Шумановића, од круте статике конструктивистичког, посткубистичког израза, преко неокласицистичких комешања маса, до потпуно физички покренутих и динамизованих тела. Потом Кики, као персонификација кретања у метафоричном и конкретном смислу, њени уметнички ангажмани и контакти, блиско пријатељство са Савом и присуство на његовим сликама – још су једна филмска компонента у Савином сликарству. Као финални *кинетички* ликовни израз Шумановићевог сликарства, које је кренуло од програмске, концептуалне и радикалне статике, можемо читати његов колосални циклус *Шидијанке* из 1936/7/8 године.

Тематски и стилски у последњој деценији сликарства Саве Шумановића разликује се неколико тема које се могу и стилски диференцирати: пејзаж, актови, дечји портрети, жанр сцене и фигурални циклуси. Овај период сликаревог рада представља синтезу свих раније навештених или реализованих елемената слике, у тематском, композиционом, структурном, идејном и поетичком аспекту. О том периоду Лазар Трифуновић каже: “Последњи десетогодишњи период Шумановићевог сликарства везан за Шид, није без основе оцењен као најзначајнији део његовог стварања, као суштина његове личности и његове уметничке вере. Он је то заиста и био јер је тада дошло до потпуног ослобођења од свих утицаја и веза са туђим идејама“ (Трифуновић, 1965: 21), што је Сава већ и написао: „ 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. Оригиналноост под сваку цену нисам хтео имати, јер та ми је се гадила, као сувише јефтина и проста и добра за ‘Париз’, нег сам хтео оригиналноост истинску и озбиљну“ (Шумановић, 1939: 18).

Већ доказани пејзажиста (у мотивима из околине Париза, са Сене итд.), Шумановић поново, на нов начин, открива сремски пејзаж и слика га у циклусима¹⁶¹. Шид, шидски путеви и путевљци, плодна околина, житна поља у различитим добима дана и године, постали су мотиви на којима Шумановић студијом светлости прониче у чаробне моћи природе. Пантеистички посвећено, Сава хвата најмање титраје светла у крошњама, у

¹⁶¹ У Београду је 1928. године уприличена самостална Шумановићева изложба на Новом универзитету, где је сликар представио дела настала у Паризу. Ипак, на њима је приказано *светло Срема*, како сам уметник каже у *Предговору* каталога изложбе из 1939 (стр.20).

влатима, на друмовима. „Његови *Шидски сокаци*, тридесетак пејзажа насталих у пролеће 1933, сликани су на тему светла али и сви остали који су уследили. Привучен различитом светлошћу јутра, поднева или вечери, пролећа, лета, јесени и зиме, одушевљен променама и другачијом атмосфером, правио је скице да би у атељеу постајао творац новог космоса. Зато би се рекло да је, призивајући сећање на виђено и у датом тренутку прооцењено, испољавао накнадно узбуђење пред празним платном. Његова фактура је саткана од племенитих неравнина, са више или мање наслага житког пигмента нанетог сликарским ножићима, неравнина које се претачу у својеврсне арабеске што сугеришу трећу димензију и постају сеизмограф емоција. Светлост, која извире из блиставо плавог неба, понекад са белим облацима, у пуном сјају одређује поднебље, али пре свега аутора“ (Миљковић, 2007: 72).

Сава у потпуности дефинише већ раније уписану природу свог магијског реализма¹⁶² и, потакнут оним што чини његово објективно окружење и што перципира чулом вида, ствара један други свет, магичан и стварно/нестваран који се перципира унутрашњим чулом духа. Важан мотив на Савиним пејзажима је пут. Ово је још једна тачка поетичког спајања са делом Растка Петровића, а мотив пута има и шири авангардни поетички контекст. Символика овог мотива кореспондира са идејним слојем проникнуте креације неког новог света који се назире у простору који излази изван физичког оквира слике¹⁶³. „Тај шидски крај је најсликовитији крај и мени најлепши, (после њега околина Париза)“ (Шумановић, 1939: 19). Мајстор пејзажне композиције површина, благо закривљених и сведених форми, уредности потеза и светлосног, пастелног готово спиритуалног колорита, Шумановић се упустио у раније наговештене студије природе до крајњих граница уметничког преמודеловања и смело препустио новом, сензибилитетом и прочишћеним погледом одабраном објекту свог сликарског израза. Обронци Фрушке горе, Шидина и њена плодна околина, сокаци, шорови, приземне куће уз пут, црква и њен звоник, расцветале крошње, богати или јесењи дрвореди, житна или снегом прекривена поља – мотиви су који пружају Сави приступ најприснијем контакту са приказаном стварношћу, ход по танкој линији између стварности и имагинације.

¹⁶² Темељну аргументацију (и генезу) за квалификовање Шумановићевог сликарства појмом *магијски реализам* понудила је М. Квас у књизи *Сава Шумановић сликар магијског реализма*, Спомен збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2011.

¹⁶³ Мотив пута у делима двојице уметника ће бити детаљно промишљан у даљем току рада, уз напомену да се појављивање мотива не јавља хронолошки синхронизовано, а што се овде не сматра релевантним.

Исти поетички моменат, али са сасвим другачијим мотивом, налазимо у чудноватом и недовољно протумаченом циклусу дечјих портрета. На великој изложби у Београду, на Новим универзитету, 1939. године, приказано је око четрдесетак ових портрета и представљали су (као што представљају и данас) сасвим нов предмет интересовања сликара¹⁶⁴. Овај циклус чека темељно стручно тумачење, а теоретичари и историчари уметности му нису атрибуирали значај и уметничку вредност. Овакав циклус, или сличан, није познат у нашем сликарству, иако су многи сликари, како ранијих тако и двадесетог века, сликали дечје портрете, али на другачији начин¹⁶⁵. Можда су дечји ликови, будући да се, поред препознатљиве индивидуалности, запажа и једно стилско јединство а истовремено универзалност приказаних физиономија могу разумети и у контексту грандиозног циклуса *Шидијанке (Купачице)* које су настале нешто раније.

Шумановићев стилски *grand finale* настајао је неколико година. Пратећи слојеве и раслојавања поетичке и стваралачке идеологије Саве Шумановића, запажа се антиципација *Шидијанки* већ у *Турском купатилу* из 1926, а у *Доручку на трави* (1927) она бива више него уочљива. Циклус је конкретно започео приказивањем једне женске фигуре, једног акта у пејзажу¹⁶⁶ (нпр. *Женски акт на жутом јастуку* из 1933) који има све елементе присутне, али развијене на великим композицијама из 1936. и 1937. године. „Мучила ме је одавно жеља да начиним за себе самога такав циклус где се исте фигуре понављају, јер сам видео да су сликари баш тиме добијали јединство стила (Реноар, Марес), а крај тога тај плави модел који ми је у Шиду позирао (боље него модели које сам

¹⁶⁴ У *Галерији слика Сава Шумановић* у Шиду чува се двадесет и шест дечјих портрета, а они су били изложени на изложби 2008. године под називом *Дечји ликови* чија је ауторка била Весна Буројевић. У тексту каталога, исте ауторке, наведена су занимљива сећања неке деце модела (која су у тренутку одржавања ове изложбе у позним годинама). „Све су то била деца из комшилука. [...] Позирали су му својим најлепшим оделима, седели су на веранди или у дворишту, а он их је скицирао оловком да би касније у атењеу радио коначну верзију уљаним бојама“. (из текста Каталога)

¹⁶⁵ Репрезентативни дечји портрети се могу наћи у опусу многих наших сликара (реалисти, романтичари, Добровић, Милуновић итд.), али једини циклус који, поред Шумановићевог, постоји у сликарству двадесетог века је онај који је насликао Милош Голубовић након симболистичко-експресионистичке фазе. Голубовић је у сасвим позној фази насликао мноштво уснуних дечјих главица и зашао у сасвим другу стилску опцију, изневеривши тако очекивања Милоша Црњанског који га је сматрао једним од наших највећих експресионистичких сликарица (погледати есеј Милоша Црњанског *Милош Голубовић*, у *Есеји*, Просвета, Београд, 1966).

¹⁶⁶ Сава Шумановић у свом сликарском развоју дефинише дуалну тему акта у пејзажу као образац којим се бави и који дорађује од својих ликовних почетака па све до краја живота и рада. Комбинацију две сликарске теме су, мењајући поглед на женско тело у односу на ликовну традицију и форму студије, сликали Карл Шмит-Ротлуф (*Три акта у пејзажу* из 1911), Ерик Хекел (*Две девојке крај воде* из 1910), Ото Милер (*Две девојке у трави*, 1913) и др.

имао у Паризу), био је једини који сам имао за тих 10 год. (црне су по цртежима, донетим из Париза)“ (Шумановић, 1939: 19). У свом тумачењу *Шидијанки* Лидија Мереник износи убедљиву аргументацију да овај циклус назове великом Савином синтезом и каже: „*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 трави*); в) његових сликарских узора и концепата: од Пусена и Енгра, преко Курбеа до Реноара, Сезана и Лота [...]; г) синтеза различитих елемената сликарске методе, фактуре и технолошког поступка, преко *al fresco* технике, до модерних мајстора попут Сезана. На крају, то је синтеза више разнородних и експерименталних поступака које је истраживао, окушавао, примењивао или напуштао до свог доласка у Шид“ (Мереник, 2014: 16). Овај јединствени ликовни циклус за који Ј. Денегри каже да „је фасцинантан и неупоредив ни са чиме у домаћем, а можда није претерано рећи ни са чиме у тадашњем европском сликарству“ (Денегри, 1997: 21) дуго није сматран репрезентативним Шумановићевим делом¹⁶⁷. Ипак, модерна тумачења¹⁶⁸, благо наговештена у ранијем добу историјскоуметничке теорије, рехабилитују ово дело и стављају га на место које му недвосмислено припада.

Пажљиво посматрање и понирање у константе, композиционе елементе, феномен мултипликације једног истог женског лика и тела, детаље и симболе, доводи до читавања нових димензија сликарстава Саве Шумановића. У приказима фигуре у математичком низу непарних бројева 1,3,5,7 запажа се неколико константних иконографских детаља и правилности: све фигуре имају белу тканину која покрива најиментнији део тела са варијацијом а) када фигура стоји, онда је тканина мања, попут свилоног шала или ешарпе и б) када фигура седи, тканина је богатија и већа; све фигуре, када стоје на тлу имају истоветне сандале са каишићима, када седе скоро увек су босе и никада им боса стопала нису на земљи већ на тој белој тканини; положај тела је налик античким статуама, он варира у смислу подигнутих или спуштених руку или руке, те руке око струке или на потиљку, положај ногу је најчешће у контрапосту при стајаћем ставу, у седећем су

¹⁶⁷ Момчило Стевановић, Лазар Трифуновић, Димитрије Башичевић, па и М. Протић тиме што их није уврстио у поставку велике Савине изложбе 1939. у Београду.

¹⁶⁸ Љ. Миљковић, Ј. Денегри, Л. Мереник.

прекрштене. Лик, стваран, постојећи је један – највероватније Ема (Беба), Словенка, певачица у једној шидској кафани, са модерном фризуром филмских звезда првих играних филмова и смислом за моду.

Мултипликација једног женског лика је, и поред есплицитног уметничког објашњења о циљу постизања јединства стила, наводила истраживаче на погрешна атрибуирања (*стилске вежбе, декоративни панои*), док објашњење можда треба тражити у настојању сликара да кинетички оживи фигуру. Поступак умножавања сцене тј. фигуре ради добијања ефекта покрета донела је нова визуелна уметничка техника – филм. Сава је, несумњиво, био упознат са достигнућима филмске камере, сам ју је тј. кинематограф помињао у свом тексту из 1921¹⁶⁹. Он ту каже да не жели својим сликама да достигне покрет, то ће учинити боље кинематограф, међутим, тај текст је настао у време акутног посткубистичког израза и стила који је неговао констуктивизам. Треба напоменути да кубизам не искључује покрет, напротив, он тежи *покретању* слике и постизању њених динамичких својстава (нпр. Пикасова слика *Акт силази низ степенице*), а Сава свакако има на уму феномен покрета на платну, што је једна од његових свеколиких поетичких одлика. Техника прављења филма подразумева мноштво сцена истог мотива, тела или предмета који се оживљава брзим смењивањем тих статичних сцена. Тако се добија покрет (тј. његова илузија); слике постају *покретне*. Када фигуру/е *Шидијанке/и* у простору имагинативног оживљавања уметничког дела покренемо брзим смењивањем приказане/их фигуре/а добијамо тело у покрету. Женско тело се покреће у неком суптилном плесу или кретању на сцени позорнице – пејсажа. Сценичност, кулисе приказаног окружења, фиктивни простор воде и плаже, те рефлекторско осветљење додатно поткрепљују могућност кинематографског тумачења *Шидијанки*¹⁷⁰. У годинама када настају Савине *Шидијанке*, настају и Расткови филмски записи¹⁷¹. Иако без икаквог непосредног или посредног контакта, без експлицитних међусобних утицаја, необично је интересантна подударност фасцинација покретом код двојице уметника. Управо одсуство конкретног контакта отвара још једна врата за откривање чистог поетичког сагласја у стваралаштву песника и сликара, њихову заједничку модерничку и авангардну *естетику*

¹⁶⁹ Погледати у: Шумановић, Сава. *Сликар о сликарству*, КЊИЖЕВНИК, Загреб, мај 1924.

¹⁷⁰ Нешто раније у тексту, кад се говорило о Кики, Савином знаменитом париском моделу, истакнута је могућност да се њено присуство у његовом стваралаштву очита и као још једна спона са новом техником сликања филмским објективом.

¹⁷¹ О конкретним поетичким паралелама у контексту филмског израза говориће се касније детаљније.

сувише стварног која је у својим манифестованим варијететима на снази до конца стваралаштва обојице уметника.

Последње дело Саве Шумановића, завршено непосредно пред његову трагичну смрт, је триптих *Берачице*. Три слике великог формата дуго су сматране почетком још једног циклуса (који су обележили последњу стваралачку деценију сликара), да би тек 2005. године, приликом промене сталне поставке *Галерије Сава Шумановић*, где се ове слике чувају, и приликом њиховог правилног постављања било одгонетнуто да је у питању триптих, а не започети циклус¹⁷². Низ грандиозних женских фигура сељанки приказаних у берби грожђа, са кошарама у рукама, обједињује мноштво препознатљивих елемената Савиног ликовног рукописа, али доносе једну сасвим нову, симболичну и мистериозну димензију ове својеврсне сликареве лабудове песме. Ако су *Шидијанке grand finale*, *Берачице* су епилог, писан без знања да то јесте, али написан са снажним осећањем надолазећег краја. У равни приказане предметности тј. објективног корелатива, триптих приказује дванаест женских ликова (још два женска лика се приближавају из другог плана у централној слици) које су у послу бербе грожђа¹⁷³ постављене на сцену (налик на бину) док се иза њих пробијају виногради, а у даљини ведро плаво небо. Све су обучене, имају прегаче и мараме на главама, али су босе.¹⁷⁴ Све фигуре су у приказане у кораку (зауостављеном покрету), изузев две које клече повијене тј. спуштене главе ка пуној корпи грожђа.

У својој анализи *Триптих Берачице* Весна Буројевић¹⁷⁵ ишчитава и декодира симболику приказане предметности. Полазећи од чињенице да се Сава подробно и темењито припремао за свако своје дело, те да ни један детаљ на слици није случајан и да

¹⁷² Погледати у тексту Весне Буројевић *Триптих берачице* у зборнику *Класично, модерно, визионарско* у стваралаштву Саве Шумановића, Шид, 2014.

¹⁷³ Мотив бербе грожђа одавно заокупља сликареву пажњу; прва слика са овом темом је *Берба* (1921), да би јој се, бивши окружен јесењим пословима у винограду (Шумановићи су се, као власници великих винограда, бавили производњом вина) после две деценије Сава вратио – *Евенке* (1939), чак четири слике *Бербе грожђа* и *У винограду*, све из 1941. Ове слике имају многе формалне компоненте *Берачица* и представљају својеврсну увертуру у завршни триптих. И слика *Водоноше* из 1938. године иконографски претходи *Берачицама*.

¹⁷⁴ Присетимо се да купачице у *Шидијанкама* готово никада нису босе на земљи.

¹⁷⁵ *Триптих берачице* у зборнику *Класично, модерно, визионарско* у стваралаштву Саве Шумановића, Шид, 2014

одступање од реалности жанр-сцене¹⁷⁶ није случајно, следећи математичку уравнотеженост елемената (број чокота винове лозе и укупан број женских фигура је исти – први и други план су у паралелизму), запажајући да су *Берачице* другачије од било ког Шумановићевог дела и узимајући у обзир време и историјске околности настанка дела (1942), она проналази дубоку хришћанску симболику ове троделне слике, али и истанчану интуитивност њеног творца. „На *Триптиху берачице* су истовремено приказани зрело жито (хлеб) и грозђе (вино), тело и крв Христова – *ово је тело моје* и *ово је крв моја* (*Матеј* 10:2-4), како је и сам казао дванаесторици апостола на Тајној вечери – који представљају две природе његове, природу човечију и природе божанску. На сва три дела *Триптиха* доминантне су берачице, дванаест снажних жена, као дванаест апостола. Само се једна издвојила, седи у левом углу окренутих леђа, што подсећа на речи *Један од вас ће ме издати* (*Матеј* 26; 25 и *Псалми Давидови* 41; 9). Са њихових усана, било да клече или да гледају у небо, рекло би се да силази молитва“ (Буројевић, 2014: 106). Необичан приказ жена које су у двоструко измењеној улози у односу на стварност (мушкарци носе корпе при берби грозђа и апостоли су мушкарци) наводи на тумачење да је сликар до краја фасциниран женом у свим њеним овоземаљским и духовним обличјима (од обличја телесног, путеног и страшног до обличја светачког и религиозног). „Претпостављен свет хришћанства *Триптиха 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“ (Буројевић, 2014: 106). *Берачице* су, такође, својом религиозном симболиком, затвориле круг Шумановићеве ликовне тематике; од циклуса *Пасија* до *Берачица* прошле су две и по деценије у којима је сликар насликао преко седам стотина слика од којих је свака једна смислена и логична тачка којом се, ако код поинтилиста, твори коначан приказ сликареве поетике.

Свака фаза и развојна етапа Шумановићевог сликарства, подједнако значајна и вредна, била је корак ближе ка јединству и јединствености стила који сликар назива *како*

¹⁷⁶ У хришћанској симболици грозђе и берба имају дуално значење: Страшног суда и поново досегнутог раја.

*знам и умет*¹⁷⁷. Комплексност, карактерност и сензибилност сликареве личности, изузетно опште и ликовно образовање, однос према књижевности и другим уметностима, слух за универзалне вредности и најтананије унутрашње титраје, снажан таленат надграђен преданим и посвећеним радом су слојеви (и други, још недокучени и непрочитани) који су створили једну од најмаркантијих и најзначајнијих сликарских појава у нашој уметности двадесетог века. У контексту овог интермедијалног истраживања, увид у поетику Саве Шумановића је предуслов за ваљано трагање и проналажења спона његовог сликарстава и књижевног дела Растка Петровића.

¹⁷⁷ Четврти, аутобиографски и аутопоетички, текст, више пута овде цитиран, написао је Шумановић 1939. године *Место предговора* Каталогу своје велике београдске изложбе. Тај текст је од изузетног значаја за изучавање уметничког стваралаштва (и живота) и у њему сликар експлицитно исказује своју поетику, наводи узор и приказује развојне фазе свог сликарства. Говорећи о сликама изложеним на изложби, Шумановић каже: “Данас радим стил који зовем сам пред собом именом **како знам и умет** – стил, који није ни академичан а ни левичарски нег онакав, како ми га мотив и моје расположење диктира” (стр.19).

6. Паралеле

Методолошки приступ поетичком повезивању конкретних уметничких појава и творевина двојице уметника мора бити истовремено и чврст и флексибилан. Природа интермедијалних спона је по себи танана, готово фрагилна и често подложна сасвим оправданом оспоравању аутентичности и уверљивости. Зато је важно, као инструмент и оквир, а ради ваљаности истраживања и досегнутих ставова, поставити опсеге и границе могућих методолошких корака, осигурати стабилност научне грађе и целокупног уметничког „терена“, те учврстити правце и путеве којима ће се откривајућа мисао кретати. Флексибилност методолошког приступа подразумева, пак, осим својеврсне генералне раскриљености значења, увек иманентне уметничком делу, његову отвореност ка обзорјима конкретних поетичких паралела у делима Растка Петровића и Саве Шумановића ширим од хронолошког или биографског аспекта. У основи нашег истраживачког поступка налазе се феноменолошки¹⁷⁸, структуралистички¹⁷⁹, аналитички

¹⁷⁸ Ослањајући се на идеју Романа Ингардена (изнету у делима *Књижевно уметничко дело*, 1931, *О сазнавању књижевно уметничког дела*, 1936) о сазнавања уметничког дела кроз сложену, вишеслојну структуру и полифону постојаност његових сегмената кроз које оно постиже потпуну аутономност и теорију Волфганга Кајзера о слојевима (звучања, значења, приказане предметности, аспеката и идеје) књижевноуметничког дела (В. Кајзер, *Лезичко уметничко дело*, Београд, СКЗ, 1971).

¹⁷⁹ Посебно значајне су естетичке студије Јана Мукаржовског (*Структура, функција, знак, вредност*, Нолит, Београд, 1987) и његово дефинисање структуралистичког научног приступа као „кретање, свесно и намерно између две крајње границе: с једне стране, то су филозофске претпоставке, а са друге материјал (уметнички, прим. М. С.)“ (Мукаржовски, 1987: 176).

и синтетички¹⁸⁰ приступ, сви уједињени под врховним интермедијалним сводом, а посматрање и тумачење појединачних феномена и елемената структуре и/или система песничког односно ликовног стваралаштва двојице уметника, рашчлањивање поетичких елемената и издвајање посебних примера из два ументичка опуса, те њихово поновно синтетисање ради успостављања интермедијалних спона на одређени начин понављају креативну методологију самих уметника о којима је реч. Принцип који, чини се, обезбеђује чистоту и чврсту утемељеност научног погледа, али и поменути флексибилност, јесте *принцип сродности* поетичких феномена. Конкретно, поља у којима се у првом перцептивном слоју наговештавају поетичка и уметничка кохерентност у делима двојице стваралаца и у којима ће се у даљем току рада трагати за доказивим упориштима тих наговештаја спојена су у херменеутичку целину по нивоима:

- визуелне (и чулне) сродности,
- значењске (и симболичке) сродности и
- теоријске (и интертекстуалне) сродности¹⁸¹.

Доминантна књижевна грађа која се односи на стваралаштво Растка Петровића, а која је релевантна за циљ који је пред нама, јесте поезија песничке збирке *Откровење*¹⁸².

¹⁸⁰ Теорија књижевности познаје ове приступе кроз ставове најзначајнијих теоретичара интерпретације Волфганга Кајзера и Емила Штајгера. Подразумевају рашчлањивање структурних делова дела, а потом синтетисање интерпретацијом њиховог односа према целини. Емил Штајгер (*Умеће тумачења и други огледи*, Просвета, Београд, 1978) пласира идеју херменеутичког круга и кружног тумачења дела, „целина се разуме на основу појединачног, а појединачно на основу целине“. Правац кретања сазнајне путање, према Штајгеру, креће од спољашњих манифестација уметничког дела, преко повезивања тих феномена са идејним разлозима њиховог постојања у целини, до унутрашње, синтетизоване спознајне и сазнајне равни тумаченог дела.

¹⁸¹ Ови нивои принципа сродности, имају теоријску реминисценцију на естетичку теорију Ервина Панофског (видети у књизи *Уметност и значење - Иконолошке студије*, Београд, 1975). У ауторској методологији је истакнута неопходност да се формални и садржински аспекти не посматрају раздвојено. На естетски доживљај, па самим тим и естетско „уживање“, утичу сви конституенти једног уметничког дела. Према схватању Панофског, то су: форма, садржај и идеја. Форма и идеја одговарају морфолошком и тематском слоју уметничког дела. Садржај је, код Панофског, специфичан појам и мора се разумети у контексту методолошког система: он одговара „суштинском значењу или садржини“, односно свету „симболичких вредности“ које дело кондензује у себи. Повезивање формалних и садржинских аспеката подразумева да интуитивна естетска ре-креација не зависи само од природне осетљивости и визуелне извезбаности посматрача, већ исто тако и од његове културе и личне психологије. То даље значи да заправо не постоји потпуно „наиван“ посматрач (а још мање истраживач), који би директно и непосредно комуницирао с једним уметничким делом и да индивидуалност посматрача битно утичу на његову перцепцију. Овај став Е. Панофског оставља значајан простор за *слободу* интерпретације, која, уколико је заснована на квалитетној аргументацији, кореспондира са вишеслојношћу и вишезначношћу уметничког дела. Овај простор се још више, по природи обима тумаченог естетског феномена, отвара пред интердисциплинарним подухватом.

Песничко стваралаштво нашег песника које је претходило збирци *Откровење*, тематски и стилски везано за патриотску традицију (какав је то био случај и са стваралаштвом многих других писаца и песника српске авангарде) засновану на косовском миту и његовом поетичком преобликовању¹⁸³, иако носи клицу модернизма и специфичност у изразу, није круцијално за трагање за поетичким паралелама са ликовном уметношћу тог времена. Песништво, књижевност, па и целокупна уметност настајала за време Великог рата, природан је и логичан стваралачки одраз објективних историјских околности, а у еволутивном погледу представља својеврсну спону између времена и певања пре и времена и певања после рата. Први светски рат је, као и сваки рат, представљао деструкцију важећег друштвеног, моралног и вредносног система, али у књижевном смислу га треба разумети не само као „интермецо модернизма“¹⁸⁴, већ и као књижевну еволуцију у правцу демистификације традиционалне ратне симболике, митологије титана и хероја, те као прелудијум управо модерничком окретању појединцу, његовим личним жртвама, моралним, психолошким и емотивним страдањима кроз радикална животна искуства.

У том реалном контексту ваља разумети настанак и појаву Растковог *Откровења*. Када је 1922. године необичан циклус песама мистичног и симболичног назива изашао у јавност из најскровитијих простора песниковог бића, Милош Црњански је његовог творца описао речима: „Доћи ће време када ћемо о његовим песмама говорити литерарно. Није искључено да и он сврши у једној огромној папирнатој катастрофи пуној фраза, модернизма, мистификаторства али данас је он, мада је баш сада у кризи, најгломазнија снага нашег стиха. Распет, мучен, луд: све су то придеви обасјани будућношћу“¹⁸⁵. У дванаест песама (и тринаестом тексту *Јуда – Пробуђена свест*) које чине ову збирку налазе се све фундаменталне поетичке појаве значајне за интермедијално повезивање песничког стваралаштва Растка Петровића и сликарства Саве Шумановића

¹⁸² Како је већ раније поменуто, збирка песама *Откровење* штампана је 1922. године и представљала је, уз *Лирику Итаке* Милоша Црњанског, један изразито револуционарни, авангардни песнички искорак у српској поезији с почетка двадесетог века.

¹⁸³ Растко Петровић је своје прве песме објављивао ратних година (1917, 1918) у крфском *Забавнику*, а потписивао их је иницијалима Р.М.П. Те песме одликује припадност објективном историјско – друштвеном контексту са снажним косовским наслеђем (нпр. циклус *Косовски сонети*), који ће у збирци *Откровење* уступити место једном субјективном поимању стварности и месту лирског субјекта у њој.

¹⁸⁴ Гојко Тешић, *Антологија Албатрос*, Београд, 1985.

¹⁸⁵ Цитат Милоша Црњанског преузет из књиге *Растко Петровић*, библиотека *Живи песници*, приредио Милосав Мирковић, Нолит, Београд 1963. стр. 95.

Ликовна грађа из које ће се кристалисати аргументација наше тезе је безмало целокупно сликарско дело Саве Шумановића¹⁸⁶. Посебан акценат биће стављен на први део његовог стваралаштва који се у периодизацијама везује за кубистички односно посткубистички ликовни рукопис¹⁸⁷. Ипак, будући да се ликовни стил сликара развијао у поетичким етапама једног јединственог и константног израза¹⁸⁸, са ретким и краткотрајним дисконтинуитетним епизодама, те да његов поетички пут представља пут ка стилској и тематској синтези, чињеница да је целокупан ликовни Шумановићев опус обухваћен овим истраживањем не делује несагледиво или, пак, претенциозно. По логици поменутог *принципа сродности* биће одабране и тумачене оне слике које проналазе и воде нит до поезије Растка Петровића, као што ће бити одабране песме овог песника које су у различитим песничко/ликовним композиционим елементима, свих поетичких нивоа, блиске сликама Саве Шумановића.

Теоријска грађа коју су сами уметници оставили за собом, значајна за истраживање експлицитних поетичких и аутопоетичких ставова двојице уметника, обухвата све есеје, ликовне критике и програмске чланке Растка Петровића који су релевантни за аргументацију истраживања, као и три важна текста Саве Шумановића у којима сликар износи своја стваралачка начела¹⁸⁹. У том смислу, ова теоријска грађа ће бити коришћена као *неуметнички артефакт*, будући да не припада свету непатвореног уметничког стваралаштва, али је настала као делатнички, интелектуални производ духа двојице уметника.

Поетичке тачке сусретања, снажног компаративног потенцијала, она разнородна композиционо уграђена места која се у делима двојице уметника приближавају једно

¹⁸⁶ Одређене слике које су настајале у различитим фазама Шумановићевог дела током његовог двадесетпетогодишњег сликарског стварања ће бити одабране као најбољи примери за доказивање тезе о кохерентности уметничког израза двојице уметника.

¹⁸⁷ Хронолошки, то су слике из првог париског периода, настале под утицајем А. Лота, а из времена интензивног дружења двојице уметника у Паризу. То је истовремено и доба креативног настанка песама које чине збирку *Откровење*.

¹⁸⁸ За разлику од развоја поетског израза Растка Петровића за који је у теорији већ уочено да поседује дис/континуитет тј. да постоји амбивалентност између дионизијских раних радова песника и аполонијског познијег стваралаштва (видети Марко Недић, *Поетички дис/континуитет у делу Растка Петровића, у Књижевно дело Растка Петровића*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, приредио Ђорђевић Вуковић, Београд, 1989). Но, континуитет који је очуван у делу Растка Петровића, упркос жанровским експериментима или преласку из екстатичног у хармоничнији тон, тиче се опште визије, идеје и јединственог когнитивног полазишта и исходишта песникове свеколике уметничке творевине којем он остаје доследан.

¹⁸⁹ Текстови ће бити навођени и цитирани у наставку рада.

другом до суптилне границе укрштања, можемо поделити¹⁹⁰ у две групе и то према феноменолошком критеријуму.

Прва група додирних тачака удружена је по принципу конструктивних техника стварања уметничког дела (оба уметничка медија тј. и књижевности и сликарства) и по принципу *спољашњег* приступа уметничком делу¹⁹¹. Те тачке су:

- *естетика сувише стварног*, као доминантни стваралачки програм двојице уметника који своју поетичку осу о ре-креирању стварности манифестује кроз основна песничка тј. ликовна изражајна средства (песничка слика, композиција, језик, ритам, линија, боја, облик итд.) и који је, уз извесне модификације, остао присутан као такав у целокупном (жанровски, тематски и изражајно) делу песника и сликара;
- феномен „*Пијана лађа*“, Шумановићева слика настала 1927, која је, осим у ликовном смислу и сликарству самог Шумановића, изузетно значајна за поетичко повезивање двојице уметника (помоћу још једне Шумановићеве слике, *Доручак на трави*¹⁹² и у компарацији са Петровићевом песмом *Пустолов у кавезу*¹⁹³) и интермедијално сагледавање коју бисмо могли назвати својеврсним *уметничким трансфером*;
- феномен *покрета*, (са посебним освртом на кинематографију и *кинематографски метод* у другим уметностима), запажен и означен као посебан сегмент поетике двојице уметника, његов статус у раним фазама Шумановићевог ликовног израза

¹⁹⁰ Као све поделе у области уметности, и ова је условна.

¹⁹¹ Под спољашњим приступом у овом, конкретном случају не подразумева се традиционално разумевање тог појма у теорији књижевности (истраживање биографије, историјских околности и других друштвених чинилаца важних за настанак дела, однос психологије и књижевности итд. како о томе пишу Велек и Ворен у *Теорији књижевности*, Нолит, Београд, 1985, стр. 95 - 165), већ својеврсни спољни слој унутрашњег (опет по традиционалном разумевању) приступа. Дистинкција спољашњи/унутрашњи приступ овде се користи ради лакшег позиционирања интересних тачака сродности у делима двојице уметника. Такође, важно је напоменути да „чист“ спољашњи приступ није сасвим могућ јер сваки *појавни* елеменат дела/слике означава неки *унутрашњи* елеменат тј. представља његов видљиви одраз.

¹⁹² О овој слици је било говора у поглављу о Шумановићевој ликовној еволуцији и поетици.

¹⁹³ Податак да је Растко Петровић 1924. године превео (исте године је тај превод објављен у *Сведочанствима*) Рембоов *Пијани брод* може бити релевантан у домену извесног уметничког утицаја. О утицају поезије Артура Рембоа на песнички израз Растка Петровића, као и о појединостима везаним за песму *Пијани брод* говорили смо у уводном делу овог рада. Иако се конкретне поетичке споне између Рембоове песме и Шумановићеве истоимене слике уочавају на колористичком и делимично мотивском плану, Шумановићева слика више презентује индивидуални поетички приказ него што кореспондира са поетиком Рембоове песме.

(који нам је познат као близак кубизму тј. посткубизму) и Петровићевом *Откровењу*, варијетети и развој до Петровићевих филмова и Шумановићевих *Шидијанки*.

Друга група додирних тачака¹⁹⁴ две поетике откриваће се *унутрашњим*¹⁹⁵ приступом уметничким делима. Поетички феномени манифестују се у иконографском ансамблу као теме и мотиви (кроз уочљиве опажајне аналогије), а значења која имају су уткана дубоко у гносеолошке слојеве уметничког дела. Неодвојива од прве групе повезивих тачака семантиком и идејом, ова група паралела садржи следеће теме:

- *тело, телесност* – као пространа и свеprisутна тема, али и као спознајни инструмент теорије чулности. Обојица уметника су фасцинирани телом снажне еротске и сексуалне енергије, и уметнички га преобликују на различите начине. Код Петровића је присуство тела и телесног у поезији еруптивније и доноси једну нагонску, физиолошку филозофију, док је на платнима Саве Шумановића оно децентније и формално често у служби композиције. Ова дистинкција у равни приказивачког кореспондира са различитошћу сензибилитета, али, чини се, потврђује једнак интензитет фасцинације;
- *мотив пута (путовања, путника)* - у контексту авангардне поетике европског и националног оквира и као симболички знак у делима двојице уметника;
- *мотив воде (потоци, реке, језера, мора, океани) и морнара* - вода, као један од четири виталистичка елемента, али и као мотив снажне хтонске природе, веома је значајан и присутан у делима Р. Петровића и С. Шумановића. Појављује се као мотивска константа у оба стваралаштва и представља спону између два света – света стварности и света изван те стварности;
- *мотив грозња, бербе, вина, жита - хришћанство* - као део нутриционистичког мотивског репертоара (како у поезији Р. Петровића, тако и у сликарству С. Шумановића), али и у светлу формалне

¹⁹⁴ Овде је важно још једном напоменути да се упоришта компаративног приступа не читају у хронолошком кључу, већ, како је раније објашњено, по принципу сродности.

¹⁹⁵ Појам *унутрашњи* овде се односи на оне *видљиве* елементе уметничких дела који дело чине структурално особеним.

конкретизације идеје хришћанства. Мотив грожђа (бербе, винограда, вина) и жита тумачи се као суптилан, али недвосмислен симбол религиозног метатекста, којим се улази у даља и сложенија одгонетања слојева значења¹⁹⁶;

- *хроматика* - као засебан феномен али и *надсегмент* инкорпориран у целину уметничких система двојице уметника и који чини део свих до сада наведених тачака спајања уметничког израза Петровића и Шумановића . Боја, њене формалне и садржинске компоненте, појавни и значењски облици, експресивност и симболика заузима готово круцијално место у стваралаштву песника и сликара. Јединство узајамне палете у колорисању песничке односно ликовне слике плодно је поље за интермедијална повезивања и сагледавање двоструког контекста те и такве палете – једног који је интеран и специфичан за поезију двојице уметника и други који је део општег колористичког идентитета нове европске и српске уметности периода авангарде тј. првих деценија двадесетог века.

6.1 Естетика сувише стварног

Растко Петровић је несумњиво јединствена појава у српској уметности двадесетог века. Иако је у целој генерацији уметника после Првог светског рата постојао драгоцен и непоновљив круг великих писаца и интелектуалаца који су се бавили сликарством као креативном алтернацијом литерарном изражавању (што није био случај у другом смеру – сликари о поезији) и чистим извором креативне снаге једног новог, модерног импулса, Растко Петровић је синтезом свог уметничког талента, прецизног критичарског ока и снажног реформаторског порива достигао централно место тог круга. Међу многобројним интелектуалцима прве половине 20. века који су писали о ликовној уметности били су естетичари Милутин Борисављевић и Богдан Поповић, историчари уметности Милоје Васић, Божидар Николајевић и Светозар Радојчић, критичари Богдан

¹⁹⁶ Пример - збирка *Откровење* је састављена од дванаест песама (тринаести је прозно-поетски текст *Јуда – Пробуђена свест*), што споља индицира хришћански контекст, као што то чини и ликовни приказ дванаест фигура Савиних *Берачица* (1942).

Поповић, Годор Манојловић и Милан Кашанин, књижевници Јован Дучић, Исидора Секулић, Станислав Винавер, Бошко Токин, Иво Андрић, Милош Црњански, творци појединих поетичких и уметничких идеологија Љубомир Мицић, Драган Алексић, Марко Ристић, сликари Надежда Петровић, Сава Шумановић, Мило Милуновић, Моша Пијаде, Петар Добровић, Михаило Петров, Бошко Токин, Радојица Живановић Ное и многи други.

У односу Растка Петровића и ликовне уметности¹⁹⁷ (поред незаобилазне и очигледне аналогije како по начину изражавања ставова тако и по садржају тих ставова са великим француским песником и теоретичарем Гијомом Аполинером) уочавају се четири формулисана правца распрострања ликовног садржаја:

- ликовно стваралаштво¹⁹⁸,
- ликовна критика,
- ликовна теорија (најчешће инкорпорирана у ликовну критику) и
- ликовни елементи у песничком делу овог књижевника¹⁹⁹.

Синтетичка критика је, према мишљењу Лазара Трифуновића²⁰⁰, критика која продире у најдубље слојеве уметничког дела, те су и њени теоријски наноси најдубљи. На бази анализе и реконструкције (методолошки), она поставља и посматра дело у процесу уметничког развоја, тумачи га кроз идејни контекст и долази до синтетичког увида и суда о њему. „Творац синтетичке критике и њен најизразитији представник био је Растко Петровић. Рођен у кући у којој је сликарство била породична опредељеност, проницљивог духа и бриљантне интелигенције, Растко Петровић је имао све што је неопходно једном

¹⁹⁷ О коренима и пореклу склоности ка ликовном било је речи у ранијим поглављима.

¹⁹⁸ Раство Петровић је и сам сликао. У његовој заоставштини се налазе бројни цртежи, акварели, пастели и уља на платну, настајала, најчешће, на песниковим путовањима. Серија цртежа и акварела је настала у Африци, а њоме је илустровано и прво издање *Африке*.

¹⁹⁹ Присусство ликовних (у ширем значењу, визуелних) елемената у Растковом прозном, путописном и осталом жанровски разноликом делу је, такође, евидентно. Неким аспектима тих елемената баве се Предраг Петровић и Бојан Јовић у својим студијама (*Авангардни роман без романа*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008; *Ликовни погледи Растка Петровића* (UDC 886.1.09-4 Petrović, 886.1-95).

²⁰⁰ Погледати у: Трифуновић, Лазар. *Српска ликовна критика*, СКЗ, Београд, 1967.

критичару: таленат, уметнички сензибилитет, свестрано образовање, добру школу. Идеје француске теорије и естетике, које су донели Богдан Поповић и Надежда Петровић, он је даље развио и пренео у наше прилике и поднебље. Са њим је српска критика стручно, идејно и теоријски сазрела: она је превазишла ниво актуелне констатације и дескриптивног приказа у прерасла у теоријску критику, која у уметнички суд уводи психолошке, филозофске и културно-историјске факторе“ (Трифуновић, 1967: 23). Овај критички приступ подразумева постојање више кружних оквира значења и поимања уметничког дела, узајамност и дубинске релације међу сферама појавности и смисла, те тако она, у свом фундаменту, само на другачије примењени начин, рефлектује и пратемelj Растковог осећања и уверења да су *све* уметности *једна* свеобухватна синестезија.

Најбоље поље ликовно-естетске области за реализацију синтетичке ликовне критике био је *нови реализам* или конструктивно сликарство. Растко, „Аполинер српске модерне уметности“ (Трифуновић, 1967: 23), својом теоријском мишљу превазилази улогу критичара који прати уметничке појаве и вреднује их и постаје личност која снажно делује на своје савременике, сликаре и вајаре, постаје креатор уметничких идеја које иду испред саме уметности. Петровић, по Платоновој теорији о уметнику – медијуму, открива и самим уметницима скривене суштине у њиховом делу, да би те суштине постале поново оживљене и на нов начин утемељене у неком следећем уметничком делу²⁰¹. Не одбацујући личност и значај уметника у стварању уметничког дела (напротив, разгранављујући њен значај, али у оном правцу којим твори своју *теорију о чулности*²⁰², но ипак искључујући њен утицај на дело какав јој је атрибуиран у традиционалној уметничкој теорији и историји), Петровић је, уз Тодора Манојловића, маркирао значај и вредност конструктивног сликарског израза и у своју естетику поставио тезу о аперсоналности уметности²⁰³. Напокон, ова врста критике²⁰⁴ изнедрила је и саму теорију уметничког стварања, један нови уметнички *вјерују*, који има своја теоријска полазишта и

²⁰¹ Као што је то у случају Палавичинија, Стојановића, Милуновића, Добровића, Бијелића и, наравно, Шумановића.

²⁰² О *теорији чулности* ће бити говора касније, у делу посвећеном разматрањима о телу и телесности.

²⁰³ Ова теза је позната у историји и теорији уметности, а посебно присутна у делима француских теоретичара са почетка века, Аполинера и Кандинског, те поткрепљена идејом о примитивној, анонимној уметности која дотиче и достиже најдубље нивое колективног и личног несвесног.

²⁰⁴ Треба још једном рећи да је Растко први писао о Пикасу и француским кубистима (експресионистима) на нов и савремен начин и да је његова синтетичка критика, у духу своје природе, постепено укључивала и пропагирала нове теоријске, авангардне поетичке ставове.

упоришта у ставовима савремених француских теоретичара, али је истовремено и сасвим своја, примењена на сликарство наших сликара експресиониста²⁰⁵ - *естетику сувише стварног*.

Кључни текстови о ликовним уметницима и њиховим делима у којима Петровић изграђује ову естетику су *Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности* (1921), *Изложба Мила Милуновића и Сретена Стојановића* (1921), *Једна београдска изложба* (1922) и *Петар Палавичини* (1923)²⁰⁶. Критичарски, теоријски и уметнички стасавајући на изворима најсавременијих париских интелектуалних и уметничких достигнућа, усвајајући и надграђујући идеје са којима се сусреће, Расткова теоријска мисао је синтеза познатих му естетичких ставова европских авангардиста и својеврсне изворне словенске индивидуалности. У његовим поставкама препознају се теоријска достигнућа сликарско-песничког круга око Бато Лавуара, маркантног духовног учитеља Аполинера, Макса Жакоба, Пјера Ревердија, Жоржа Брака²⁰⁷, Леона Верта²⁰⁸, Мориса Ренала, италијанских футуриста, преко схватања природе и значаја боје Марка Франца до самог Василија Кандинског.

У полазишту Петровићеве *естетике сувише стварног*, конкретно подстакнуте и илустроване сликарством Саве Шумановића, налази се управо кубистички (развијен из Сезана) став о дихотомији уметности – свет насликане слике није свет који нас објективно окружује, то је свет који има унутрашњу структуру стварану на основу ванвременских, метафизичких закона. Ајнштајнова теорија времена и простора, теорија четврте димензије која је била омиљена међу ондашњим интелектуалцима и уметницима колико и Фројдова психоанализа, одразила се и на ново схватање природе и структуре нове уметничке

²⁰⁵ Под овим појмом подразумевамо најшири контекст, како је већ објашњено у уводном поглављу рада.

²⁰⁶ Текстови су у време настанка објављивани у часописима *Савременик*, *Мисао*, *Радикал*, *Раскрсница*, а сви су, заједно са осталим текстовима и есејима Растка Петровића објављени у књизи *Растко Петровић, Есеји и чланци*, књига 5, МСУ, Београд, 1995.

²⁰⁷ „Не бих могао да портретишем жену у свој њеној природној лепоти... Не поседујем то умеће. Нико га нема. Ја, стога, морам да створим нову врсту лепоте, лепоту која ми се јавља у облику запремина, линија, маса, тежине, и да кроз ту лепоту интерпретирам свој субјективни утисак. Природа је само предложак за декоративну композицију, плус осећање. Она сугерише емоцију, и ја преводим ту емоцију у уметност. Желим да насликам Апсолутно, а не само конкретну жену“ (Ова изјава део је Браковог интервјуа у тексту Хелета Бархиса под насловом *Дивљи људи Париза* (Gelett Burgess, *The Wild Men of Paris, The Architectural Record*, New York, May 1910).

²⁰⁸ Леон Верт још пре Аполинера уводи појам четврте димензије у поетику кубизма (видети у тексту Бојана Јовића *Ликовни погледи Растка Петровића*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLVIII, 2-3, 2000, стр. 251-276).

стварности, а часопис *Musa* 1921. године објављује текст Кандинског *Сликаство као чиста уметност*. Растко је могао још раније сазнавати о Кандинском и преко своје сестре Надежде, а она од Димитрија Митриновића²⁰⁹ првог нашег уметничког делатника који је у Минхену држао предавања о *Плавом јахачу*, Кандинском, експресионизму, кубизму и футуризму²¹⁰. Основа уметничког промишљања Кандинског, а која је значајна за ставове Растка Петровића, базира се на схватању да уметничко дело (слика) почива на принципу унутрашње нужности којим делује на људску душу сврховитим избором предмета, облика и боја из природе, дакле, еклектичким односом према природи уметник ствара нову стварност особеног унутрашњег кода. За разлику од саме природе тј. света објективног, који на нас делује хаотично и мноштвом својих сензација, уметничко дело је смишљено креирано од стране уметника који одабиром ствара јединствена сазвучја присутних елемената. Тако настаје лепота која има обогашћујуће дејство на човекову унутрашњост²¹¹. „Слика је пре свега доживљај, који се збио изван правила по којима живи наш сунчани систем, према томе он је за њ само авантура, јер једном заробљен најсадржајнији моменат општег покрета у природи употребљен да оплоди нову реалност; једну од многобројних могућности неког паралелног света са овим“ (Петровић, 1921: 291). Овим речима Петровић поставља шири оквир своје *есетике сувише стварног*, подвлачећи доминацију доживљајног ефекта једне слике и истичући потребу стварања новог простора, нове личности и новог света унутар ње. Да би се тај свет створио уметник ће узети „елементе из природе и снагом свога темперамента дати им прави однос према коме ће се онда уредити неизбежно сви остали елементи, захваљујући његовој акумулираној моћи модерног научног ствараоца“ (Петровић, 1921: 292).

Поставивши питање о начину распоређивања тих одабраних елемената, Петровић наводи пример слике *Гитараши*²¹² Пабла Пикаса чијом је *савршеном реалношћу*, упркос испарчаности његових делова, сасвим задовољан јер га та реалност премеће у другачије концеповано окружење – „Пикасова слика није само анадреалност, како би се изразио Аполинер, реалност изван ове наше свакидашње реалност, но сувише реалност: до крајње

²⁰⁹ О томе је било речи у поглављу о Растковој поетици.

²¹⁰ О томе пише Л. Трифуновић у тексту *Уметничка критика Растка Петровића*, Књижевно дело Растка Петровића, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, 1989.

²¹¹ Видети у тексту W. Kandinsky, *Abstrakt oder Konkret*, u *Essay über Kunst und Künstler*, Teufen 1955, 214—215

²¹² Слика о којој говори Петровић позната је по д називом *Стари гитариста*, али песник у свом есеју употребљава назив *Гитараши*, па га тако овде и преносимо.

могућности изражавања, и истовремено синтезирање свих садржаја сликаног мотива и његових односа у свемиру“ (Петровић, 1921: 292). У свом чувеном есеју *Сликари кубисти (Естетичке медитације)*²¹³ Гијом Аполинер каже: “У жељи да постигну пропорције идеала, не остајући унутар граница човечанства, млади нам сликари нуде дела која су више церебрална него сензуална. Све више се удаљују од негдашње уметности оптичких илузија и локалних пропорција, да би изразили величину метафизичких форми. Стога савремена уметност, ако и није непосредни израз одређених религиозних веровања, представља многе ознаке велике уметности, то јест Уметности религиозне“ (Аполинер, 1984, 13)²¹⁴.



3. П. Пикасо, *Стари гитариста*, 1903.

²¹³ *Естетичким медитацијама* Г. Аполинера припада и есеј *Нови дух и песници* (1917). Ова двојност Аполинеровог естетичког разматрања (ликовна и песничка уметност) аналогна је Раствој естетичкој методологији.

²¹⁴ Теми религиозности (у ширем, али и у хришћанском контексту) у уметности, са Аполинеровим ставом као споном, бавићемо се касније у делу о хришћанском метатексту у песничком тј. ликовном делу Растка Петровића и Саве Шумановића.

Кубизам је пронашао решење за приказивање феномена времена у сликарству, које је по својој природи атемпорално. За разлику од поезије или музике које трају у одређеном времену, али су способне и да својим стилским и техничким средствима прикажу временску димензију, сликарство је уметност тренутка без трајања (осим оног које је уложено у његово настајање) које би се збивало на самом платну. Уводећи четврту димензију у своју естетику, коју је у поменутом есеју експлицитно навео и Аполинер²¹⁵, Петровић каже: “ У животу је на пример *Гитараиш* заробљен простором и раскидан временом, у сликарству, напротив, спајање времена и простора је савршено, тиме је створена могућност његове мултипликације“(Петровић, 1921: 293)²¹⁶. Петровић, дакле, истиче веома важну техничку иновацују у свету сликарског дела, а која је била омиљена међу кубистима и италијанским футуристима – динамизам форме или четврта димензија. У пракси, ова механика кретања се постиже посматрањем „предмета“ слике из различитих тачака и углова; сликар као кинематограф обилази око предмета и открива његове различите пројекције (ову технику препознајемо нпр. на Пикасоовој слици *Госпођице из Авињона* или у Браковом *Акту који силази низ степенице*).

Након изнетих универзалних принципа естетике *сувише реалности*, Петровић се конкретно окреће сликарству Саве Шумановића и каже: “ Њему је потребан стил, велики стил и он се осећа као сарадник грађевинара и архитекте на дизању великих споменика: утолико му је тешко на послу у атељеу. Какве чврсте и снажне конструкције избацује из себе, чвршће но стене. Када је лирски и у простору равна решења, композиција настаје на мучном уравнотежењу елемената постављених: за изразом тешке масе долази изражавање лакше масе; за оштрим угловима и правим линијама, облине; за коцком, ваљак; за топлим тоном, хладан; за осветљењем, сенка“ (Петровић, 1921: 293). Као изузетан квалитет Шумановићевог сликарског израза Петровић види у његовој „праведној експлоатацији традиције“, сматрајући да је свака нова уметност рођена на темељима неке претходне. У том смислу савремени уметник се не одриче наслеђа, напротив, он из наслеђа ствара нову

²¹⁵ „Сликар су били природно вођени и, да тако кажем, интуицијом да се закупе новим могућностима мјерама простора које говор модерних ателијера заједно укратко означава термином *четврта димензија*. Овакву каква се нуди духу, с пластичног гледишта, четврту димензију стварају три познате мјере: она представља бескрајност простора који се, у одређеном тренутку, у свим правцима простире у бескрај. Она је сам простор, димензија бескраја; она управо даје пластицитет стварима“(Аполинер, 1984: 12).

²¹⁶ Овај став о времену и простору кроз формално обликовање мултипликацијом ће нам касније бити драгоцен репер за интермедијално повезивање дела двојице уметника на пољу кинематографског принципа у уметности (филмови Растка Петровића и *Шидијанке* Саве Шумановића).

синтезу уметности, без позајмљивања или угледања. У духу *анонимности* нове уметности, Петровић даље истиче: „Сасвим је споредан овог момента таленат Шумановићев, јер се његов значај могао закључити још у ранијим епохама његовог развијања...оно што је много важније то је: да ли је естетика коју је сада прихватио дубока и права естетика, да ли је на овај пут који га води у нови реализам, као што ће, неумитно и сву европску уметност одвести, дошао сам нужно и неизбежно. По самим дубоким принципима ових уметничких покрета држим да су они манифестације великог и болног стила, као оног који нам је дала Готика“ (Петровић, 1921: 293).

Помињући експлицитно Шумановићеве слике *Берба* и *Рибари* (из 1920. и 1921. године) и називајући их монументалним и реалистичким, Петровић завршава свој есеј профетском констатацијом да ће „после ове епохе стила и стилског одабирања настати доба нео-реализма, где ће опет бити уметност најинтересантнијег пејзажа, као што је то већ и бивало“ (Петровић, 1921: 294).



4. С. Шумановић, *Берба*, 1920.

Шумановићеве слике *Берба* и *Рибари* настале су за време сликаревог првог боравка у Паризу, под снажним утицајем Ингра, Сезана, Дерена и , пре свих, Андре Лота. Тодор Манојловић је уочио да је *Берба* Шумановићево ремек-дело и да „представља једну чисто сликарску реализацију у смислу великих старих италијанских монументалиста, али потпуно модерним средствима и из једне нове вибрантне осећајности (...) тајна је у тријумфалном дејству широко развијеног простора и у надмоћној пластици циновских фигура (...) Тежња за пластиком и за јасноћом и величином облика је начело Шумановићевог сликарства“ (Манојловић, 1922; 1072).

Сам Шумановић, након повратка из Париза у Загреб, у покушају да се избори за пријем и разумевање нове уметности у овој средини, пише своја два поетичка текста *Сликар о сликарству* и *Зашто волим Пусеново сликарство*. У првом тексту, износећи елементе и начин како настаје уметничко дело кроз главне епохе развоја уметности, Шумановић наводи дечје цртеже (као манифестације сличне онима из леденог доба) за пример „реалности која није имитација, већ једна виша, створена стваралачком вољом детета, и зато ћемо је назвати креацијом“ (Шумановић, 1924: 344). Срећемо се и овде, у првом значајном теоријском тексту Саве Шумановића, са експлицитно истакнутом *вишом реалношћу* као једином кадром да понесе карактер онога што зовемо креацијом. Даље сликар каже: „...сликамо нашу сликарску предоцбу света тј. ми покушавамо стварати нови свет у границама нашег платна који има тек толико везе са вањским што га је правио човек и што је применио у својој слици оне законе који су и у космосу“ (Шумановић, 1924: 348). Овај поетички став сликара идентичан је поетичком ставу песника и важно је место у којем се сусрећу њихови стваралачки назори. Ови назори нису остали само у домену теорије – Растко је своју уобличио управо потакнут конкретним сликарством Савиним – они су присутни као истински креативни образац обојици уметника и то, без обзира на стилске, жанровске, тематске и композиционе развојне фазе и дивергенције, остао, на преобликован или развијенији начин, до самог стваралачког краја и једног и другог уметника.

У свом другом тексту из 1924. године, *Зашто волим Пусеново сликарство*, Шумановић прави кратак историјски преглед развоја архитектонике и конструктивизма од фламанског сликарства до свог доба, и учено, зналачки, прецизног израза и чистог стила, износи своје погледе. Поентира повратком у актуелни тренутак и критиком

склоности средине ка „имитацији природе, илустративности сликања, шаренилу колорита, јер имамо такве мозгове да волимо оно што је најбезначајније и што нам се чини мистериозно“ (Шумановић, 1924: 351). Развијајући свој ликовни стил до онога што ће касније назвати стилем *како знам и умет*²¹⁷, Шумановић ће пролазити кроз неколике препознатљиве фазе²¹⁸, али ће увек стварати нову, сликом откривену реалност – сувише реалност. И онда када се његово сликарство буде примицало и онда када се буде одмицало од објективне стварности, он ће остати сликар *магијског реализма*²¹⁹.

У есеју о Палавичинијевом скулпторском раду, Растко Петровић истиче да „део целцати Палавичини, и физички чак, и физиолошки чак“, ствара своја дела. Ова естетика тела или *теорија о чулности*²²⁰ подсећа на песникове телесне експерименте и екстазе при стваралачком чину. Познато је да је понекад песник писао у посебним, добровољно одабраним условима који су подразумевали својевољно исцрпљивање тела у екстази стварања конкретним физичким изнуривањима²²¹ и да је тако, доводећи своја чула у стање халуцогених подручја, доживљавао откровења. Сам стваралачки чин изједначен је са физиолошком и животном потребом, са нагоном.

Данас, гледано са ове дистанце и са позиције историје уметности, ове идеје и стваралачке методе изгледају као зачеци *body arta*, савременог постмодернистичког правца у ликовној уметности где уметник није само стваралац објективног дела, а потом невидљиви сведок од себе независног живота свога дела, већ и сам бива део сопственог уметничког пројекта, експонат, изложено дело у мировању или покрету²²².

Визуелне уметности због материјала којим остварују идеју подразумевају ангажовање тела уметника у самом стваралачком процесу, но, чини се да Петровић већ у својој *теорији о чулности* превазилази ту уобичајену димензију мануелног. Овај став је још један саставни и суштински део Расткове поетике, његовог поимања света и начина спознаје тог света. Будући изузетно сензибилна личност, урањао је у интимни свет аутора

²¹⁷ Овај термин, којим описује свој зрели стил, Шумановић је употребио пишући *Место предговора* у каталогу своје велике изложбе у Београду 1939. Између прва два текста и овде поменутог сликар није написао ни један поетички есеј – интензивно је сликао.

²¹⁸ О томе је детаљно било говора у поглављу о Шумановићевој поетици.

²¹⁹ Погледати књигу Милене Квас *Сава Шумановић, сликар магијског реализма*, Нови Сад, 2014.

²²⁰ Овако Лазар Трифуновић назива Расткову естетику у књизи *Од импресионизма до енформела*, Београд 1982. стр. 240.

²²¹ Раниј еје поменут један запис М. Дединца о *телесном стварању поезије* Растка Петровића.

²²² Данас најпознатија светска ауторка овог ликовног израза (перформанса) је уметница са наших простора, Марина Абрамовић.

и откривао тајне које су се на платно изливале из дубина уметникове личности чинећи тако још једно разоткривање - самога себе.

Синтетичност као принцип, на пољу ликовне критике, где је био егзактно и презицно формулисан, читава се у мултидисциплинарном приступу ликовном делу као свету за себе, а карактеристичан је и за Расткову поезију и рефлектује се, између осталог, и у тежњи да се универзализује искуство целог човечанства кроз анонимни архетип. Дефинишући јасан императив за новом уметношћу и новим духом у њој, овај разгранати стваралац је заправо сасвим усаглашен на свим пољима свога рада. Једна по једна, отварају се врата његове уметности, у комплексу и синхронији тумачења свих њених сегмената. Конкретно, све одлике његове поезије, која је песник сам, његова изврнута унутрашњост изаткана снажним изразом, бурно и незасито, проналазимо изречене другачијим језиком, али са једнаким ставом и сензибилитетом, у теоријским делима о ликовној уметности. Поезија је, без интервенција очекиваних и препознатљивих норми класичног песништва, еруптивно и нагонски била живот у изворном облику. Ликовна критика је била прича о том животу без лимита индивидуализма.

Свему ономе што чини темеље Расткове *естетике сувише стварног* у ликовној уметности налазимо упоришта у његовој поезији и то као:

а) унутрашње, садржајне компоненте – синтетичност, стварање нове реалности, космизам, динамизам, анонимност и

б) као спољашње, формалне захтеве – четврта димензија, кубичност постигнута језичким изломљеностима, те *теорија чулности* као истинска преданост до граница телесно могућег.

Питање драматичног утицаја сликарства којим се бавио и у којем је пронашао естетички и поетички еликсир на Расткову поезију, до мере да се са симболичко-патриотског курса радикално преусмерио на авангардну, орфистичку и синтетичку поезију сасвим другачијег израза, остаје делимично отворено. Више пута истицан значај места и времена у којем се песник нашао након преласка Албаније, ни овде не изостаје, уз очигледну напомену да није био једини наш песник у том историјским контексту, али јесте јединствен у литерарном изразу. У том отвореном питању сасвим извесно има места за сликарство Саве Шумановића.

6.2. Феномен „Пијана лађа“

Шумановићеву слику *Пијана лађа* осветлићемо са неколико страна. Можда ће те светлости оставити и понеку сенку, али ће њихова игра на површинама и нутринама учинити да боље сагледамо на који се начин у њој укрштају разнородне нити чинећи њен свет дубоко комплексним.

*

У развоју сликарства и формирања стила самог уметника *Пијана лађа*²²³ представља квалитативни заокрет и раскид са кубистичком концепцијом слике. Монохроне површине претходног неокласицистичке преформулације постубистичког стила замењене су живим и страсним бојама, линеарни покрет широким и слободним потезом четкице, конструкција и концепција непосредношћу и снажном личном нотом. Извесна статичност дотада сликаних људских фигура уступила је овде место једној разиграној, динамичној дружини у којој је сублимирана напетост, потиснута еруптивност изразите сексуалне енергије. Оне су добиле своју ликовну артикулацију у „бесу боја“²²⁴ и експресивно приказаној чулности. Тела жена су раскошна у својој блудности и екстази, моделована светлим бојама пути, без напора и грча, природно и слободно. Три жене чине троугао уметнут у поље мушких енергија док их све веже једно место, једна лађа на узбурканом мору. Приказана предметност указује на радњу која се на овом малом а истовремено и великом простору десила (остаци хране, флаше вина), ухватила је тренутак који је сада и овде (наге жене и обучени мушкарци од којих је један између две жене које су га обгрлиле, а које он додирује) и наслућује радњу која тек треба да се деси, имплицитану екстатичним позама женских тела која показују неутољену чулну жеђ и жудњу за телесним ужитком. Ове необична морска оргија дешава се крајње природно не остављајући утисак неукуса, баналности или неморалности. Поред дијагоналне осе

²²³ О месту ове слике у еволуцији сликаревог стила, али и о њеном месту у српској ликовној уметности писали су многи теоретичари и историчари. У новије време писано је у тексту Жане Гвозденовић *Пијана лађа између класичног и савременог*, Зборник радова научног скупа Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића, Шид, 2014, стр. 60 – 81.

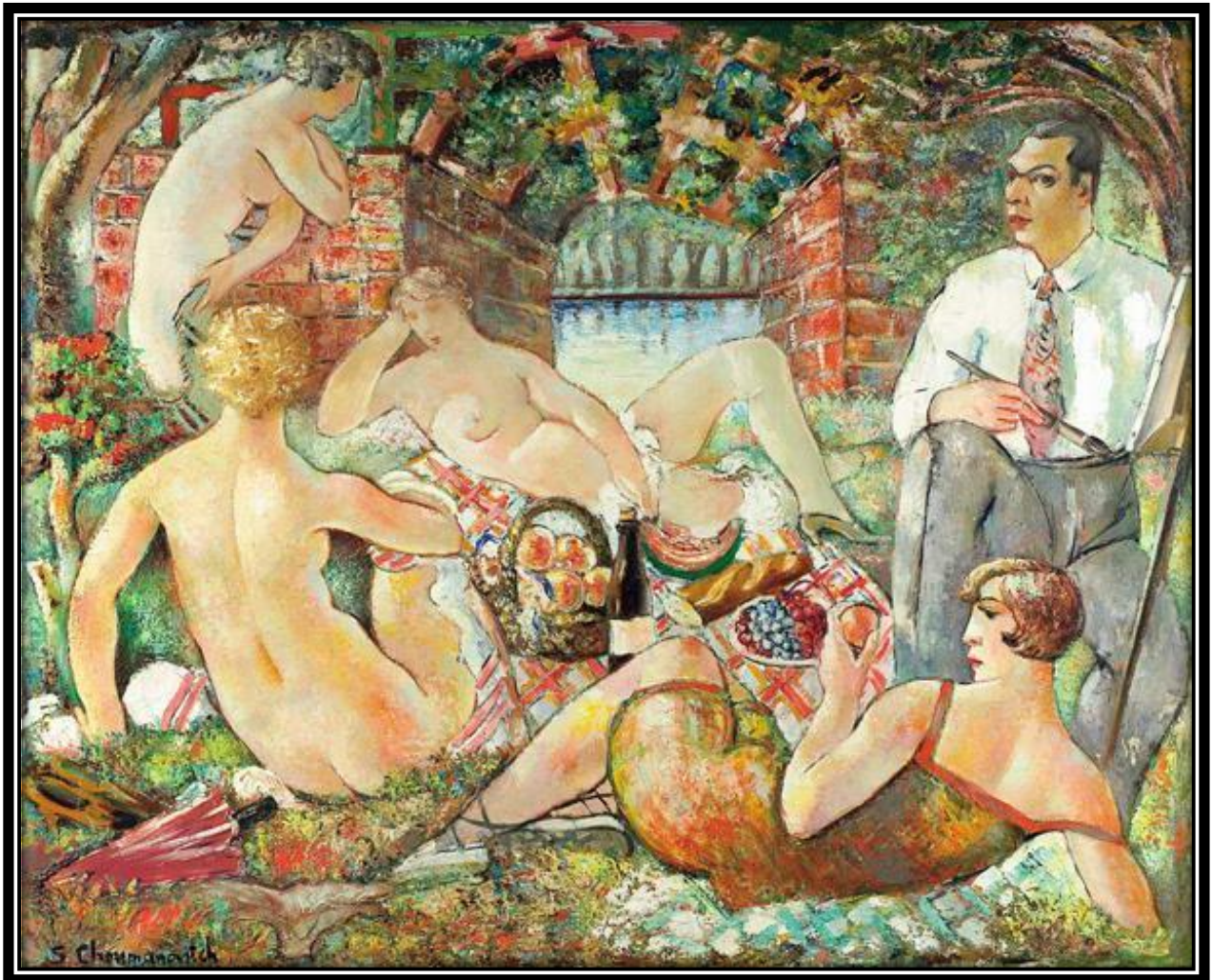
²²⁴ Овај израз употребио је Лазар Трифуновић описујући колористичка својства слике у књизи *Српско сликарство 1900 – 1950* (поглавље о боји, стр. 147).



5. С. Шумановић, *Пијана лађа*, 1927.

композиције, посебну линију кретања на слици чине погледи њених протагониста: два крајња морнара, од којих један управља лађом а други пије вино, гледају ка пучини, у неизвесне морске струје непредвидиве природе; све три жене као да су, и поред погледа који допиру до неке објективне препреке, окренуте погледима ка унутра, својој треперавој и надраженој сексуалности, док је само централни мушки лик окренут ка посматрачу и/или ономе који га слика, подигнуте и благо забачене главе, погледа директног и сигурног, трезног и непомућеног вином или страшћу. Тај га поглед којим комуницира са посматрачем издваја од скупине (иако је он објективно и физички највише ангажован) и чини дрско освешћеним (а на неки начин и усамљеним) у чину којег је и сам протагониста. За разлику од само неколико месеци раније настале слике *Доручак на*

*трави*²²⁵, где је композиција елемената изведена сасвим другачије, статичније и смиреније, на *Пијаној лађи* све буја од узбуркале страсти и набујалог мора.



6. С. Шумановић, *Доручак на трави*, 1927.

Рашчланимо ли те елементе, видећемо да се они, у појавном облику, иконографски подударaju. На *Доручку*, познато је одавно, Сава је насликао свој аутопортрет и уклопио га у целовиту композицију сцене; само он, мушки лик, уредно обучен и углађен, комуницира са посматрачем, као онај централни лик из *Лађе*, који је, пак, опуштен и

²²⁵ О паралелама између ове две слике видети у тексту Жане Гвозденовић *Пијана лађа између класичног и савременог*, Зборник радова научног скупа Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића, Шид, 2014, стр. 60 – 81.

ослобођен конвенционалног одела. Женске фигуре (три обнажене и једна обучена)²²⁶ на *Доручку* су путене, али спокојне, на *Лађи* (две обнажене и једна, опет она у првом плану, обучена) су у телесној, чулној екстази; место дешавања на *Доручку* је стабилно, сигурно и угодно, цвећем посуто тле, на *Лађи* је несигурно, опасно и неизвесно море; на простирци истог дезена на *Доручку* је затворена и усправна флаша вина, те лепо сложено воће у корпи и хлеб, на *Лађи* је флаша преврнута, вино попијено. „Све што је у *Доручку* било назначено, у *Лађи* је остварено [...] *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“ (Гвозденовић, 2014: 68). Ако, ослањајући се на мноштво сачуваних фотографија изразито специфичне физиономије лика Растка Петровића²²⁷, чини се, сасвим оправдано, у централном мушком лику *Пијане лађе* препознамо песника²²⁸, онда поредбена анализа две слике добија још већи значај за наше истраживање. *Доручак на трави* и *Пијана лађа* су два комплементарна дела исте менталне слике, а уметнички транспоновани ликови Саве Шумановића и Растка Петровића се алтернирају својим стваралачким личностима – тако се на овим двема сликама врши својеврсни *уметнички трансфер*. Овај изузетан поступак, никада виђен у нашем сликарству, представља драгоцену упориште снажне уметничке везе двојице стваралаца. Све се дешава 1927. године, за време Савиног другог боравка у Паризу.

²²⁶ О још неким аспектима тумачења фигура на овој слици говорили смо и у делу о Савиној поетици.

²²⁷ Овде се можемо кратко задржати на једној изјави у којој сазнајемо о Растковом односу према сопственом лику и вези физиономије и авангадности. У интервјуу који је дао за часопис *Препород* 1923. године Петровић каже: „Јесте ли посматрали кога од великих нових уметника код нас? На пример мене, г. Црњанског или кога другог? Јесте ли посматрали моју физиономију или физиономију г. Црњанског? Шта је на њој најмаркантније? Истурена доња вилица! Та вилица је, господине, физиолошки доказ о нашој динамичности, тежњи за даљином. Јесте ли посматрали наше очи? Ми смо разроки. Ако ви не гледате разроко, како можете гледати наша дела?“ (наведено према Радован Поповић, *Избрани човек*, Просвета, Београд, 1986)

²²⁸ Ово запажање је први пут изнето у књизи М. Симоновић *Два пјесника и слика*, Београд/Шид, 2013, стр. 116. Имајући у виду релативизам приказане предметности (а тиме и верног приказа одређеног лика) у уметничком делу, на основу реалне сличности можемо рећи да је на *Пијаној лађи* насликан Растко Петровић једнако поуздано као што стоји чињеница да је на *Доручку на трави* сликарев аутопортрет (а знамо да јесте).

*

Песма *Пустолов у кавезу* је настала 1922. године и штампана је као прва песма збирке *Откровење* и тако, сва верна *естетици сувише стварног*, најавила и обзнанила тематске, идејне, поетске и естетске референце Петровићеве поезије. Наведена у одломцима, гласи:

Не личим ни на храст, ни на пропелер,

друкчије прождиру параброди

океан, сунчане сенке, модро грање.

Да ли иронију или оснажење на живот нови,

пролеће, сад ми доносиш?

Неукротива је туга за младошћу, несавладљиви друмови;

пробуђена на кошаре скочила моја жеља,

чека: рогуши се, нигде нема никога.

Збрисаћу све мутне речи између себе и бога,

поуздаћу се само у своје руке,

целиваћу гору или хајдуке,

комични поток што жубори.

убићу каквог гнусног сањалицу,

место сенки засадити му зелани врт по лицу;

то крв из мене говори!

Ситости, ситости, свуда на хиљаде!

То задовољење похоте само успе да ме начини чудовиштем,

што дршће, дахће, звижди од трбушности и засићења:
не знам (шта ме се тиче!) да ли природа онда мора да ме призна,
али је превазилазим.

Као огромна плазма сред дахтања,
жваћем облаке зелене шуштаве,
сва могућа друштва и славе,
су комика тада;
па да општим, заборавим да дајем уговорене знаке,
већ се утапам у беспримерно отупљење,
и варим, варим, подригујући сву ту збрку која многе очарава,
па иако чудовиште без облика, без склада, ја ипак надмашавам.

Нема више љубави за човечност, већ дахтање.

Више држим до твог ткива но до живота,
и ништим себе, не из љубави, већ из беса;
са тобом почиње животињство и канибалство,
због тебе нећу стићи трезне свести ни умрети
мој трбух није могао још сварити грудву крви и меса.

Место врба, удове и црева простирати на Цвети.

...

Ваљда бејох и сноб...

али после свих великих екстаза,
отупим чак и досаду да схватим.

Не, не! Зар ипак само комад бога бачен у свет,
немајући никаквог сродства са оним што ме окружује;

и кевће, и лаје, и тугује
тај комад цигерице бачен за храну псима,
и предаје се најзад неким величанственим заносима
растрзања; ја имам толико генија
да би двадесет манекена постало од њега духовима,

па ипак ја хоћу да пушим тела, а много ме брига: историја.

...

Тренутак макар само – далеко од ове земље,
јер чини ми се да ми се опет збивају оне чудне ствари
што као да се прикрадају са другог света;
уста су ми ево пуна крви, а уста напета,
распињу ме ужасни болови и срам,
груди побледе а трбух зажари;
а увек сам тада у гужви неке гомиле, патећи сам,
болничким колима одводе ме на гилотину
стазом блатавом из које изничу жене.

О! Мрзим, мрзим да ми откривају истину,
да свићу дани и да гледају у мене!

Где сам то сад?

Верујте да је онда тек оно: кад ме досада савршенству води;
онда ми је досадно, онда сам опет стари Словен
у чуну који језером сивим броди,
и пун јунака чија сен пада
на воду. О, понекад ми се збивају чудне ствари,

као да се спуштају из другог света:
док ме поново не обузме велики вртлог страсти,
све жуто, црвено, зелено пред очима;
тамо, где је некада био дугачки видик планина,
много злата, злата и распутаност части,
моћна узлетања, у кржаве каше, утапања.
Нема више жеље, већ да избришем постојење,
Да испуним све собом, све размаке, све шупљине,
нема више ни дубоко плавог ни планине,
само: кркати, хркати, чмавати и гроктати,
бити гнусна, огромна, дрхтава плазма:
а тиме престаје ова песма и настаје крваво отупљење.

Песма је написана је у *ich*-форми чиме је формално наглашена улога песничког субјекта и постигнут ефекат сугестивности у искуству и потпуном одсуству дистанце песника и лирског ја. Као и у већини песама збирке *Откровење*, у овој се запажа неколико мотивских целина. У складу са песниковом онтолошком и когнитивном мрежом развијена је и мрежа мотива који подржавају семантичко – емоционалну конструкцију. Тако у овој песми запажамо бар три групе:

- мотиви биолошке концепције или реafirмације телесног (нпр. ситост, задовољење похоте, плазма, жваћем облаке, варим, подругујући, крв, месо, ткиво, удови, црева итд.),
- мотиви мистичне концепције живота као тајанства а у складу са *интрапланетарном гравитацијом* ²²⁹ (стари Словен, друм и бескрај, ствари

²²⁹ Овај термин налазимо у песниковом тексту *Пробуђена свест* као формулацију уверења да, осим биолошке димензије рођења у „судару сексова“, почетак живота, баш одређеног човека са баш том судбином, није случајан. Тако се, у истом тексту, Петровић пита: “Како сам ја рођен? Зашто баш ја а не неко други; како се моја свест увукла у баш ово тело а не у које друго, доживљаје и сазнање, о њему, моје мајке,

које се прикрадају и долазе из другог света итд.) у коју спадају и мотиви смрти као другог почетка и

- група мотива којима се призива хришћански концепт, али као недовољан за давање одговора на егзистенцијалистичка питања (нпр. у стиховима: „Место врба удове и црева сипати на Цвете“ или „ Не, не! Зар ипак само комад бога, бачен у свет...“²³⁰).

Низањем мноштва поетских слика и мотива песник прати амплитуде смењивања свести (аналогне са појмовима *мисао* или *досада* која „до савршенства води“) и телесних усхићења („више држим до твог ткива но до живота“) пролазећи кроз револт („Стихови, водите ме од ове земље: у мукама ме за бољи живот рађала мајка“) и искуства у којима се сударају временски планови и пројекције („...збивају се оне чудне ствари што као да се прикрадају са другог света...“)²³¹. Почетни стихови песме у први план постављају контраст између *храста* (који означава прошлост саму, митолошко, искомско, али и хришћанско) и *пропелера* (као изум новог, модерног доба, симбол технологије и напретка) и иако песнички субјект истиче да није ни једно ни друго то баш може значити и да јесте и једно и друго. Симболично, то би имплицирало да је све на свету у дуализму који, опет, у себи има клицу *истог* која се понавља у другачијим обличјима и именима. Феномен енергије која кружи кроз различите видове и облике где ни смрт није крај (али не у духу источњачких веровања у инкарнацију) већ промена стања те енергије, материјализован је стилским средствима у којима се на визуелно- имагинативном плану одвија борба чулности и духовности. Тако се ова песма доживљава као својеврсна духовна пустоловина спутаног у кавезу детерминација. Стални напор да се та спутаност оквира живота превазиђе кроз похотна задовољавања, ситости на хиљаде, засићења, секса, превазилажења природе и њених лимита, заправо је жеља да биће превазиђе еволутивни,

и пустоловину мога оца итд.? Узнемирава ме све то толико и очекивани одговор за после мог последњег даха.“ У овоме дуализму недокучивог и мисаоног са једне и физиолошког аутоматизма, са друге стране, налази се основа Петровићеве хомогоније.

²³⁰ Религиозна (хришћанска) димензија Петровићевог дела има метатекстуалну природу, она су налази дубоко у архетипском нивоу песникове свести и нема религиозни значај у схоластичком и догматском смислу. Ова тема ће бити разматрана касније.

²³¹ Као мото једном есеју о Бретону из 1931. године, Петровић је употребио цитат из *Другог манифеста надреализма* (који је написао управо Бретон) а који гласи: “Све иде на то да се верује да постоји извесна духовна тачка са које живот и смрт, стварно и замишљено, прошлост и будућност... престају да буду схваћени противуречно.“ Чини се да је наш песник био управо у тој духовној тачки и да се то становиште на сваки начин уткало у његову уметност и сам живот.

морални или религиозни план свог постојања. Запловити разуздано лађом пијанства. Еруптиван карактер и узбурканост песниковог сензибилитета читава се у сваком стиху и сличи мору са Шумановићеве слике.

Фрагментарност језичког израза, разграђивање синтаксе, замагљивање смисла, двосмислене формулације заправо су начин да се речју изрази садржај много ближи стварним кретањима духа и тако (слично али не и истоветно надреалистичком поимању језика) речима које су духовни двојници појма осети покрет живог организма.

Осетљивост перцептивног система, а тиме и његова вербална пројекција, трепери у кошмарним стањима духа. Онеобичавање је овде у функцији досезања истине и сржи и поставља се као природније од онога што сматрамо и доживљавамо као уобичајено. Под окриљем тог сензибилитета занимљиво је истаћи колорит²³² који овај страсни пустолов, додељујући бојама тактилну димензију и идентитет, користи када слика *вртлог страсти*. У стиховима : „...док ме поново не обузме велики вртлог страсти, све жуто, црвено, зелено пред очима...много злата, злата и распутаност части...у кржаве каше утапања...нема више ни дубоког плавог, ни планина...“ страст је визуелизована жутом, златном, црвеном и зеленом, а мисао и снап животног тајанства дубоком плавом и белом бојом планина. Све експресивне, снажне боје које у наносима отелотворују страст, пожуду, чулност и енергију. Као на представљеном Шумановићевом платну. Још један аргумент из области мотивског простора песме за полидимензионалну повезаност *Пијане лађе* и *Пустолова у кавезу* извире из следећих стихова:

Верујте да је онда тек оно: кад ме досада савршенству води;
онда ми је досадно, онда сам опет стари Словен
у чуну који језером сивим броди,
и пун јунака чија пада сен
на воду. О понекад ми се збивају чудне ствари
као да се спуштају са другог света:
док ме поново не обузме велики вртлог страсти...“

²³² Хроматиком Петровићевог поетског израза и њеном блискошћу са колоритом Шумановиће палете, као посебном темом, бавићемо се у посебном делу овог поглавља.

Песничка слика старог Словена у чуну на језеру пројектује се у имагинативне сфере на одређен начин. Наизглед, та пројекција не мора имати никакве стабилне и чврсте везе са представом морнара на Шумановићевој платну. Али, с обзиром да песник преплиће и укршта временске димензије у једну тачку тј. у себе сама и уз уверење да је насликани лик у средишту Шумановићеве слике управо песник, онда цели комплекс садејствујућих елемената добија једну изузетну рафинираност. Елемената што, узети из објективне стварности, јер за другу још не знамо, и распоређени на нов начин, творе космос за себе.

6.3. Феномен покрета (кинетика и кинематографија)

Још једна тачка сусрета поетичких одлика Растка Петровића и Саве Шумановића која припада групи *спољашњег приступа*, као део методолошког уметничког ансамбла, односи се на присуство и уметнички приказ покрета. Раније је било речи о значају покрета у контруктивистичком (кубистичком) сликарству и креативном напору нових уметника да сликарство постигне четврту димензију. Појава новог уметничког медија крајем деветнаестог и почетком двадесетог века – филма – изазвала је праву ерупцију одушевљења међу савременим уметницима. Филм је доживљен као савршена, технички способна алатка којом се могу досегнути све даљине и попунити све празнине традиционалних уметности. Огромна предност коју има филм у односу на друге уметности, а виђена очима авангардних уметника, читава се у речима Бошка Токина: „Кинематограф је нашао начин да се напишу ненаписане песме. Све што тешка и недовољно брза реч није могла да сачува, сачуваће жива фотографија. Све наше нијансе, визије, снове, све наше унутрашње богатство, све што видимо, осећамо, а нисмо у стању написати, све то изражава слика. Кинематограф је, изгледа, интимно откривање нас самих“ (према Зечевић, 2013: 261).

Интересантна је и необична појава да у једном уметничком медију његови први изрази буду у исти мах и авангардни. То би било као када би *Еп о Гилгамешу* својим одликама и интенцијама био оно што сматрамо књижевним делом авангарде, попут Џојсовог *Уликса*, или када би цртежи из Алтамира представљали у историји сликарства

оно што представљају Пикасова кубистичка платна.²³³ То се управо десило у историји филма. На тековинама изума покретних слика произведених кинетоскопом (Вилијем Диксон и Т.А. Едисон, 1889)²³⁴, браћа Лимијер 1895. године проналазе кинематограф и тиме започињу једну непредвидиву и богату уметничку причу²³⁵. Нов технички изум је дошао у правом тренутку, управо да надомести празнину и задовољи потребу за изразом који конвенционална уметничка средства нису била кадра, истовремено пратећи нов приступ свету и уметности који долазећа генерација уметника заузима. Као такав, филм наилази на опште одушевљење у погледу могућности и постаје круцијалним предметом интермедијалних интересовања. Филмска авангарда се прецизније дефинише од књижевне и представља оне форме филмског израза које излазе из поља комерцијалног, а улазе у простор неконвенционалног и експерименталног.²³⁶ У историјама и теоријама филма период филмске авангарде се дели на три раздобља: прва авангарда, након Првог светског рата до 1930. године (чине је француска, немачка и руска кинематографска школа)²³⁷, друга авангарда, подразумева рад аутора пре Другог светског рата²³⁸ и трећа филмска авангарда која се односи на амерички андерграунд шездесетих година двадесетог века²³⁹.

Српски авангардни уметници су се веома активно укључили у фасцинантну причу о филму, пратећи европске филмске ствараоце (француске, немачке и руске), али и филмове који су долазили са другог континента – најпре вињете, а потом и играле филмове Чарли Чаплина²⁴⁰. Филм на српске авангардисте делује двојако – прво, он је

²³³ Са наслеђем и искуством вишемиленијумски дуге историје ликовне уметности, а посебно са искуством авангарде, можда ово друго и није толико неспојиво као што звучи.

²³⁴ Значајно је поменути да се феноменом покретних слика бавио још у 19. веку Едвард Мајбриџ (Eadweard Muybridge, 1830 – 1904), енглески фотограф који је својим фотографијама, насталим у низу са временским размаком од неколико стотинки, први створио покретне слике (налик филму) - најпознатији је „филм“ галопирајућег коња.

²³⁵ И не само уметничку, будући да се на свом путу филм релативно брзо умногоме преорјентисао на нарацију и фабулу, а тиме и своју комерцијалну природу, не укидајући, пак, тиме могућност опстанка уметничком филму.

²³⁶ Ипак, постоје нијансе у значењима између авангардног и нпр. експерименталног – о томе погледати текст Иване Кроње *Авангардни филм* на www.documents.tips

²³⁷ Најпознатији аутори: Делик, Дилак, Лербије, Гремијон, Леже, Епстен, Шомет, Клер, Буњуел, Кокто, Реј, Дишан.

²³⁸ Најпознатији аутори: Ејзенштајн, Вертов, Куљешов, Трауберг

²³⁹ Најпознатији аутори: Рутман, Рихтер, Егелинг, Фишингер

²⁴⁰ О Чарлију Чаплину и његовом значају за уметност авангарде погледати књигу Бојана Јовића *Чарли Чаплин у очима европске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2012. Чаплин је посебан уметнички мотив који се јавља у поезији Растка Петровића „Тежи је један Шарло но сва космичка мора“ (*Фабрички*

предмет њихових размишљања и критичких радова и друго, филм постаје модел тј. поетички образац у другим стваралачким медијима. Прву филмску критику пише Бошко Токин и објављује је у *Кинематографској хроници* листа *Прогрес* 1920. године када пише и *Покушај једне кинематографске естетике*, „први текст српске теорије филма и филмске естетике“ (Зечевић, 2013: 48). Вероватно најважнији и најпосвећенији филмски познавалац и теоретичар (уз Славка Воркапића, који заслужује посебан осврт), Токин није једини наш авангардиста који се бави филмом. Заправо, готово сви се српски авангардисти баве филмом као новим медијем - као теоретичари и критичари: Станислав Винавер (веома важан као суштински теоријски творац српске авангардне/експресионистичке естетике), Бранко Ве Пољански, Љубомир Мицић, Растко Петровић, Ранко Младеновић, Мони де Були, Марко Ристић, Драган Алексић, Д. Матић, Александар Вучо, Ване Бор, али и као обрасцем користећи технику тзв. *филмског писања*²⁴¹ у својим делима – Милош Црњански, Растко Петровић, Ве Пољански, Александар Вучо и Станислав Краков²⁴².

Посебан фокус, а у контексту разумевања *естетике сувише стварног*, али и ради разумевања места и значаја постизања и представљања покрета тј. кретања, ваља усмерити на Расткове погледе на фотографију и филм, као на изражајна средства новог доба, и ујединити их са његовим поетичким начелима у књижевности односно сликарству. „Мада Растко није посебно разматрао естетику фотографске слике у својим многобројним есејима, остале су, ипак, забележене неке његове мисли о фотографији (и филму, МС). Важно је говорити о његовом односу према фотографији, али је још важније разумети фотографије самог Растка Петровића у оквиру авангардне уметности“ (Тодић, 2003: 2). Филм је метаморфозирани стварност, трансфигурирани смисао и отуда још једна структурална спона унутар целокупне поетике Растка Петровића. Експлицитно, Растко је у неколико наврата у својим есејима изнео важну способност фотографије и филма - они могу неку појаву „учинити универзалном, дајући јој могућност да живи симултано свуда и заувек, као неку трећу димензију која је везује за бескрај и вечност“ (Петровић, 1958: 204).

димњак...), „ Шарлоику и Одисеју да запевамо, кад би ко плако“ (*Путник*) и који заслужује темељнију интерпретацију.

²⁴¹ О филмском мишљењу, унутрашњем језику и филмским реченицама писао је Борис Ејхенбаум у књизи *Књижевност*, Нолит, Београд, 1972.

²⁴² Погледати књигу Предрага Петровића *Авангардни роман без романа*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.

Овај симултанитет је преобликована песникова *естетика сувише стварног* где доминира идеја о реконстиусаној стварности што почива на техничко-интелектуално-креативном чину. Новостворени универзум уметничког дела, ре-креирана стварност и истина нису само другачији од реалног света, већ су и вреднији, садржајнији и испуњенији од стварне стварности²⁴³. Овако створен свет постаје непромењив и бесмртан у физичком поимању времена. Поезија функционише претварањем појмовне позадине речи у песничке слике посредством читаоачеве имагинације. Песникова имагинација и читаоачева имагинација се не морају нужно преклопити у истоветностима створених песничких слика. Сlike забележене објективом немају „слабост“ преиначења, оне су пре-компонована стварност тачно онако како је у границама визуелног квалитета компонује око иза објектива. Из тога произилази да је објектив најобјективније уметничко средство. Ипак, смисао слоја идеја авангардног филма је управо у мисаоном надилажењу понуђене, оку ненадилазиве стварности, а оно је увек јединствено и непоновљиво.

Док је фрагментарна фотографска заоставштина овог песника, писца, путописца, есејисте и сликара везана за његову путописну књижевност, углавном за Африку и Далмацију, његова филмска заоставштина везана је за реалан живот у Америци тридесетих година прошлог века.²⁴⁴

У теоријским и историјским текстовима о филмској авангарди готово редовно се изоставља период пре 1900. године као ирелевантан за развој уметничког карактера филма. Значај овог пионирског раздобља, у којем још нису биле концепцијски развијене идејне и техничке компоненте онога што називамо уметничким филмом, уочила је ипак 1927. године једна од водећих уметница авангарде, Жермен Дилак (Germaine Dulac), а како наводи Кракауер, истичући да је порекло чистог филма управо у првим Лумијеровим филмовима попут „неиспричљивог“ *Уласка воза у станицу* из 1897, те наводи даље њене

²⁴³ У контексту филмских размишљања, а еквивалентно поетици *сувише стварног*, Растко филмски лик Чарли Чаплина, скитницу Шарлоа, сматра уметничком *persone* која је настала превредновањем елемената стварне особе, артефактом, тј. јединственим *типом света* (*Позориште, Позориште!* у Растко Петровић, Избор, II, 1924-1935, *Српска књижевност у сто књига*, књ. 63, Нови Сад/Београд, 1958, 204). Ово размишљање кореспондира са поетичким начелом о посебном универзуму уметничког дела који настаје по образју стварности, али функционише по сопственим законима.

²⁴⁴ Специфичан је, из данашње перспективе и некако трагичан, ток Растковог боравка у Америци – најпре је желео да буде тамо и био је као службеник наше амбасаде, а потом, како се дојма из писама која је писао пријатељима, а посебно из оних Марку Ристићу која су остала без одговора, након рата, је тежио да се врати у земљу која га сада, из идеолошких предрасуда, више није желела. Вратило се тек његово тело 1986, тридесет и седам година после смрти. Дух никада није ни умро, јер духови уметника не умиру.

речи: „Прикључујемо се груписању оживљене фотографије око неке спољашње радње. Уместо да се проучава, ње саме ради, представа покрета у његовом сировом и механичком визуелном континуитету“ (Кракауер, 1967: 6-7) . И Жарко Драгојевић у тексту под називом *Српска филмска мисао у крилу авангарде*²⁴⁵ говорећи о одликама авангардног филма каже: „Ради се о чињеници да су све ове теорије и концепције филмске монтаже рођене биле у епоси немог филма, да је њихова ортодоксија била у непосредној вези са стваралачком праксом и естетским искуством немог филма“ (Зечевић, 2013: 14). Узимајући у обзир чињеницу да ови „најпрви почеци“, окренути формалним могућностима новог техничког чуда нити су могли имати, нити имају циљану поетику авангардног филма, не може се пренебрегнути и друга чињеница – они у тематском смислу приказују оно елементарно, основно, „обично“ понашање и окружење човека са краја двадесетог века. Фасцинирани покретом, ритмом и динамиком свакодневног живота, те људским телом у тој мање или више уобичајеној свакодневици, први филмски записи су заправо антиципирани много дубље и сушаственије интересовање потоњег авангардног уметника. Ова особина првих филмских белешки је, у контексту авангардног читања, управо нит која их повезије са данас признатим као таквим авангардним филмом друге деценије двадесетог века и даље , али и са поетичким особинама филмске заоставштине Растка Петровића, која и јесте предмет овог писаног промишљања.

У Америци, у студију Т. А. Едисона (Edison Manufacturing Company), од различитих аутора (а најзапаженији је Вилијем Диксон који снима и први експериментални звучни филм 1894) у периоду од 1891. до 1895. године настаје импозантан број прекинематографских записа кинетоскопом.²⁴⁶ Прикази су наративно сведени, а са становишта филмског (особито холивудског) наслеђа не приказују готово ништа што би се дало препричати: атлета који показује своје мишиће у стилу данашњих бодибилдера, гимнастичар који ради вежбе са мотком (у кадру је и црни пас који га посматра!), дечак са

²⁴⁵ Овај текст Ж. Драгојевића је предговор значајној књизи из области интермедијалности Б. Зечевића, *Српска авангарда и филм*, УФУС, 2103, Београд.

²⁴⁶ Одређен број ових кратких записа је доступан на www.youtube.com/watch?v=1nVUXZGW_XQ. Део овог филмског материјала чува се у Конгресној библиотеци у Вашингтону (погледати www.loc.gov). Кинетоскоп је, за разлику од потоњег кинематографа, могао да репродукује покретне слике само за једну особу.

чуњевима, играчица специфичног „змијског плеса“²⁴⁷, акробата на жици, индијански плес духова, родео, боксери у рингу, пуцање из пушке у мету и глинене голубове, вежбу спасилаца на мору итд. На другој страни океана, првих година након 1895. године, браћа Лумијер ће снимати излазак радника из фабрике, долазак учесника на Конгрес о фотографији, укрцавање на брод, воз који долази у станицу, грудвање, храњење бебе, испловљавање барке на узбурканом мору итд.²⁴⁸. Запажа се, како год снимљене сцене биле, по до тада важећим параметрима, тематике недостојне уметничког интересовања, потпуна фасцинација покретом - људског тела или машине новог доба. Понављање, техничко умножавање исте секвенце и постизање одређене дужине трајања снимљеног „перформанса“, посебна је протоавангардистичка компонента ових филмских записа и претеча монтаже као круцијалног поетичког поступка нове уметности уопште. Осим ове техничке решености да се репродукује покрет (оно што је свакој другој уметности одувек било ускраћено, не рачунајући сликарство кубизма које покрете симулира мултиплицирањем и здруживањем више углова посматрања и конструктивистичку скулптуру), у основи ових секвенци препознаје се и ефекат зачудности елементарним. Опажање фундаменталног, његово издвајање из контекста реалног живота и осветљавање на особен начин недвосмислено су уметнички поступци авангардних уметника који декодирају објективну стварност да би је потом, на нов и другачији начин, компоновали. У смислу развоја филма, ови се поступци препознају у најзначајнијим остварењима аутора који чине креативно језгро авангардног филма прве половине двадесетог века: француско - Делик, Дилак, Лербије, Гримијон, Леже, Епстен, Шомет, Клер, Буњуел, Кокто, Реј, Дишан; руско - Ејзенштајн, Вертов, Куљешов, Трауберг и немачко - Рутман, Рихтер, Егелинг, Фишингер)²⁴⁹. Важно је и истаћи да је и атмосфера коју пионири филма (Џејмс Вајт, Вилијем Диксон, Томас Едисон, браћа Лумијер и други) постижу снимањем *чудесних тривијалности* истовремено још један постулат авангардне поетике раскида са високим и узвишеним темама у уметности и повратка малом човеку, његовим унутрашњим и спољашњим неснађеностима. Ове филмске цртице из живота тако прерастају тек

²⁴⁷ *Dance Serpentine*, као веома атрактиван у погледу покрета који се преплитањем женског тела и тканине претвара у нешто нестварно и неочекивано, биће као мотив интересантан и многим каснијим филмским ауторима тз. прве филмске авангарде (www.youtube.com/watch?v=UkT54BetFBI).

²⁴⁸ Велики део ових филмова могуће је погледати на глобалној информационој интернет страници тј. на www.youtube.com

²⁴⁹ Овде је важно поменути и филмове које у Америци тридесетих година снимају Маја Дерен и Кенет Енгр.

насумичне белешке немаштовитих експериментатора са филмском траком и постају значајне за разумевање свеколике поетике авангарде. Ако се томе дода и већ поменути техника монтаже, која се у различитим уметничким медијима различито користи и примењује, те постаје кохезионо средство међу уметничким медијима, онда постаје јасно колики је утицај филм извршио на целокупну и разнородну уметност првих деценија двадесетог века, али и на ону која је из тих деценија изникла.

Да ли је Растко Петровић могао видети ове прве филмове у историји кинематографије? Будући да је имао веома богат културни и друштвени живот, велики круг пријатеља и сарадника, да се истински занимао за филм и његове уметничке изражајне могућности, одговор на ово питање би сасвим извесно могао бити позитиван. Ипак, сама чињеница да их је могао видети није релевантна за поетичку релацију коју са њима остварује филмска активност самог Петровића односно његова свеукупна стваралачка индивидуалност.

Четрдесетак минута филмског материјала који је снимила Расткова камера у неколико наврата (што је јасно будући да се мењају локације и годишња доба) посматрачу нуди колаж неколико тема које се са варијацијама каткад и понављају. Запис, који можемо звати и филмски путопис не ограничавајући му притом жанровску варијабилност, почиње плесом америчких Индијанаца у једном од резервата. Не постоји податак који би упућивао о којем се Индијанском племену ради (осим ако то није могуће утврдити етнографским проучавањем), али није искључено да су ово управо Тонаванда Индијанци²⁵⁰ на чије ритуалне игре у мају 1939. године Растка позива директор Рочестер музеја. Јасно је да се „радња“ дешава у резервату, виде се гости, белци у оделима по западњачком кроју, који седе у публици и посматрају овај плес као позоришну представу. Индијанци носе своју аутентичну, али свечану одећу. Очигледно је да се сниматељ фокусира на покрет, ритам и исконски контакт „примитивног“ човека са природом. Следећа секвенца појачава говор тела Индијанаца у ритуалном плесу и бележи мантричко понављање покрета који доводи до телесног и духовног раздвајања тј. до својеврсног трансa. Из овог контекста Индијанци се камером измештају и бележе обучени у одела, што представља чудан контраст и јасан одраз цивилизацијског кроћења малочас

²⁵⁰ Тонаванда Индијанци су племе које је огранак племена Сијукса и њихов резерват се налази у држави Њујорк. По попису из 2010. године у овом резервату живи 993 Индијанца.

приказаног екстремно изворног и исконског у човеку. Као цивилизацијски и културолошки контраст, следећи кадар приказује каубоје у родеу. Динамика покрета, дисхармонична хармонија тела животиње и човека који жели да је укроти и савлада некако двосмислено упућује на претходни, али и следећи кадар који показују Индијанце са малим и још увек безбедним алигатором. Из природе и пејзажа, Расткова камера нас премешта у урбану средину великог америчког града. Но, и ту га фасцинира људско тело и његово кретање. Камера прелази преко купача на плажи, опуштених Американаца који уживају у забави (један вид те забаве је и гурање на дрвеном испусту са циљем да се један од два „играча“ обори и баца у море, други је рингишпил), а срећемо и групу Црнаца који раде фискултуру.²⁵¹ У низу кадрова са градских улица одједном се појављује географска карта Југославије из године која се не разазнаје, а која може имати бар две конотације – политичку и носталгичну. Наставак градских извора кретања разних врста и диманизма брзим смењивањем слика доводи посматрача до ноћног клуба где плешу кан-кан играчице. Затим опет улица, овога пута у кинеској четврти где је у току прослава са змајевима (велика традиционална фигура змаја коју, сасвим прекривени њоме, носе и покрећу људи у њој) који се креће ритмично кратким и интензивним покретима. Након неколико кадрова из радничког живота, картања на улици, живота ноћу, политичког скупа у парку, Растко снима бокс меч. Два човека у рингу играју спортску игру која се зове бокс, одмеравају брзину рада руку и ногу са великом посвећеношћу сваком покрету јер од њега зависи исход меча. Затим снимак природе, воде, ветра у крошњама, неких младих жена у бундама и у шик ципелама са потпетицама на прерији (са утиском снажног контраста између њиховог изгледа и окружења). Изненада, на следећем снимку добијамо податак о локацији Растковог снимања, поред пута налази се знак на којем пише *Pamunkey*. Памункеј је Индијанско племе које има свој резерват у америчкој држави Вирџинија. Овај податак, под условом да су на почетку снимљени Тонаванда Индијанци, говори о Растковим путовањима са камером, у циљу антрополошких и етнографских посматрања о којима говори и директор Рочестер музеја. Интересантно је, међутим, да у овој филмској секвенци нема Индијанаца, они се појављују нешто касније, након рибара у чамцу који

²⁵¹ Растков путописни роман *Африка* штампан је 1930. године и литерарни је производ његовог двомесечног путовања по Африци. Са тог пута Растко је донео и прегршт фотографија које су једним делом до данас сачуване и релативно познате истраживачима. Како сам каже, снимао је: „...Без претензија, без амбиција, једино да бих сачувао своју визију о свету вечитог детињства“ (Петровић, 1955: 204).



7. и 8. Фотографије из заоставштине Р. Петровића

ваде мрежу, процесије на градским улицама где белци хришћани носе скулптуру Богородице, шумара и радника који обрађују земљу. Када се овог пута нађу испред Расткове камере, Индијанци плешу свој ритуални плес за себе, а не за публику, у уобичајеној скромној традиционалној ношњи, потпуно окренути дубини своје вере и контакта са духовима предака. У завршници ове колажне пројекције нижу се сцене рвања, те веома упечатљива и довољно дуга да подвуче сопствену симболику сцена два јелена који се боре роговима и, поново, на крају, каубоја у родеу. И ту је крај.

Тематски круг овог секвенцираног филма кореспондира са неколико доминантних тема Расткове поезије:

- тело као перцептивни и сазнајни инструмент,
- покрет и механизам покрета као динамизам универзалне енергије и као основа виталистичког принципа,
- феномен религије као колективног избора, израза и исхода,
- природа (посебно воде) као материјализована духовност
- елементарно, животињско, примитивно.

У техничком смислу препознају се следећи поетички механизми заједнички филмском и песничком делу Растка Петровића:

- антинаративност, одсуство експлицитне поетске приче,
- аутономност филмске тј. песничке слике у уметничком времену,
- симболичност и метафоричност значења првог перцептивног слоја слике,
- симулативност нове стварности,
- фрагментарност, секвенцираност неповезивих целина,
- понављање кадрова, мултипликација и модификована техника монтаже,
- контраст као доминантан стилски поступак.

Ако код теоретичара књижевности српске авангарде и прозног дела Растка Петровића²⁵² проналазимо убедљиву аргументацију да је писац у кратким жанровски дивергираним делима *Африка*, *Бурлеска господина Перуна Бога Грома* и *Људи говоре*, у

²⁵² У поменутој књизи Предрага Петровића *Авангардни роман без романа*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.

циљу дестабилизације романескне форме користио технике дефабулирања, фрагментарност, жанровско преплитање, поетизацију прозе, интертекстуалност, интермедијалност и друге нетипичне књижевне поступке, да ли се иста тврдња може применити и на поезију уметникову? У песничкој збирци *Откровење* (1921), која (уз *Итаку* Милоша Црњанског) представља сам врх српског авангардног песништва и која је превратнички променила курс наше свеколике књижевности, песничке слике личе на кадрове надреалистичког филма, обилују заумном логиком, набацаним визуелним инсталацијама, неочекиваним обртима, експресивним чулним надражајима, а све остварене сасвим персоналним песничким језиком који својом интерном граматиком и семантиком доспева готово до нивоа наразумевања. У имагинацији читаоца и тумача оне сугеришу постојање једног великог колажа приказа, својеврсну монтажу мноштва издвојених слика пренетих из познате, конвенционалне стварности творећи сасвим нову перцептивну и интелектуалну инсталацију. У њеној су основи управо матрице које функционишу на нивоу исконског и глобално „примитивног“ јер, како каже сам Растко: “Игра је...грађење по истим законима ритма по којима се изграђивао овај свет“ (Петровић, 1995: 121).

Као значајан и комплементаран део у тумачењу сазвучја Расткове поетике и сликарства Саве Шумановића, сликара који представља својеврстан ликовни феномен а његова дела сам врх свеколиког нашег сликарства, открива се однос према покрету тј., нама интересантно, телу у покрету. У светлу филмских техника и кинематографске поетике, а у контексту поменути интердисциплинарности, ваља скренути пажњу на одређене филмске сликарске технике Саве Шумановића и везе овог сликара са авангардним филмом. Да ли је Шумановић могао видети прве филмове у историји кинематографије? Неколико фактора упућује на постојање особеног односа између сликарства Саве Шумановића и филма, уз чињеницу да је сликар био у европској престоници филмске авангардне уметности у годинама њеног најекспанзивнијег развитка. Једна далека веза досеже још до гимназијских дана када се Шумановић највише дружио са Славком Воркапићем и од њега пуно научио о цртању и сликању²⁵³. Ипак, ове

²⁵³ У *Галерији слика Сава Шумановић* у Шиду чува се једна разгледница коју су 1926. године, из париске кафане Le Dome, Милану Воркапићу, у Митровицу, послали Сава Шумановић, Јозо Туркаљ и Мило Милуновић. Осим што сведочи о париском дружењу тројице уметника, разгледница говори и о вези коју су одржавали са М. Воркапићем, за којег се претпоставља да је био у сродству са Славком Воркапићем. Неке детаљније везе и аспекти ових контаката чекају да буду истражене.)

информације упућују на извесност Савиног познавања дешавања у области филма. Конкретни *спојни* елементи, присутни у самом сликарству Шумановића су:

- Кики, краљица Монпарнаса, чувени модел париских сликара, вајара и глумица првих авангардних филмова²⁵⁴. Присуство Кики на неколиким Савиним сликама, а и чињеница да је он помиње као блиску пријатељицу²⁵⁵ говори у прилог томе да је Сава пратио њену глумачку каријеру, па, самим тим и авангардни филм. Не може се, на основу сачуваних извора поуздано рећи до које мере је Шумановић учествовао у атмосфери око ове нове уметности, али и он у једном тексту помиње и кинематографа²⁵⁶ и његову способност да верно забележи стварност;
- присуство вештачког, филмског светла на многим Шумановићевим сликама (нпр. *Скупљање сена* и *Ашиковање на месечини*, обе из 1939) је конкретан репер филмског речника. Осветљење као ликовни елемент има велики значај у сликарству сваког ументика, а светле и тамне површине, те белине и сенке су пресудан чинилац геме и атмосфере слике. Шумановић, највећим својим стваралачким капацитетом слика у атељеу (са изузетком шидских пејзажа) и при том користи вештачко осветљење. Ипак, светло на његовим сликама има још једну димензију - сценску, а сенке су налик онима које баца филмски реквизит;
- најзначајнији за проучавање развијене идеје покрета тела – поступак мултипликације фигуре ради њеног (по)кретања у простору. Слично техници прављења филма, где се статични кадрови смењују брзином која их оживљава, Шумановић у монументалном циклусу *Шидијанке* мултиплицира једну исту женску фигуру додељујући јој кинетичку способност тј. илузију кретања. Сам сликар је у свом тексту *Место предговора* (1939) о овом циклусу рекао:“ Мучила ме је одавно жеља да начиним за себе самога такав циклус где се исте фигуре

²⁵⁴ О легендарној Кики говорили смо у поглављу о Савиној поетици, а прича о њој и нашем сликару заслужује подробније истраживање (*Галерија слика Сава Шумановић* у Шиду је 2010. године организовала изложбу *Артисти и модели – Сава Шумановић и краљица Монпарнаса* ауторке Весне Буројевић, на којој је публици и стручној јавности приближена ова уметничка сарадња).

²⁵⁵ У свом тексту *Место предговора* (1939), Шумановић каже: „...јер ме је Кики, моја добра знаница (сликарица и певачица великог имена) звала у шали „Конт де Пари“ јер сам пребројавао „паре“ француски речено конте „бројити“, како сам јој растумачио, одбијајући чешће њене жеље да јој купим цвећа, када је цвећарица наишла“ (Шумановић, 1939: 6).

²⁵⁶ У тексту *Сликар о сликарству* из 1924.

понављају, јер сам видео да су сликари често баш тиме добијали јединство стила“ (Шумановић, 1939: 19). Сетимо се да је Растко Петровић у тексту *Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности* поводом Пикасове слике и стварања ефекта покрета у сликарству говорио о мултипликацији²⁵⁷ као начину постизања четврте димензије. Понављајући стари композициони образац акта у пејзажу, Шумановић у *Шидијанкама* слика најчешће три, пет или седам идентичних женских фигура уоквирених црном контуром, у својој античкој лепоти и наготи ублаженој меканим белим тканинама. Ако имагинацијом динамизирамо кретање приказаног женског тела, и доделимо му моћ покрета, оно се одједном пред нама покрене у неком суптилном и грацилном плесу. Неке фигуре су у позама које недвосмислено упућују на плесни покрет (нпр. *Девојке на брегу*, 1939). Мноштво приказаних фигура постају једна (што већ објективно јесте), али уместо приказане статичност, она оживљава у покрету – добијамо насликани филм, а сликарство једну димензију коју по природи свог медија нема. Могућност оваквог тумачења отвара још једну, нову способност сликарства Саве Шумановића.

У састављању коцкица мозаика универзалног поетичког профила Растка Петровића, чудесно се преливају облици и боје. У њега на своје место стаје, невероватном и необјашњивом прецизношћу, сваки сегмент пишчевог стваралачког делања. Такво место је нашао и филмски израз водећег писца српске авангарде. Као што је брисао географске границе својим путовањима, претварајући тако целу планету у једну јединствену а заборављену домовину човечанства, тако је сваким својим креативним потезом синтетизовао јединствену креативну идеју – општег унуверзализма и космизма. Управо је и сликарство Саве Шумановића, сложивши стилске, иконографске и значењске компоненте постигло „деловање јединствено“ (Шумановић, 1939: 19).

6.4. Тело, телесност

„Растково *Откровење* је егзалтација нагонске природе човека, из чијег меса извиру све лепоте и сва сазнања: и поезија, и религија, и морал. На ‘сударима сексова’

²⁵⁷ Песников цитат на ту тему налази се на 131. страни овог рада.



9. С. Шумановић, *Пред подне*, из циклуса *Шидијанке*, 1936/7.

почивају сви они величанствени и страшни животни трептаји које наука истражује, а песник их прославља. Откриће тајне рођења представља, за Растка, највеће песничково откривење; она је хлеб и вино једног новог јеванђеља које је човеку од крви и меса подигло олтар на згаришту срушених богова. Човек је занос и бол материје која постаје свесна себе. У његовој подсвести скривено је сећање не само на прошлост људске расе, већ и на прве органске честице из којих се клица живота заметнула. Његов 'једини сан' то су она величанствена кружења и преображавања несвесне материје из које је поникао, а највећа је амбиција поезије да те дрхтаје и ритмове дослути и оваплоти, да не буде ништа друго до једна од нагонских функција те *најдивљије, и најдивније звери* која се зове човек“ (Мишић, 2003: 15).

Песник свој гносеолошки круг започиње чулним сензацијама – песничке слике којима је саздана ова поезија чине се као екстремно експресивни, готово натуралистички прикази тела или телесних функција, снажно колористички означени. Такви су на пример:

„ ...и варим, варим, подригујући сву ту збрку која многе очарава“ (*Пустолов у кавезу*);

„ Груди су му длакаве као облаци сиви у зору

Маље крију једну црвену модрицу...смрти.“ (*Путник*);

“ Док нисам мислио уз припомоћ својих органа и бутина, колена, премда сам наизглед мислио правилније, нисам мислио до ствари споредне и без важности; може се рећи нисам ништа ни мислио. А сад је мисао спасоносно прелила моје тело као млак талас“. (*Пробуђена свест - Јуда*)

Петровић разуме тело, и тако осветљеног га и поставља у центар своје поетичке творевине, као инструмент најдубље спознаје животног смисла. Без тела и његових доживљаја, који јесу физички, али не и лишени способности духовног досезања, нема истинског животног искуства, а самим тим и сазнања. Заправо, Петровић два раздвојена и различита дела човековог бивствовања – телесно и духовно – изједначава тј. поставља у исту раван. Отуда је његов поглед на свет уједињена дуалистичка визиура.

„ Хоћу да кажем да оно што се зове животом унутарњим и животом спољашњим, или духовним и телесним, једног човека, само су две крајности једног неразлучног и беспримерног механизма у овом животу, чији је један део, или један резултат, можда везан у другом“.

(*Пробуђена свест - Јуда*)

Одатле се разгранаво и песнички развија цео комплекс умрежених мотива Петровићеве поетике: нутиционистичка палета, сексуално-еротска, интраутерална и, напослетку, есхатолошка. Компонујући целовиту и јединствену поетичку грађевину, Петровић задире у далеке и дубоке поноре телесног сећања:

„ И опет кроз исте сале сна

Закуцам престрављен на мишићна врата овог живота“ (*Једини сан*)

Као *најелементарнији* телесни ниво у поезији Растка Петровића, налазимо цео спектар тема и мотива везан за храну, чин храњена тј. једења, органе за варење и асоцијације на њих, који се формално реализује употребом лексема, посебно глагола, које значењски градирају или варирају неки део физиолошког процеса од узимања до варења хране (*трбушност, засићење, жваћем, варим, подригујући, кркати, топла супа, докусати, прождере, сварити, ригање* итд.). У контексту јединствене песникове тежње ка путевима духовним и надчулним ваља разумети и ову својеврсну „мотивско-нутриционистичку“²⁵⁸ димензију Расткових песама. Хранити се онолико колико траже сва чулна надражења анатомских делова човековог система за узимање и варење хране, захтев је песников. Не онолико колико је потребно за преживљавање, него управо преко сваке мере. Као и у задовољавању осталих физиолошких потреба, и у овој човек треба, превазилажењем реалних и културом умерених потреба и своје анималне елементарности прекомерном употребом а не лишавањем да, достигнувши задовољство, побије управо нагон који му је додељен ради самоодржања и тако се уздигне до спознаје. Храна је материјализован физиолошки нагон којим се човек рашчовечује да би се поново очовечио кроз искуство духовне природе.

„Ево, ја жваћем врући хлеб у друштву смелих створења;
О, тај врући котур, како ме одвлачи све дубље
У тајанствени живот тела!“

(Двадесет неприкосновених стихова)

На плану овог приказа телесних потреба и функција Петровић експресивно слика идеју о поновном рођењу након смрти постојећих и наслеђених облика тј. начина постојања:

„Нама више жеље, већ да избришем постојање,
Да испуним све собом, све размаке, све шупљине,
Нема више ни дубоко плавог ни планине

²⁵⁸ Погледати есеј Тихомира Брајовића *Тело-учитељ или откровење унутрашњег човека у поезији Растка Петровића* у књизи *Од метафоре до песме*, Просвета, Београд 1998. стр. 30 – 35.

Само: кркати, хркати, чмавати и гроктати,
Бити гнусна, огромна, дрхтава плазма...

(Пустолов у кавезу)

Нутриционистички аспект Петровићеве поетике почива, дакле, као у њен темељ постављен принцип тела, на апсолутној афирмацији исконског/нагонског насупрот стеченом/наученом, као императива за истинско досезање спознаје суштине човековог бивствовања.

Посебно место у Петровићевој поезици, као, чини се, круцијални део *телесне поетичке константе*, заузима магнетизам мушког и женског тела – „судар сексова“. Као механизам покрета из којих као производ настаје нови живот, секс тј. сексуалност има ултимативни виталистички карактер. Раније поменути пољски филозоф и теоретичар књижевности Јан Кот, у свом есеју *Памћење тела*, говорећи о личним сусретима са смрћу, каже: “Тело се губи, нестаје, одлази. Као у оргазму. [...] Расплињаваш се у неком, у нечем што ниси ти, у другом телу, али то друго тело истовремено је и свет и неко ко је део твог тела. Губе се границе тела. Не знаш где се завршава твоје тело. *I am dying* – у оргазму умиреш да би се родио. У другом телу, у мени другом. У оргазму и умирању тела су отворена. Престају да буду затворена у врећи од густог, непровидног прекривача коже. Изврнута су попут рукавице на другу страну. Купају се у седмом зноју и свим текућинама љубави и смрти“ (Кот, 1990: 109). За Петровића је сексуални чин величанствена ритмична и динамична музика, компонована у космичким димензијама, а *тела су пуна звукова и оркестрација*.

„ Ја бих поновио све оне fine и величанствене трептаје бескрајних делића предодређене материје, оплођавајућих, мужјака и женке, који изазивају она беспримерна дрхтања, привлачења и одгуривања целих тела, катастрофе судара, ерупције, грчеве, еклипсе свести; ја бих их тако свесно и пажљиво понављао, пратећи све нијансе преласка из ритма у ритам, из брзине у брзину, што једна другу изазивају нарочитом асоцијацијом правилних убрзања. И утицајем интрапланетарних гравитација“.

(Пробуђена свест - Јуда)

Сексуална енергија - Ерос, пресудан за вечити еволутивни круг рађања живота на Земљи, следећи је ниво, у односу на човекову физиолошку и животну потребу за храном и ситошћу, у Петровићевој поетици спознаје. Тело као опипљиви инструмент те енергије има централно место у процесу који има правац чулно – духовно. Мноштво мотива у песмама *Откровења* има јасну еротско-сексуалну конотацију²⁵⁹ која упућује и непрекидно подсећа, у потпуном одсуству вулгарности и тривијалности, на кључни принцип енергетског, духовног и свеукупног животног динамизма:

„Одшкрини да само протне руку

Па помилује дојку и грло бело

И зарије се у тебе сав без бола“...

(*Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођенога*)

Продуктивни исход сексуалног чина је зачеће и напослетку рађање новог живота. “Комплетна природа мушкарца претпоставља жену, и физички и духовно. Његов систем је подешен на женско од почетка, баш као што је припремљен на веома коначан свет у коме су вода, светлост, ваздух... Сопство није ни мушко ни женско; оно обухвата оба” (Јунг, 1984: 121).

Интраутерално сећање и осећање је следећи ниво телесне поетике Растка Петровића. Једно тело, мајчино, девет месеци носи оплођен живот у себи, штити га својим телом и обавија сигурношћу и неизложеношћу свету спољашњег. „Песник рођења и рађања, опседнут мишљу (од раних својих дана) да је тајна рођења већа од тајне смрти, Растко Петровић је песник обиља, које заноси, али не само друге већ и њега самога: ритмови тога обиља у бујању јесу ритмови великог рађања, које је опијено сопственим крвављењем и грчевима, у тој мери да само рођење, или плод (у егзистенцији Син, у литератури – дело), нису превасходни, па могу чак и да се учине, овом песнику који је ритмовима незавршине плодности хтео да се врати у *материцу света*, као нешто што је, тежећи свршетку, коначности, противно самоме рађању“ (Константиновић, 1983: 315). Овај концепт пре-егзистенције као разрешења конфликта савременог човека, Петровића

²⁵⁹ Као и песме које претходе самој песничкој збирци: *Најсентименталнију о ситости легенду, Споменик Путевима, Бодинова балада, Ловчево бдење*.

приближава Фројдовом тумачењу интраутеринског комплекса и визије цивилизације као потискивања нагонског и Леви-Бриловом разумевању примитивног менталитета као аспекта потпуне конкретности, али он надграђује ове теоријске поставке угледних европских мислилаца новом димензијом глади за апсолутним животом. Тај апсолутни живот, *од свега чедан*, постојао је у пре-егзистенцији на коју још постоје сачувана сећања и представља јединство свесног (објективног) и несвесног (субјективног), прошлости и садашњости, нагона и историје (као синонима за цивилизацију), колективног и индивидуалног, Мајке и Сина:

„ Па ниједан живота сан
Није тако чист
И од света чедан, као да је у трбуху неке матере;
Проходим кроз овај тмурни простор где сваки лист
У сањању, пориче да има један свет
Који је ван овога: слободан и без мере;“ (*Једини сан*)

Живот у утроби мајке је само један етапа егзистенцијалног круга – етапа која је најбезбеднија и најчистија. Рођење је шок, праћен прималним болним криком живота у сировом облику, изворног и нагонског. Смрт је само преиначење – прилика за поновни повратак и стога лишена сваке трагичности или фатумске мистификације. Време између рођења и смрти, које се зове живот, у Растковој лирској космогонији је само припрема за поновно рођење. Смрт, у традиционалном поимању, нема конотацију краја, коначности, скончања. Она је нашла своје место у егзистенцијалном кругу зато што је и сама телесна:

„ И њушках је тако дуге дане
Док не застрепих од раздражења
Али умрли већ дом где се не враћа
Одвући ће ме тајном до места смртног кошмара,
И неће ми рећи нико тад – која је стаза најкраћа,
До спасења: Но, умрећу, видим, од прскања
Дамара.“

(*Тајна рођења*)

Тачније, смрт као одлазак из кавеза рационалности објективног живота је ослобађање и прилика да тело доживи поновно оплођење и рођење. Петровићева поетика се, у свом телесном уобличавању, ослања на паганску, старословенску слику света, ону која је била слободна пре проналажења и прихватања хришћанског *Бога*. „Опседнут, прогоњен, уздизан и унижаван овом апсолутном телесношћу, он је исписивао стихове свога *Откровења*, као некакав еванђелист овога обоговљеног Тела, ове својеврсне религије Тела...Откровење које је он ишчекивао, у *дрхтању*, јесте ово откровење Тела чије *преображавање хране* јесте као преображавање свих удова његових у *виолине* (па ће он сам постати *почетак свих музика* јер се нашао на почетку свих почетака, у Телу)“ (Константиновић, 1983: 318). У новоствореној старој религији тело је реликвија, прожето и одуховљено природом, исконским, нагонским и истинским у човеку.

Посебан сегмент Расткове фасцинације телом који овде ваља поменути представља његов однос према телу црног човека. Африканци, као још живи и неискварени слојеви исконског човечанства, заокупљали су песникову пажњу на више начина. Различитим техничким уметничким средствима – стихом, цртежом, путописним записима, фотографијом – Растко је бележио пронађен облик чистог живота, „девичанску територију нетакнуту рестрикцијама и инхибицијама модерног света“ (Сретенковић, 2003: 94)²⁶⁰. „На Комои су били црни међ којима бих волео живети да бих се вратио весељу и детињству“ (Петровић, 1955: 54). У Растковом поимању тела и његове *интелигенције*,

²⁶⁰ Дејан Сретенковић у свом тексту *У потрази за првобитним* (у Зборнику *Откривање другог неба*, Београд, 2003) проблематизује и другачији аспект Растковог односа према Африканцима и каже: „Иако се за Растков дискурс не може рећи да суштински припада токовима колонијалног дискурса, он у Африку долази снабдевен фиксираним стереотиповима и њиховим фантазматским потенцијалима који се, било позитивни или негативни, по правилу показују као есенцијалистички.“ У овом правцу иде даље Татјана Росић у тексту *Скандал и екстаза тела* (у Зборнику *Откривање другог неба*, Београд, 2003) која, иако диференцира расизам који нараста у Европи пред Други светски рат и естетску фасцинацију расом тј. телом одређене боје (у овом случају црне), а након подсећања на документарне филмске записе из Африке Лени Рифенштал, каже: „Дело Растка Петровића демонстрира сличан парадокс. Нимало космополитски великодушно и скоро сасвим конформистички, Растко лагодно усваја позицију белог колонизатора којој се истовремено чуди и осуђује је. С друге стране, пак, изгледа да се Растко искрено диви архајски чистом покрету тела *дивљака*, његовој грациозности и пропорцијама, што ће се и огледати на фотографијама направљеним у Африци, као и у позним документарним филмовима о америчким Индијанцима снимљеним за време Растковог боравка у Америци после Другог светског рата. С друге стране, пак, хијерархија раса и раскол међу њима несумњиви су. Стварни ликови Растковог путописа, као и других дела, су, отуда, увек белци, губитници и хероји Европе; црнци и дивљаци су само део величанственог декора на сцени европске детериторијализације, једно загонетно божанско тело чијем се савршенству мора одати почаст, али које остаје изоловано у својој транспарентној лепоти.“

територијални, историјски, политички и културолошки аспекти немају значај – тела афричких црнаца, ритуали и плесови су (као што су то и индијански) феноменолошки изнад тих слојева, она су сведочанство и поткрепљење песникове поетичке космогоније, лишена свих моралних и осталих историјом и цивилизацијом стечених конотација. Она су првосвештеници песникове религије Тела, најближи физички транспонованом повратку на прапочетак бивствовања.

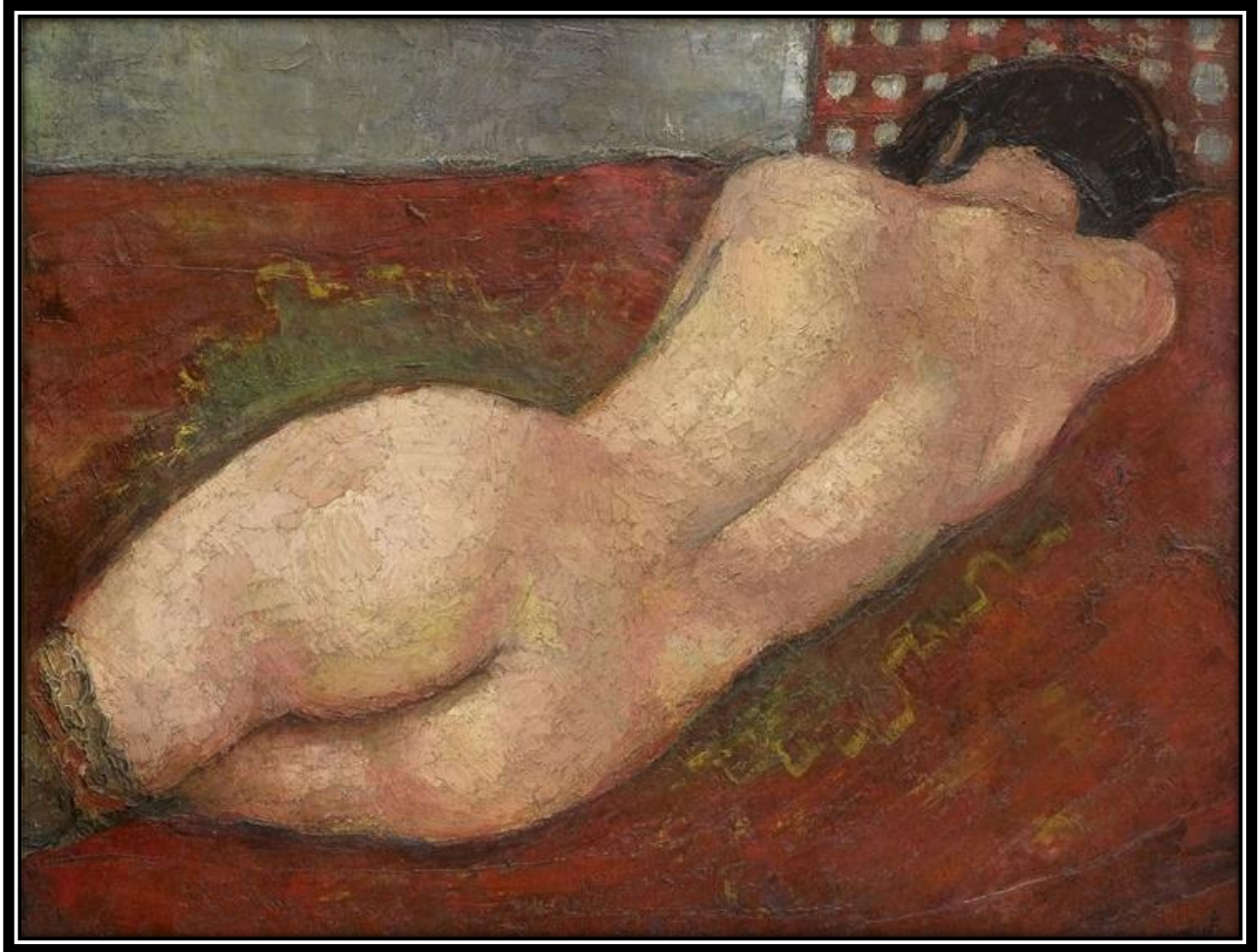
У уметничком преобликовању света стварности и приказаног тела Петровић често ствара нову, гротескнуну реалност. „Гротескно се приказивање тела непосредно развија на фону специфичног митског односа према времену, према настајању – појава се узима у стању промене, још незавршене метаморфозе, у стадијуму смрти и рађања, раста и настајања. Стога се као основни моменти у систему гротескних слика њихов традиционални садржај односно материја, јављају: оплођење, бременитост, рађање, телесни раст, старост, распадање тела и његово рашчлањивање...” (Јовић, 2005: 188)²⁶¹.

У сликарству Саве Шумановића тело је (пored пејзажа) најзначајнија и најзаступљенија ликовна тема. Женско тело²⁶² је инспирација, изазов и обликовни простор ликовне еволуције стила у овом сликарству. Од самих почетака манифестација Савиног ликовног талента, преко бројних слика актова и композиција са телом као важним структуралним елементом, кристалисања сцена тела у пејзажу, до постизања јединста стила приказивањем мултиплицираног истог тела (такође у пејзажу) у циклусу *Шидијанке*, па све до последњег Савиног дела *Триптих Берачице*, пратимо еволутивне фазе и мене у сликаревом доживљају, поимању и тумачењу феномена тела. Откривајући све његове језике и тајне, природу *конфликта* између аспекта најтактилнијег и најматеријалнијег обележја тела са једне, и његове мистериозне, неухватљиве и вечито регенеративне сексуалне енергије са друге стране, приказујући његове најтананије превоје

²⁶¹ Једна од гротескних песничких слика је и она чувена, контоверзна слика из уводне песме поетског текста *Споменик путевима:* „ Да, лирике/ Наш Христ сад у врту/ Округао и црн од маховине/-Мушки му знак допире до колена/Са очима белим: то је Црнац на рту...“, али ту је и цео албум гротескних слика које каткад долазе до границе морбидног: „Окрвављен мали, ето, као први зорин зрак/ И смејем се на девојку неку, што погибе/ Разголићених бокова-„ (*Путник*).

²⁶² Када говоримо о приказивању тела у сликарству Саве Шумановића фокус пажње је углавном на женском телу тј. акту. Ипак, на Шумановићевим сликама има и представа мушких тела чија иконографија носи одређено значење – у развојној, хронолошкој еволуцији приказана су као снажна, кубистичка (*Берба*, 1920, *Морнар на молу*, 1921/22, *Пасторала*, 1923, *Гајдаш*, 1924, итд.) или као витка, атлетска (*Ашиковање на месечини*, 1939, *Бар у Паризу*, 1939, *На плажи*, 1940).

и линије, Шумановић приповеда једну личну фасцинацију и тумачи свет тела и тело у свету на свој начин.



10. С. Шумановић, *Црвени ћилим*, 1929.

Историја ликовног приказивања људског тела стара је колико и прва црта урезана каменом или кредом на зидовима пећинских станишта првих људи. Са израженим ритуалним особинама, када је и човек и његово тело схватано као неодвојиви и са разлогом постојећи део свеколиког универзума, први прикази људског (женског) тела имали су експлицитну религијску димензију (нпр. *Вилендорфска Венера*, настала између 22. и 24. миленијума пре нове ере, пронађена почетком 20. века у Аустрији), са акцентом на његовим репродуктивним својствима, и представљају најречитију студију културне

социлошке константе човека који ствара огледало свог поимање света у којем живи, без свести о уметничком значају створеног.

Уметнички поглед на женско тело се мења заједно са еволутивним и цивилизацијским развојем његовог творца – уметности старог века (вавилонска, асирска, египатска, микенска, хеленска) развијају естетску димензију приказаног, не одричући се сасвим прецизно обележеног места које човек у свом телесном облику има у целом концепту постојања као таквог. Средњи век доноси ротацију у схватању центра космичког поретка – човек своје место уступа Богу, европска цивилизација и уметност као њен одраз више не приказује човека и његово тело као извор живота и смисла, хомоцентризам класичне уметности одлази у сенку, али не у заборав.

Управо из те сенке излази човек и његово тело, буђењем поновног активног односа према њему у периоду ренесансе и барока. И никада више у историји уметности оно не силази са позорнице уметничких интересовања, мењајући интензитет присутности, облике и форме, не напуштајући простор интригантних надражаја. У приказивачкој традицији ликовних уметности можемо говорити о метаморфозама и метафорама у сликању женског тела у раздобљу од неколико векова – у том низу варијација почетак двадесетог века доноси специфично и јединствено светло којим осветљава ову миленијумску тему. Начин на који европско сликарство првих деценија двадесетог века третира женско тело сасвим се уклапа у општу авангардну поетику раздобља. Наслеђе деветнаестог века, надграђено историјско-филозофско-теоријско-етнографско-психолошким садржајима почетка двадесетог, укрштено са радикалним потребама модерног човека да створи нови објективни (и субјективни) свет изнедрило је и *једно ново тело* у сликарству. Експериментисање са формом на свим нивоима захватило је, можда и најпре, експериментисање са приказивачким аспектима тела, могућностима које се отварају при различитим перспективама и плановима, те идејном подлози које такво приказивање диноси.

Сава Шумановић је свој инвентиван, лични уметнички однос према телу суштински започео под Лотовим ауторитативним утицајем ка анализи и конструкцији; до тада сликар, школујући свој таленат, приказује тело у традиционално препознатљивим решењима. Лотов посткубистички третман тела као масивног и снажног симбола општег конструктивистичког виђења света маркирао је Шумановићеву полазишну тачку у обради

ове теме. На платнима из тог периода, ово сликарство доноси архитектонски обликована тела жена и мушкараца, предимензионираних анатомских сегмената (руку, ногу, шака, стопала), великих хроматски уједначених површина које доприносе статисти конструкција, оштрих линија, лица без експресије и наговештене емоције (нпр. *Морнар на молу*, 1921/22; *Акт*, 1921; *На извору*, 1921; *Жена са воћем*, 1921; *Две наге жене*, 1922, *Пастурица*, 1924). У складу са естетиком сувише стварног Шумановић користи свом оку и искуству познате форме, преобликује их и ствара свет нове стварности где је *сликару геометрија оно што је писцу граматика*²⁶³.



11. С. Шумановић, *Пастурица*, 1924.

²⁶³ Аполинеров цитат наведен према - Шимић, 1984: 17

У даљем развоју стила²⁶⁴ сликар ће проћи неколико развојних фаза које се формално манифестују и у начину приказивања (најчешће) женског тела. О слици *Пијана лађа* било је раније говора по неколико основа компарације и интермедијације. Сагледавати ликовну обраду тела на овој слици нови је аспект њеног тумачења у оквиру јединственог дела самог сликара, али и у контексту поетичких релација које твори са књижевним делом Растка Петровића. Често означена као превратничка у Шумановићевом сликарству, ова слика и на плану телесног доноси круцијалне преокрете²⁶⁵. Начин на који сликар приказује женска тела у екстази означава ослобађање од детерминација наметнутих, наслеђених и усвојених. Оне имају двојаки карактер – ликовни и симболички.



12. С. Шумановић, *Крај шумарка*, 1935.

²⁶⁴ Погледати у поглављу о поетици Саве Шумановића.

²⁶⁵ У контексту интерно сликарског *преокрета* раније смо се бавили компарацијом ове слике и само пар месеци раније настале слике *Доручак на трави*.

На плану ликовног уочљиво је радикало ослобађање тела-форме, на плану значења ослобођена је виталистичка, еротска, покретачка и стваралачка енергија. Тело је, као што знак материјализује означено, сигнифицирало занос, антиципирало зачеће и рађање неког другог, новорођеног тела. Круг стварања и сазнавања се не прекида, а у њему и одступања од реалног анатомског кодекса нема значај.

Шумановићева уметничка фасцинација телом доживела је свој врхунац у циклусу *Шидијанке (Купачице)*, који садржи четрдесет и шест слика и који је настајао од 1934. до 1940. године. Овом приликом, поред бројних ликовних, иконографских и структуралних елемената који овај циклус чине јединственим „као велико финале уметничког целокупног опуса, јединствено тематско и стилско поглавље које нема успоредбе било са чиме, не само у претходном Шумановићевом него ни у домаћем, па чак ни у међународном сликарству раздобља у којем ова сликарске целина настаје“ (Денегри, 2014: 32), ваља посебно обратити пажњу на ликовни третман мултиплицираног једног јединог женског тела и могућа значења у идејном и контекстуалном композиционом смислу. Акт(ови) у пејзажу, омиљено Шумановићево композиционо решење, уједињене две велике сликарске теме, овде постављају нове изазове и нуде нове варијације. „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“ (Денегри, 2014: 34).

Тако тело постаје маркантно одвојено од свог природног окружења, заогрнуто јасном границом и затворено у себи самом. Ипак, иако недвосмислено самостално, ово тело (тј. ова тела) обитавају у пределу који личи на измаштану идилу или еденски врт, „а шта друго мислити о Шидијанкама него то како се управо у уметничковој и уметничкој фикцији, када не може у стварном животу, а то конктетно значи у сликама овог циклуса, разоткрива чежња ка. постигнућу сопствене визије *изгубљеног раја*“ (Денегри, 2014: 37)²⁶⁶. Читане и тумачене и као израз личне еротске жељесликара, *Шидијанке*, ипак, превазилазе овај праволинијски план и разоткривају се у ре-креационизму једног света другачије стварности. Тако се концепцијски и идејно настављају на, пре две деценије

²⁶⁶ Идеју о повратку изгубљеном рају у сликарству Саве Шумановића, а поводом целог шидског периода у његовом сликарству, први је изнео М. Б. Протић у књизи *Сава Шумановић*, монографија, Шид/Београд, 1985.

засновану, уметникову естетику сувише стварног иако у новом, формално другачијем ликовном руху. „Зато *Шидијанке* нису никакав прекид новореалистичке развојне линије,



13. С. Шумановић, *Вече на води*, 1936/37.

нити некакав ексцесни феномен, ексцентрични пример Шумановићевог *мишљења о слици*, већ кулминација оног типа реализма или реализма који у европској уметности одликује и тридесете године, а које Шумановић познаје и на различите начине реализује двадесетих година XX века“ (Мереник, 2014: 30). *Велика синтеза*²⁶⁷ и велика апотеоза телу, грандиозно развијеној теми, као путу до спознаје новог света слике.

²⁶⁷ Овом синтагмом Л. Мереник карактерише ликовни квалитет и стил циклуса *Шидијанке* (Шумановићева *велика синтеза у Шидијанкама*, зборник *Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014).

6.5. Пут, путовање, путник

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

Слово жеђи,

Растко Петровић

Способност човека да се изражава симболима и да их тумачи, чини му живот слојевитијим и потпунијим, а њега самог ближим суштини свог постојања. Јунг²⁶⁸ је, идући за радовима Бројера и Фројда, прихватио концепцију о постојању друге стране психичког, онога које је супротстављено уско усмереној и фокусираној свести – о постојању несвесног, које је и допуна свесног дела личности. Језик уметности је првенствено симболичан, метафоричан и чита се помоћу мање или више скривених и јасних значења.

У сликарству Саве Шумановића (које је одавно класификовано по фазама²⁶⁹) у последњој стваралачкој деценији, поред мотивске доминације женских фигура и актова (нпр. *Седећи женски акт*, 1932/33; *Женски акт на црвеном ћилиму*, 1935; *Крај шумарка*, 1935, *Сликарев атеље*, 1937; циклус *Шидијанке* (1934/40), 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 довољни услови да уметник, у чину сликања, поврати свој духовни мир, стварајући дела која откривају суштину његовог сликарског израза.”²⁷⁰

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 бејох

²⁶⁸ Јунг, К. Г. *Динамика несвесног*, Матица српска, Нови Сад 1984.

²⁶⁹ У сликарству Саве Шумановића може се уочити шест фаза (шидски период је последња од и траје од 1931 до 1942) и о њима смо детаљније говорили у поглављу о сликаревој поетици.

²⁷⁰ Милена Квас, *Сава Шумановић, сликар магијског реализма*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2011, стр. 127.

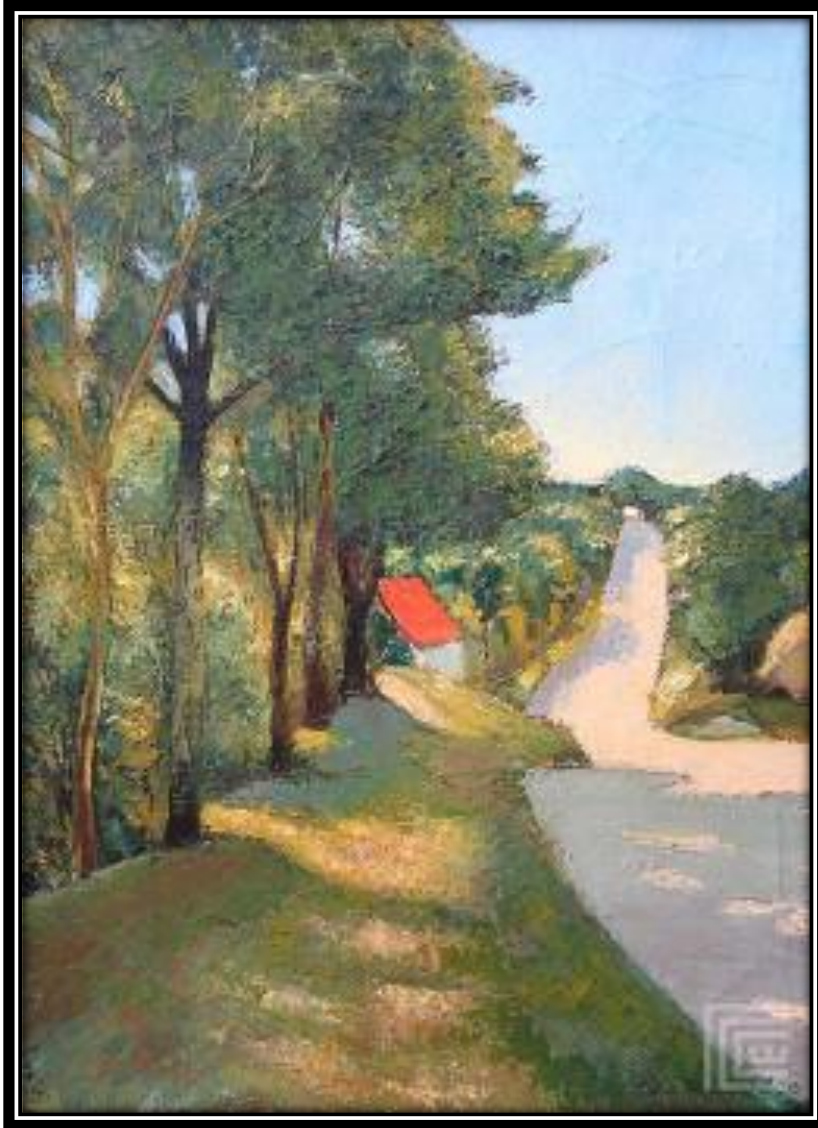
заборавио или као да она беше мене заборавила док сам у Паризу, лутајући од Пикаса до Лота, тражио свој стил и израз. И чини ми се да сам га у својим последњим радовима из Париза и овим сремским пеизажима нашао...²⁷¹

Ово запажање, ова својеврсна уметничка интроспекција, 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 пута²⁷². Предела 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 учитава 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, уствари 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 смислу можемо разумети и појаву неколико пејзажа који више нису шидски и приказују околину Париза или онај из Фонтенеја).

²⁷¹ Сава Шумановић, *Проналазач сремског пејзажа*, Политика, год. XXV, бр. 7307, Београд, 3. септембар 1928.

²⁷² Овде је важно рећи и да је мотив пута, путовања, трагања разних природа (као и интензивно оживљавање путописне форме) веома присутна у авангардној уметности уопште и то као поетички важна компонента. У Београду је 1922.године покренут часопис *Путеву* (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 поред пута*).

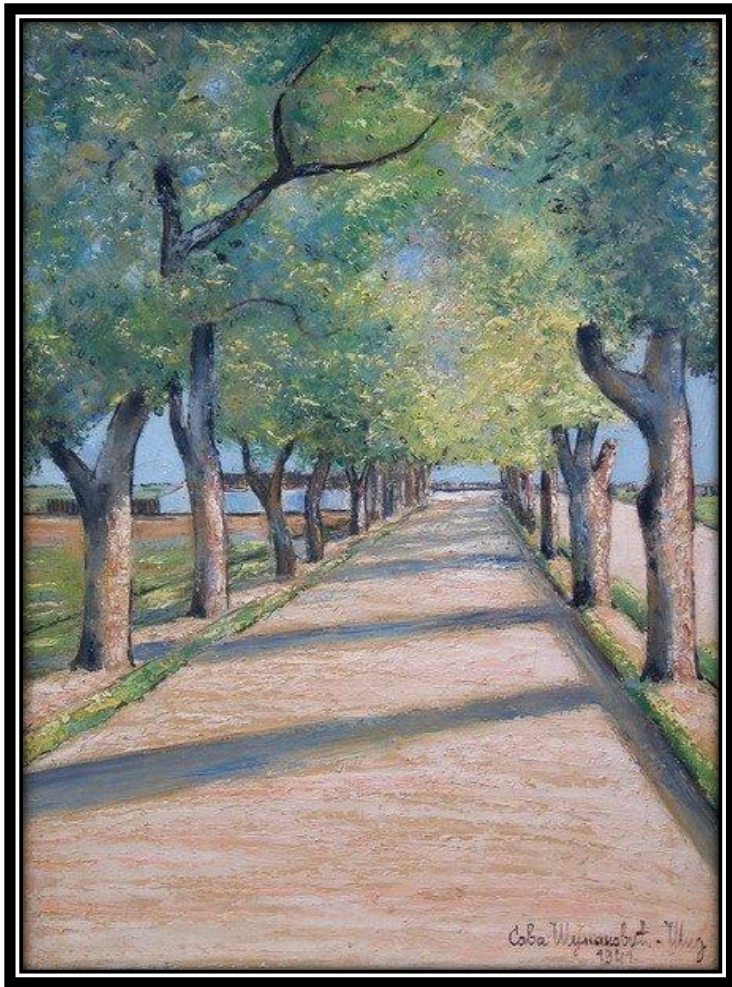
Осим структуралних корелатива који у домену форме чине један пејзаж пејзажом (природа, брежуљак, вода, дрвеће, поље, а све у раскоши различитости годишњих доба) веома је индикативно присуство пута на готово свим Шумановићевом



14. С. Шумановић, *Сеоски пут*, 1933.

сликама са овом темом. Пuteви су приказани на различите начине: као доминантан мотив (*Село*, 1932; *Позна јесен*, 1934; *Мотив из Фонтенеја*, 1940; *Доњи шор у Шиду*, 1940; *Липова алеја*, 1941. Итд.) као мотив који композиционо суделује у слици (*Пејзаж*, 1933; *Мотив из околине Париза*, 1940), као детаљ крајолика (*Пролеће*, 1941; *Шидска долина крај Бељњаче*, 1942). Они су, такође, свугде: крај шуме, крај куће, уз реку, међу дрвећем...

Увек су другачији: 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.



15.С. Шумановић, *Литова алеја*, 1940.

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 трошног 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;

ц) симбол је бега, одласка у непознато, напуштања или пак одустајања од суочавања са оним што је сада и овде.²⁷³

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, избалансиран унутрашњом равнотежом, сведен на благе прелазе зелене, жуте, беле и плаве. „...Наћи ћете моје слике опет ведрим и јасним тоновима сликане...“²⁷⁴ 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 периферија*, 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 фокусираним посматрањем ових путева укида физичка граница између објективне стварности и приказане, уметничке стварности те да посматрач бива увучен у реалност слике као света *исувише стварног*. 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 *Шидијанкама*, *Сена*, 1940. итд.). „Напоследку, све чим се овај наш живот казује – мисли, напори, погледи, осмеси, речи, уздаси – све то

²⁷³ Види ј. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983.

²⁷⁴ Сава Шумановић, *Место предговора у Каталогу изложбе Саве Шумановића на Новом универзитету у Београду* (1939), стр. 20.

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 бесконачности, а према ком су сви земни мостови само дечије играчке, бледи симболи. А сва је наша нада с оне стране.²⁷⁵



16. С. Шумановић, *Сена*, 1940.

Присуство моста подразумева и присуство воде, а мотив воде је, са бременитим симболичким конотацијама, и веома чест мотив у поезији Растка Петровића.²⁷⁶ Вода има дихотомно значење: она је симбол живота, један од четири витална елемента, 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, напослетку.

²⁷⁵ Иво Андрић, *Мостови у Знакови поред пута*, Сабрана дела Иве Андрића, Књига шеснаеста, допуњено издање, Београд 1981.

²⁷⁶ Ова тема пружа материјал за још једно компаративно истраживање поетичке повезаности двојице уметника и њоме ћемо се бавити у наставку овог рада.

Овај необични и свестрани уметник је експериментисао са свим што је његов интелект и сензибилитет докучивао, па и са самим собом.

У гносеолошкој равни изузетног књижевног делу Растка Петровића срећемо мноштво мотива из неколико основних тематских кругова. Поезија која води ка дубоком понирању у прабиће 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 много путовао; смисао његовог овоземаљског постојања било је 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.

У мрежи мотива збирке песама *Откровење*, као веома важан део свеколике песникове поетике, а све у вези са песниковим митско-паганским доживљајем света и транспонованем тог света на просторну организацију новостворене песничке стварности, истиче се и мотив пута тј. путовања и сродних асоцијација на ове појмове (простор, воз, чун и сл.):

„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. (*Путник*)

„ Два војника крај друма седе,...

А један једини воз

Одхуктаће свим правцима у исти час.“ (*Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног*)

„...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)

Тачније би, чини се, било рећи да у поезији Растка Петровића овај мотив превазилази своју књижевнотеоријску дефиницију појма и постаје незаобилазан структурално – идејни стожер целе песникове космогоније. Осим у поезији, наведени мотиви уочљиви су и у прозном делу Растка Петровића (нпр. приповетке *Пророк* и *Пустуњак и меденица*, путописи из Италије, у *Људи говоре*, где путовање и сусрети имају чудотворни смисао, *Африка*, дело које цело извире из идеје пута и путовања итд.). Појаву пута као симболичког 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 *доле – горе* 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 читава се као неутољива глад ка освајању 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.“²⁷⁷ Путовања су иманентна и Растковом стварном и поетском карактеру као одлика његовог дечачког

²⁷⁷ Бојан Јовић, *Поетика Растка Петровића*, Народна књига, Београд, 2005, стр. 186.

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, израћа 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 доводе нас до још једног међусобног поетичког 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.

6.6. Вода (потоци, реке, језера, мора, океани) и морнари

Вода, као један од четири виталистичка елемента, али и као мотив снажне хтонске природе, веома је значајна и присутна у делима Р. Петровића и С. Шумановића. Може се рећи да се појављује као мотивска константа и прелази у тему у оба стваралаштва и, у најширем кругу значења, представља спону, пут и ток енергије између два света – света стварности и света изван те стварности, не-стварности.

„Вода - у народним веровањима, један од првих елемената универзума; извор живота и ослонац на коме се држи земља; средство за магично очишћење. Истовремено, водени простор је осмишљен као граница између земаљског и загробног света, као место на коме привремено обитавају душе мртвих (док прелазе на "онај" свет) и средина у којој бораве нечисте силе. У космогонијским митовима, вода асоцира на првобитни хаос, када још није било неба ни земље, него су у васиони једино постојали тама и вода. Симболичко значење и широка сфера обредног коришћења воде везани су, с једне стране, за њена природна својства (провидност, свежина, брзо протицање, способност очишћења), а с

друге – за представе о води као опасном "туђем" свету и улазу у онострани свет. Код свих Словена, популарна веровања да у води бораве ђаволи, водењаци и др. духови који наносе штету, откривају негативну семантику воденог елемента, који је осмишљен као простор опасан по човека ("Ђаво се ватре плаши, а у воду одлази"). При уласку у воду или приликом захватања воде из реке, људи су предузимали читав низ мера предострожности: крстили су се, ћутали, бацали жртвене дарове у воду, обраћали се води изразима поштовања, итд" (СМ, 2001: 87). У мотивском спектру песништва Растка Петровића вода се у различитим природним облицима и врстама појављује у најширем асортиману: од потока, планинске воде, реке, језера и мора до океана²⁷⁸. Њено присуство, појачано често визуелним и звучним ефектима, је непрестано, она је сцена и кулиса готово свих *дешавања* овог песништва. Као таква, вода је и саставни иконографски и симболички део једног новог митолошког света насталог поезијом Растка Петровића:

„ Он препливава океане,-

Да л` над водама, да л` дуж кинематографских платана,

...он долази кроз океане и кроз векове,

Мртав или жив; за њим његове шуме плове.“ (Путник²⁷⁹)

Вода је пут којим се, у митолошкој визији света, прелази из једног у други свет. И Харон својим чамцем превози душе умрлих преко подземне реке Стикс у вечито мрачни Хад из којег повратка нема. У Растковој митопоетичкој визији поретка ствари, река односи *оборено вито стабло борово* (*Пролећна елегија*) све до *чудних језера којима небеса силазе у понор* (*Бодинова балада*), а песнички субјект, као стари Словен, у *чуну језером сивим броди* (*Пустолов у кавезу*). Вода тј. њен ток преузимају улогу средства које ће превести овоземаљски умирућег у поновно рођење. Будући да је повратак у пренатални рај немогућ истим путем, вода ће, субституцијом постати енергетски канал у којем су

²⁷⁸ Са водом се асоцира и *морнар* – мотив који је врло присутан у Петровићевом песништву. „Морнари што су нарочита/ Врста путника“ (*Споменик путевима*) носиоци су нових животних искустава, а истовремено су и веза са архаичним светом прошлости (*Преиначења, Пустолов у кавезу*). Тумачење присуства и симболике мотив морнара је плодан простор за интермедијалнио истраживање стваралаштва наше двојице иметника јер се он (у алтернатији са мотивом *рибара*) фрекфентно јавља и у сликарству Саве Шумановића (нпр. *Морнар на доку, Рибари на Сени, Пијана лађа* итд.).

²⁷⁹ Песма *Путник* се завршава стиховима „И то записах ја крај једне реке.../И амин!“

матафизички метаморфозирају прошлост, садашњост и будућност. На тај начин вода постаје простор ванвременског и/или невременског трајања, место смрти и рођења. Овако постављена у целокупну песничку космогонију, вода као да понавља своју дуалистичку природу устаљену у свести старих Словена – колико је извор живота, толико је и симбол умирања. „По веровањима, 'нечиста' и опасна била је вода којом су прали посуду после парастоса, којом су купали болесника, новорођенче, покојнике (њу су просипали на пуста места, куда нико не залази, или су је употребљавали у црној магији). За веровања у то да се душа мртваца потапа у воду везан и је читав систем забрана употребе воде која је била у кући у тренутку смрти неког од чланова породице: њу су просипали у двориште (или, чак, износили подаље од куће). Негативна симболика воде карактеристична је и за народно тумачење снова: веровало се да речна и чиста вода, виђена у сну, предсказује сузе и тугу, а мутна и прљава - болест и смрт“ (СМ, 2001: 87). Али као што има цео низ негативних конотативних значења, вода може бити и лековита, света, освештана и чудотворна. Тако и овај свеprisутни песнички мотив прераста своју намах читљиву природу и постаје структурални и значењски елемент пасникове уметничке идеје о откривању и спознаји. „Цели поетски систем песника фундаментално је у знаку дуалитета, два аспекта истог *механизма*. Почев од два првобитна а комплементарна и нераскидиво везана пола телесно – духовно, читав песников стваралачки комплекс је заснован на нивоима дуалних односа: поезија у прози, живот у смрти, хармонија у претеривању, физиолошко у спиритуалном, хришћанско у паганском, архаично у модерном, хтонско у Сунцу, ружно у лепоти, светлост у мраку, црно у белом, ноћ у дану. Принцип дуалитета подвргнут законима динамизма“ (Симоновић, 2013: 96).

Својевстан наставак, антропоморфиран продужетак симболичког значења воде у поетичком свету Растка Петровића, јесте мотив морнара, а он је веома често, посебно у првој, конструктивистичкој фази, чест мотив и у сликарству саве Шумановића. Као најконкретнији пример интермедијалног сусрета двеју уметности на пољу предметности, мотива, али и симболике, намеће се поетички свет песме *Преиначења* и слике *Морнар на молу* (1921).



17. С. Шумановић, *Морнар на молу (Лађар)*, 1921.

Морнар на молу (Лађар) је велико, монументално платно настало 1921. као једно од дјела из Шумановићеве тзв. прве париске фазе, под утицајем посткубизма Андре Лота и Дерена, инспирисано сценом из париског живота. Као и већина слика насталих тада, она зрачи врло експресивном нотом испољеном ликовним средствима у виду силине облика, људске фигуре која доминира и заузима готово читаву површину слике лучког тј. градског амбијента те снажне аутономне линије јасних контура. Боја је сасвим сведена на неколико тонова плаве и сиве ако изузмемо горњи одевни предмет приказаног лика. Одбљесци светлости указују да ван слике постоји њен извор који се сагледава искључиво преко сопственог јој одраза унутар ње саме. Тако трагови одраза замењују оригинал. Лик мушкарца, чију је доб тешко одредити, моделован је као скулптура. Правилан нос, наглашене јагодице, извучене обрве и белина очних дупљи, као на античким скулптурама.

Тело је доминантно, архитектонски масивно, наглашених шака и стопала као и код свих Шумановићевих људских фигура овог периода. Перспектива је нарушена приближавањем удаљенијих зона слике као и нетачном доделом простора каменим површинама дока. Стога слика изгледа као да је дата у само два плана: у првом је људска фигура, у другом све остало, што су опште одлике кубизма. Фигуру у пејзажу или градском амбијенту Шумановић ће развијати све време свог сликарског века.

Непостојање зеница у очима овог морнара, путника светским морима, ствара осећај долазеће нелагоде са мирног лица. Са друге стране, без њих се не допире до душе па дух остаје заробљен у крупном мушком телу. Потези Шумановићеве четкице су овде линеарни, скоро геометријски прави (нпр. површина мора) – кубистични, а масе (нпр. песнице, мишице) су моделоване скулпторски. Један детаљ наговештава природу човекове унутрашњости. Лула је симбол чулности: њоме се дуван конзумира у најчистијем облику, изворно, па је тако и ужитак изворан. Такође, она је и симбол животног искуства, чиме се две наизглед удаљене семантике у овом лику укрштају.

У песми *Преиначења*, Петровић снажним визуелним надражајима слика своје песничке слике:

Тако опори морнар пада у море
Сртмоглав,
Отчепљујућег нагло примио га и живот,
А нагризаће га до зоре
Тајанства, и сва љубав замирише на јод.

Једино због ових раздераних обала у рукама,
Кукавицо, задрхтаћеш зар опет!
Нимало стрпљења да пркосиш мукама,
Пљуни! Савладаће те песницама свет.

Стари морнар стмоглављује се у море –
Чеп мајке, с главом наниже као у живот,
Отчепљена боца крваво точи у зоре
Тајанства, и распутаност, гле, мирише на јод.

...

Из тела болних и из воћа исисао си светлост,
А потом са рођеном јетром избљувао то у бесмртност,
Био си пуста справа за премештање стварности:
Да ли ћеш наићи притом на лик? Спокојством да те угости,

Да спречи онај крик опори ужаса
Негде далеко у вечности (уједом мрачне отровне течности).

И из задаха постељног зноја и никотина,
Испе се као рођај по катарци,
Затим се спусти до најмрачнијих дубина:
Ми сазнасмо за изнакаженост му лица... ал' ударци!

...

О, болно неко прапотопско месо;
Дрхтању нашем као да си стресо
У недра, са грана својих морнара –
Ти, Океан! – толико сазнах: ГО,
И час преображења неодложног да удара:
Једном корњачом кором у дно мраморне лубање,
А изнад псећег сна, кога догриза сенком грање.

Започиње као прича која се наставља, природно и логично на неку претходну, подразумевајући да читалац познаје садржај те претходне. Као да су све приче исте, са истим почетком или крајем или, пак, као да су све делови само једне, најистинскије и једине. Песник нашу имагинацију засипа безбројним експресивним сликама, ројећи их у ковитлац, кошмар, хаос. Језиком свесним сопствене тежине, немуштим, замуцкујућим, граматички унакаженим, ређају се слике без идеје да се визуелизација дешава сама по себи, већ са тежњом да се врати у просторе предефиниције и преконституције и тиме врати и свест у исти тај синтетизовани простор исконских синестезија („љубав мирише на

јод“, „догриза сенком грање“ и сл.). У песми *Зимски репертоар* песник у стиху: „Моје срце, још морнар, напаја себе крвљу“, метафором *срце - морнар* изједначава дамаре свога бића са пустиловним и непредвидивим животом морнара, путника и луталице. У песми *Преиначења*, он понавља мотив, али га другачије транспонује, овог пута у метафору *морнар - ја* тј. пјеснички субјект. Доминира слика морнаровог пада у море, стрмоглављења у тајанства дубина. Има овде нечег од хришћанске иконографије где пад указује на палог анђела, Луцифера, који је у својој савршености згрешио прешавши границе дозвољених жеља и снова. Придев *отчепљујућег* се може схватити као својеврсно буђење, али се Петровић фокусира на право значењем већ у стиховима :

„Чеп мајке, с главом наниже као у живот,
Отчепљена боца крваво вино точи у зоре“ ,

и враћа се на тематику рођења којом је интелектуално и поетски фасциниран. Суновраћујући се у „тајанства и распутаност што мирише на јод“, стари морнар умире. Међутим, његова је смрт привид и обмана јер он умирући одлази у бесмртност. Ово путовање од једног до другог живота преко смрти суштинско је питање песниковог онтолошког правца. Крик који се пролама у том тренутку једнак је прималном крику људског бића које се рађа. На почетку и на крају исти бол, трзај и грцање затварају круг који се непрестано понавља и врти. Преображења. У том кругу ваља разумети и песму – причу која се наставља на претходну као што ће се на њу наставити нека следећа. Идеја је у хармонији са наизглед нехармоничном формом. Из вртлога слика израња смисао.

Ова песма, посвећена Марку Ристићу, има особине кубистичке књижевности (ако се сложимо да она као таква постоји) у техничком и садржинском домену. Технички, њена се кубистичност читава у језичким средствима и , услед намерног окрњивања књижевних облика и форми, ефекту „засечених“ ивица, „коцкастих“ конструкција. Садржински, поступком осветљавања исте сцене или слике са различитих тачака (као да песник обилази око ње и из сваке позиције хвата ту слику) постигнут је ефекат динамичности и мултиплицирања идеје која се спирално издиже на површину разумевања (нпр. опори морнар пада у море...стари морнар стрмоглављује се у море...страшан један крик разбуди твој пад!..па загњурен, загадив пучину...). Расткови морнари „дремаху на безброј жалова“ и „дођоше у загрљају скорелих љубавица“ (*Споменик путевима*). По

законима нове естетике „сувише стварног“, овом песмом, као и Савином сликом, створен је један свет који поседује своју реалност и идејне механизме.

На сликама Саве Шумановића вода има посебно значајно место, иако се – осим на чувеној слици *Пијана лађа* (1927), где је место радње ове ликовне приче узбуркано, дивље море и на неколиким сликама Сене, ретко појављује као *главни лик* слике. Међутим, она је готово увек присутна (као и у поезији Растка Петровића) на дискретнији начин, као мање или више истакнут саставни део композиције и структуре слике, као моћан симбол овог чудесног света нове реалности. Немогуће је набројати слике на којима је све Шумановић насликао неку врсту водене површине, али је могуће уочити својеврсан развој овог мотива и покушати класификовати његову појаву на Савиним сликама. Критеријум²⁸⁰ који се овде чини методолошки најадекватнији је врста приказане водене појаве на слици и, у складу са тим, њено композиционо место у целокупној структури слике. Воде које Сава слика, као природан елемент и природна појава, иманентне су пејзажном амбијенту; начин представљања воде условљен је карактером жанра било да је он ближи миметичком или пак идеализованом приказу стварности.

Када слика воду *одвојену* од њеног природног *станишта*, онда је она део другог сликарског жанра: мртве природе или је портрета са варијацијом на тему. С тим у вези у Шумановићевом сликарству запажамо²⁸¹:

- велике водене површине (море, широка река, језеро) – слика *Залив* из ране 1918, *Рибари на Сени*, 1920, *Фабрике у Сен Клоду*, 1920, *Село на језеру*, 1921, *Три женска полуакта*, 1921, *Жене крај воде*, 1921, *Морнар на молу*, 1921/22, *Нага жена*, 1923, *Женски акт у пејзажу*, 1923, *Санте на Сени*, 1929, *Мост на Сени*, 1929, *Крај мора*, 1929, *На обали*, 1938, *Рибари*, 1938, *Купачица са лоптом*, 1939, *Купачица поред воде*, 1939, *Сена*, 1940, *Мотив из Осигека*, 1941 (две слике истог назива), *Предео са Драве*, 1941, итд.²⁸².

²⁸⁰ Критеријуми класификације опуса Саве Шумановића у смислу присутности воде као теме или мотива, у неку другу истраживачку сврху, могли су бити и хронолошки или колористички.

²⁸¹ Набројане слике нису све слике са мотивом о којем се говори, већ један, одабрани део целокупног опуса сликара.

²⁸² Овој групи би могла припасти и слика *Пијани брод*, за коју смо већ рекли да је посебна у погледу приказивања воде тј., у овом случају, мора као места радње.



18. С. Шумановић, *Крај мора*, 1929.

- мања водена површина (бунар, поток, мања река) - *На извору*, 1921, *На бунару*, 1924, *Доручак на трави*, 1927, *Мост на Шидини у снегу*, 1933, *Крај воде*, 1936, *Композиција са актовима*, 1936, *Вече на води*, 1936 (претходне три слике припадају циклусу *Шидијанке/Купачице* у којем је на највећем броју случајева тј. слика приказана мања река/поток и њена обала као део иконографског програма ликовног стварања митске, аркадијске атмосфере слике), *Прелаз преко потока*, 1939, *Дечаџи на реци при купању*, 1939, *Акт у води*, 1940, итд.
- мотив захваћене воде, воде у посуди – *Жена са воћем*, 1921, *Млада девојка са чашом*, 1924, *Мртва природа са вазом, тањиром и флашом*, 1924, *Енглескиње у Паризу*, 1925, *Водоноше*, 1937, *Одмор у башти*, 1939. итд.

Водени ток је водени пут, а водена површина је материјализација слободе и ослобођености. Чињеница да је вода изразито присутна на сликама Саве Шумановића не

може бити случајна; она указује на уметникову потребу за чистим и прочишћењем, у ритуалном и магијском смислу²⁸³.

6.7. Мотиви грозња, бербе, вина и жита (хришћанство)

Мотиви који су следећи у фокусу нашег истраживања се својом метатекстуалном конотативношћу издвајају од осталих, до сада осветљаваних у овом интермедијалном приказу. По принципу снажне асоцијативне симболичке споне са хришћанском традицијом, ови мотиви, чини се, тим контекстом превазилазе примарне емоционалне симболичке планове (симболика хлеба и вина „брже“ стиже до хришћанског кода, него до егзистенцијаличке семиотике). Овим се отвара велика тема, како у појединачним стваралаштвима двојице уметника, тако и у простору међу њиховим уметностима.

Однос према хришћанству, Богу, религији уопште, остварен непосредно или посредно у уметностима наших уметника није исти. Растко Петровић у свом песничком делу технички отворено оспорава идеологију хришћанства, као део опште авангардне деструкције постојећег („Уместо врба, удове и црева простирати на Цвете“, „Збрисаћу све мутне речи између себе и бога“ - *Пустолов у кавезу*; „Где је блистави што га је створио?! Није ли Господ сам?“ - *Споменик путевима*, „Најпре, шта ме се тиче што ја у површном свом животу, или у животу обрнутом на другу страну, не осећам бога!“ , „Боже мој, како си ти то начинио човека од блата!“ – *Пробуђена свест, Јуда*).

Ипак, не може се рећи да Растко негира постојање Христа, пре ће бити да он хришћанство на својеврсан начин дезинтегрише чувајући целу његову поставку, али другачије распоређених елемената²⁸⁴, синтетизованих са елементима нове, личне песникове идеологије. Према томе, Петровић није атеиста; он је хришћанин који својим

²⁸³ Интересантан је један податак о Савиним свакодневним навикама, а о којима сведочи Марија Демшар у својим *Писмима из Шиде*: „Господин се купа свако јутро. Тек у 10 сати доручкује. Свако вече му доносим воду кад смрке. Ујутру је између 10 и 11 сати износимо напоље, док он иде сам у шетњу“ (Демшар, 2015: 32). Ритуал јутарњег купања Сава није прескочио ни оног августовског раног јутра 1942. када је одведен на стрељање (о томе сведочи сама уметникова мајка Персида, а документовано је филмским записом на почетку филма *Путеви* Саше Петровића).

²⁸⁴ О отвореном сукобу са Српском православном црквом поводом песничког текста *Споменик путевима* и спорних стихова о Христу, говорили смо у поглављу о Петровићевом животу.

поетским делањем модификује религију у надграђену варијанту, у којој она не губи своје првобитне идеолошке инструменте. И песнички субјект је „комад бога бачен у свет“ (*Пустолов у кавезу*). Сматрајући да је хришћанство, као нова велика колективна идеологија, надградило претходеће му паганство, Петровић види у њему нови развијени потенцијал народне маште²⁸⁵. Формирани модели колективне свести запоседају ментални простор резервисан за архетипове – хришћанство је свеprisутан, али ненаметљив поетски корпус Петровићевог дела. У поезији се та дубоко утемељена понорница показује видљивом у неколиким поетичким слојевима – најпре наслов збирке *Откровење*, цео ансамбл мотивских асоцијације на хришћанство (храст, крин, врбе, грожђе, жито, васкрсење, апокалипса, Нови завет, амин итд.), често апострофирање Господа/Бога („Чудо Господе, велико чудо“ – *Ово о једном песнику*; „Ах, Боже мој“ – *Путник*). Структуралистички, најиндикативнија је архитектоника *Откровења* (откровење у хришћанству означава објаву којом Бог открива себе свету који је створио; он се открива учењем, делима, знаковима, духовним спознајама, чудима) – збирку чини дванаест песама: *Једини сан*, *Пустолов у кавезу*, *Путник*, *Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног*, *Тајна рођења*, *Сви су чанци празни*, *Ноћ Париза*, *Зверства*, *Двадесет неприкосновених стихова*, *Преиначења*, *Зимски репертоар*, *Ово о једном песнику* и тринаести је поетски текст *Пробуђена свест*, *Јуда*. Библија је установила истину о дванаесторици Христових ученика који су одабрани да шире његову веру на земљи и то су: „Први Симон, који се зове Петар, и Андреј брат његов, Јаков Зеведејев и Јован брат његов, Филип и Вартоломеј, Тома и Матеј цариник, Јаков Алфејев и Левеј прозвани Тадеј, Симон Кинанит и Јуда Искариотски, који га издаде“ (Јеванђеље по Матеју: 10, 2-4). Након Јудине издаје изабран је, као његова замена, Матија. Тако Јуда остаје тринаести апостол, иако је у хришћанској традицији и Матија називан тринаестим. Број апостола представља број синова Јаковљевих и племена израиљских. Будући да је песникова нова религија компатибилна са новом реалношћу његове песничке творевине и да би могла бити окарактерисана као *буђење*, посебну пажњу ваља усмерити на тринаести поетски текст збирке *Откровење*. Да ли се његовим поднасловом – *Јуда* – имплицира издајство хришћанства? У краћој уводној песми је сублимирана идеја целог текста, чиме се твори још један структуралистичко-идејни круг и објашњење самог *Откровења*. „Једи

²⁸⁵ О томе видети у есеју *Народна реч и геније хришћанства*, Есеји и чланци, МСУ, Београд, 1995.

овај крух јер је то моје тело! И ја постах рад њега људождер. И пиј ово вино, јер је моја крв! И ја рад њега постах крвопија!“ (Петровић, 2012: 61) На овај екстреман, натуралистичан и гротескан начин Петровић директно повезује Христа и свету тајну причешћа (евхаристију) са својом новоствореном *религијом тела*. „Када сам се руковао са пријатељском руком, али чврсто и тако да спона између палца и кажипрста моје деснице опре се о такву спону његове, извршили смо најочитији чин Новог завета и Покајања“ (Петровић, 2012: 62). Инсистирајући на истинитом и исконском односу са собом, где проналази једини пут до спознаје и одуховљења, Растко изједначава Бога који је *logos* са телом које је *animus*: “Као да твој однос са богом постаје мање важан и диван ако иде кроз мудост секса и апетит његов, а не преко срца само твог и мисли. И ако је у вери неопходно открочење, зар није и то једно открочење! И као да за бога није најприродније да, јављајући се појединцу, јави му се преко силе његовог рођења и силе могућног рођења његовог сина, чиме је овај без престанка опомињан на закон подјармљености и на природу: сем ако религија не проповеда индивидуалност, а онда сумња Томина, разбијена у његовој само личности, с правом може наставити да живи у теби...Видим божанство, спојен сам са њим, у екстази сам. Открочење је нада мном“ (Петровић, 2012: 65).

Петровић сасвим јасним мислима развија своју поетику телесности пишући у прози (на једном месту каже *и ова проза је једна песма*), али сачувавши сву експресивност, метафоричност, сликовитост и снагу свог песничког стила. До краја тринаестог дела збирке *Открочење* поново се синтетишу и интегришу сви дезинтегрисани делови онога што човек наследи као логично и једино поимање животне истине, а што песник премешта у нови поредак духовне и физичке стварности, и најавангарднија песничка збирка српске књижевности се ишчитава као затомљени дијалог са хришћанским богом²⁸⁶.

Као снажни симболички мотиви, који се експресивно појављују у *Пробуђеној свести* као иницијални контакт са хришћанством, а преко свете тајне причешћа, у целокупном песништву Растка Петровића издвајају се хлеб (жито) и вино (грожђе). Ови симболи имају своје место и у словенској митологији и веровањима, опет снажно

²⁸⁶ „Издајнички“ текст отвара у једном слоју метафоричног значења и песников став да Јуда (метаф. апостол пробуђене свести) не издаје Христа и дванаесторицу својих пријатеља (поетички принцип, значење и нава *религија тела* дванаест песама *Открочења*) ради сребрњака већ ради спасења вере и испуњења записаног.

ослоњеним на хришћанство: „Вино је опојно пиће од грозђа, које у обредима симболизује крв, здравље и живот. У божанској литургији, тајном евхаристије се претвара у крв Христову; заједно с хлебом, компонента је светог Причешћа. Народни култ вина раширен је првенствено код Јуж. Словена у областима у којима постоји давнашња традиција виноградарства. Код Словена постоји представа о томе да је црно вино - крв. Срби из Косова Поља се на Чисти понедељак ујутро умивају вином и дају деци вино из љуске јајета, "да би исто толико крви добила у години", а Хрвати у Лици сматрају да ће, колико попију вина на Велики петак, толико добити чисте крви. Срби у Грузи су веровали да се у Богојављенској ноћи отварају небеса, да се реке и потоци заустављају, а вода се претвара у вино док ветар престаје да дува. Вино је обавезна компонента готово свих породичних обреда. У свадбеном обреду, вино је имало веома важну симболичку улогу, уз то што је било неодвојива компонента свадбене гозбе. Код Капанаца (сев. ист. Бугарска), момци и девојке пред венчање перу руке вином испод оцака у купи. Водом са вином умивали су се и младенци, *да би се оградиле од враџбина и злих жеља*“ (СМ, 2001: 82). У песништву Растка Петровића виноград, винова лоза, грозђе и вино везани су за митску представу смрти и, у контексту јединства песничке космогоније, истовремено са поновним рођењем: „Он је имао визије беспримерне

Унтрашње

Слинио је тако често

Сањао о неисцрпним бунарима пуним вина.“ (*Споменик путевима*)

„Чеп мајке, с главом наниже као у живот,

Отчепљена боца крваво вино точи у зоре

Тајанства, и распутаност, гле мирише на јод.“ (*Преиначења*)

Систематизујући сродне мотиве у Петровићевом књижевном стваралаштву у (једну) групу вегетативних (у спреси са пасторалном сликом света) Бојан Јовић²⁸⁷ том приликом уочава, поред храста, бора и жита и мотив грозђа (у варијететима): „У песми *Јесен* песниково ја се изједначава са пуним, тешким, црним грозђем које зри по *добром чврстом чокоћу*; ноћ мушко-женских *зверстава* одиграва се у винограду; у песми *Сви су чанци празни* означава гроздове као *ту бербу вечности*“ (Јовић, 2005: 166). Присуство

²⁸⁷ Јовић, Бојан. *Поетика Растка Петровића*, Београд, 2005, стр. 161-170.

жита/хлеба је такође значајно за разумевање песникове слике света, ослоњене на мистериозне и митолошке основе старословенских веровања, а представљају поље комуникације овоземањског са сфером небеског. „Жито је стециште вегетативне снаге, симбол плодности, настанка живота, бесмртности, вечитог обнављања, здравља; има продуктивну и заштитну симболику, у низу других ситних сипкавих предмета, јавља се као симбол мноштва и богатства. Ради обезбеђивања плодности и благостања, богатства у кући, уочи Божића и Нове године на трпезу су износили жито свих култура. Веровали су да ће то повољно утицати на будућу летину, јер су житу приписивали заштитну и продуктивну функцију. Давали су га у храни животињама и живини, да буду здрави и плодни“ (СМ, 2001: 180)²⁸⁸.

У стиховима *Откровења* налазимо неколике песничке слике у којима је мотив хлеба доминантан:

„О, ја слободом ништа нисам стекао

Ни назрео дно понора страшна,

Но боље да сам у пекари некој пекао и жвакао

Лепињу од земље и брашна,

„Замесићу колач у чанку празну...“ (*Сви су чанци празни*)

„Сам такође волим страсно облик, мирис, укус, и лепоту хлеба. Хтео бих да цео овај спис буде као хлеб или као вода. То је једно од темељних уживања...“

(*Пробуђена свест, Јуда*)

„Али ко пева о хлебу, о рубини и о хлебу!“ (*Фабрички димњак...*)

„Ево ја жваћем врућ хлеб у друштву смелих створења“ (*Десет неприкосновених стихова*)

Прочитани у кључу песникове идеолошке, религиозне и просторне организације света, наведени мотиви изражајно допуњују симболику о којој је реч и

²⁸⁸ Хлеб је најважнији производ од жита (брашно се добијало у воденици која има посебну симболику у словенској митологији):“ Најсакралнији вид хране, симбол добитка, изобиља и благостања. Осмишљава се као дар Божји и истовремено као самостално живо биће или, чак, лик самога божанства. Хлеб симболизује односе размене између људи и Бога, између живих и њихових предака. Он је на најближи начин повезан са светом покојника, који скоро опипљиво учествују у његовом печењу и добијају свој део у виду вруће паре или неког, за њих посебно припремљеног, дела“ (СМ, 2001: 562).

недвосмислено упућују на још једну веома значајну мотивску и идејну спону између овог песништа и сликарства Саве Шумановића.



19. С. Шумановић, *Прскање винограда*, 1941

Породица Шумановић, поред много плодне земље, је имала и велике засаде винограда и бавила се прављењем и продајом вина, подруми њихове простране куће били су целе зиме пуни грожђа, на столу се увек могла наћи флаша вина. Природно окружење је несумљиво визуелно инспирисало сликара (као што су га током последње деценије живота и рада у Шиду инспирисала и дечја лица ђака оближње шидске школе или жанр сцене са улице коју је видео са прозора свог атељеа у породичној кући²⁸⁹), али је и

²⁸⁹ Тако је настао необичан циклус дечјих портрета и цео низ слика са сценама улице и сезонских дешавања на њој (нпр. *Сеоска улица*, 1939, *Вејавица*, 1939).

унутрашња фасцинација, свесна или подсвесна, тим божанским воћем и исто толико божанским пићем које се од њега добија као у некаквом алхемичарском поступку, изазвала потребу за сликањем великог броја слика на којима се налази овај мотив. Хронолошка координата слика осведочује трајност и континуитет уметникове фасцинације, али се запажа да се приказивање мотив интензивира последњих година Савиног живота. Уметникова физичка упућеност на шидски пејзаж, поља, ливаде, винограде и изузетна сликарска продуктивност доводе до проналаска јединствене колористичке и светлосне игре у Шумановићевом стилу, постављене још приликом првог повратка у Шид из Париза. Тада се сликар вратио *бескрајној благости Срема* и његовом *светлу*, „спајајући у себи најинтензивнију чулност са најетеричнијом душевношћу“ (Манојловић, 2007: 117).

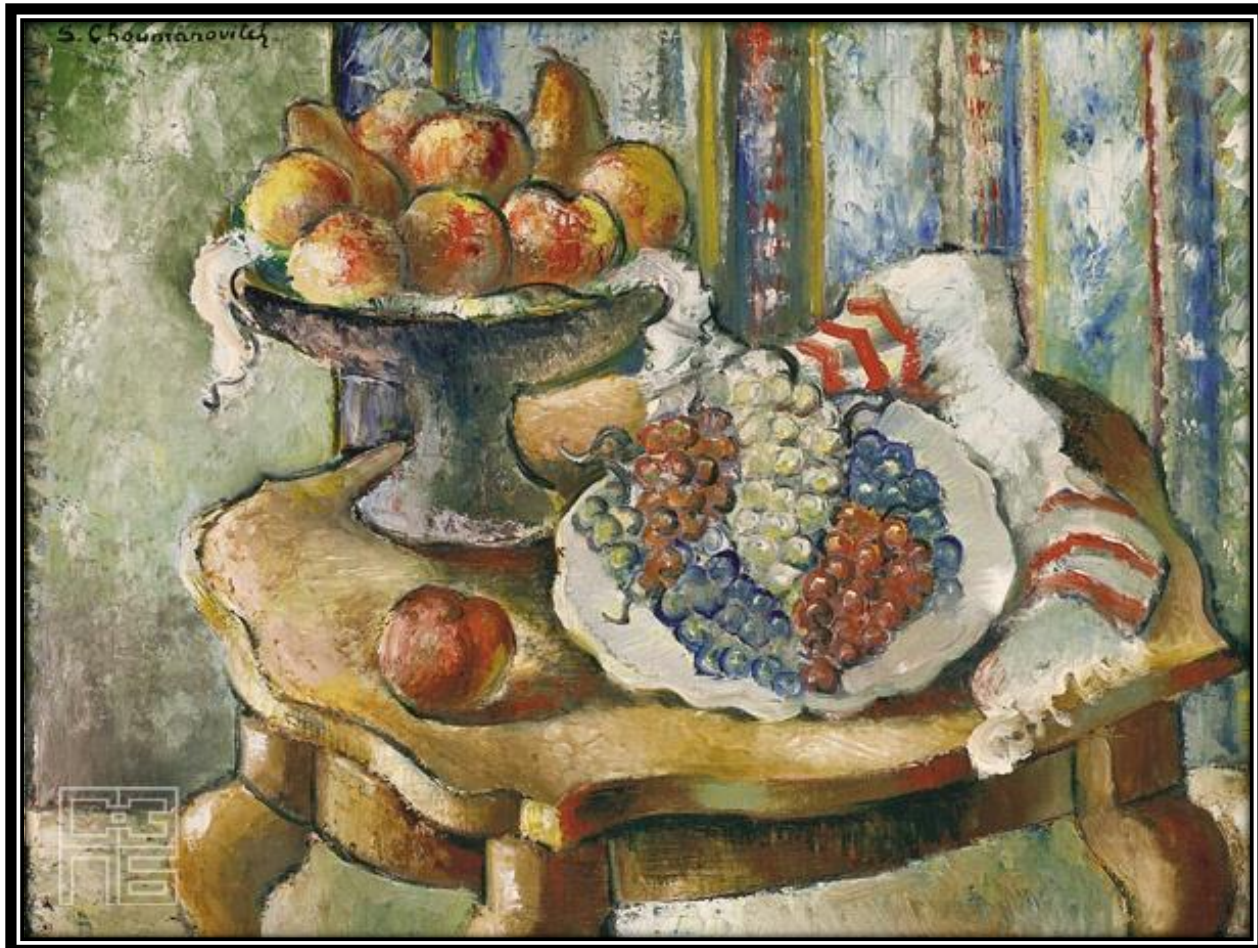
Мноштво насталих слика²⁹⁰ којима је заједнички именилац мотив о којем је реч можемо поделити у две групе – у једној је централна тема виноград, берба (радови у винограду), у другој је то грозђе односно вино као његов производ:

- *Берба* 1920, *Берачице* 1925, *Из винограда* 1938, *Из винограда*, 1939, *Евенке*, 1939, *Враћање са посла*, 1939, *Пролеће у мом винограду*, 1940, *Пролеће у винограду*, 1940, *Виноград са расцветалом трешињом*, 1940, *Виноград у пролеће*, 1940, *Берба грозђа* 1941, *Прскање винограда*, 1941, *Берба грозђа*, 1941 (више слике истог назива и из исте године), *Виноград*, 1941, *Триптих Берачице* 1941;
- *Два акта*, 1926, *Турско купатило*, 1926, *Доручак на трави*, 1927, *Пијана лађа*, 1927, *Јабуре и грозђе* 1927.

Хришћанска симболика се најексплицитније може ишчитати из последњег Савиног дела, *Триптиха Берачице*²⁹¹. Ово дело остало је, тек завршено и још неосушено, на штафелају када је сликар на Велику Госпојину 1942. одведен на стрељање. Једна страшна интуитивна и трагична порука је остала написана на овим трима сликама – дванаест снажних жена, изражених етнографских карактеристика и босих ногу, носе корпе пуне црног грозђа; њихова лица (као и лица осталих женских ликова сличне

²⁹⁰ Уз напомену да овде нису наведене и класификоване све постојеће слике, већ су наведени само одговарајући примери.

²⁹¹ Значајно је, у овом хришћанском симболистичком плану сетити и првог Шумановићевог циклуса *Пасија* (1919), којим се отвара круг затворен *Берачицама* (1942).



20. С. Шумановић, *Јабуре и грозђе*, 1927.

иконографије које сликар слика већ неко време, а која немају сличности са лицима путених муза) изражавају озбиљност, немир и страх, главе су подигнуте ка небесима, док две фигуре клече као у молитви. Композиција је препуна симболике и чита се као отворена књига пред очима посматрача²⁹². Година настанка тј. чињеница да је Други

²⁹² Е. Панофски у својим иконолошком студијама наводи неколике фазе тумачења и разумевања ликовног дела: предиконографска дескрипција, иконографска анализа у ужем смислу, иконографска интерпретација у дубљем смислу – иконографска синтеза. Последњи и уједно кључни корак у методолошком систему Панофског је иконографска интерпретација “у дубљем смислу” или иконографска синтеза. Њен циљ је утврђивање суштинског значења или садржине уметничког дела, коју сачињава свет симболичких вредности. Теме и идеје, идентификоване на претходном степену интерпретације, истраживач доводи у везу са културом епохе у којој је уметничко дело настало, као и са личном културом уметника. У идејном, односно тематском слоју дела, препознају се “битне тежње људског духа” (духа нације, класе, политичке или социјалне групације, верске конфесије, филозофске или песничке доктрине, читаве епохе). На овом нивоу интерпретације истраживач је упућен на проучавање најразличитијих докумената цивилизације (од поезије, филозофских трактата и митографских зборника до географских атласа, правних уговора или личне преписке), али и на сопствену синтетичку интуицију, коју условљава његова лична психологија и

светски рат у току, да су страдања сасвим извесна и близу, даје овој јединственој троделној слици тешку и злослутну ноту. Разарање постојећег света, свих хуманих и моралних вредности, страдање народа и појединца (па и сликара самог) наговештено је у неколиким слојевима – одступајући од реалистичког приказивања бербе, како је то урадио на многим сликама до сада, Шумановић заправо приповеда о цивилизацијском нестанку познате нам стварности. „У стварној берби грожђа учествују жене и мушкарци. У стварној берби мушкарци носе носе корпе грожђа, жене га беру. У септембру, када се одвија берба, нико више не иде бос. На слици су жито и грожђе зрели истовремено, што се у природи не дешава“ (Буројевић, 2014: 104). Шумановић је изабрао да на овај начин остави поруку свету који за њим остаје.



С. Шумановић, *Берачице* (средишњи део триптиха), 1942.

Weltanschauung (срп. - филоз. *светоназор* или *поглед на свет*). Контролни принцип интерпретације у овој фази је историја културних симптома или симбола уопште, коју Панофски дефинише као “увид у начин на који се, под променљивим историјским условима, битне тежње људског духа изражавају специфичним темама и идејама”. Погледати у књизи: Ервин Панофски, *Уметност и значење - Иконолошке студије*, Београд, 1975.

Дванаест жена представља дванаест апостола, „само једна се издвојила, седи у левом углу окренутих леђа, што подсећа на речи 'Један од вас ће ме издати' (Матеј 26, 25)“ (Буројевић, 2014: 105). Символика вина(грожђа) и хлеба(жита) је препознатљива у хришћанској светој тајни причешћа, „сама берба грозђа је симбол Страшног суда на крају времена“ (Бидерман, 204: 428), а Божји виноград је слика поново дарованог раја за праведнике.

Шумановићев ликовни опус обилује и сликама са мотивом жита, плодног поља, њиве и воћњака. Низ слика са мотивом жита: *Житно поље*, 1933, *Житно поље са дрветом*, 1935, *Жетва на Воздговцу*, 1938, *Житно поље увече*, 1938, *Равница са зрелим житом*, 1939, *Предео са пољем жита*, 1939, *Житно и кукурузно поље*, 1940, *Жетва*, 1940 (више слика истог назива), *Житно поље обасјано сунцем*, 1940, *Поља*, 1940, *Пут у пољу*, 1941 и још сличних слика, индицирају хронолошку повезаност овог мотива са географским окружењем уметника. Једна слика се издваја – *Женски акт у атељеу* из 1932/34 на којој је приказан стојећи женски акт у послу око мешења хлеба. Необична комбинација акта и жанр сцене која приказује део кућног, домаћичког посла можда говори о сликаревој маштовитости, условљености практичним тренутком или носи скривену симболику. У паралелизму са мотивом жита у песништву Растка Петровића, а све у контексту хришћанске симболике у којој се укрштају дела двојице уметника, представе жита у ликовној визији света сликарства Саве Шумановића имају своје значајно место.

Растко Петровић и Сава Шумановић су имали другачије манифестације погледа на религију и хришћанство. Песник је, по природи свог темперамента и свом авангардном уметничком опредељењу имао експлицитнији, радикалнији однос и тако је иступао својим делом. Шумановић никада није отворено и гласно полемисао са традицијом и наслеђем тог типа, икона Богородице и данас стоји на зиду изнад кревета у једној соби Спомен куће Саве Шумановића у Шиду. Ипак, присуство и дубина хришћанског поимања света, било да јој се прилази са једне или друге стране, неоспорни су у њиховим стваралаштвима, а мотиви грозђа, винограда, вина, жита и хлеба и њихова симболика то недвосмислено доказују.

6.8. Хроматика²⁹³

Боја је, иако саставни део визуелног идентитета уметничког израза (песничког и сликарског), засебан феномен али и *над*сегмент инкорпориран у целину уметничких система двојице уметника и који чини део свих до сада наведених тачака спајања уметничког израза Петровића и Шумановића. Боја, њене формалне и садржинске компоненте, појавни и значењски облици, експресивност и симболика заузима готово круцијално место у стваралаштву песника и сликара. Јединство, али и дивергентност узајамне палете у колорисању песничке односно ликовне слике плодно је поље за интермедијална повезивања и сагледавање двоструког контекста те и такве палете – једног који је интеран и специфичан за поетику двојице уметника понаособ, али и двојице уметника заједно и други који је део општег колористичког идентитета нове европске и српске уметности периода авангарде тј. првих деценија двадесетог века.

„Смисао у коме употребљавамо израз *симболика боја* је двојак: 1) боја може представљати симбол у ширем смислу, као скуп различитих значења према асоцијацијама које буди и спонтаним реакцијама које изазива: нпр. жуто као боја сунца, црвено као боја ватре, зелено природе или плаво неба; 2) може бити симбол у ужем смислу, тј. оно што поједини семиотичари по угледу на Јунга називају знак: у том случају неко друштво или култура боји приписује одређено значење (без обзира колико то значење било општеприхваћено), које не представља универзалну директну асоцијацију већ резултат утицаја историјских, географских, економских, културних и сличних чинилаца. То значи да је знак произвољни резултат друштвене конвенције, за разлику од симбола који је универзалан али са семиотичког становишта и далеко сложенији“ (Лазаревић, 2013: 127).

У историји уметности било је много теорија о симболици боја²⁹⁴ и оне су се заснивале на различитим општим и појединачним доживљајима, физичким и психолошким упориштима. У контексту тумачења и разумевања боје у делима Растка Петровића и Саве Шумановића, будући да је она реализована путем различитих техничких средстава и чулног надражаја где не може бити третирана само у истој

²⁹³ *Хроматика* је термин који означава научну грану физике која проучава физичке особине боје. Иако би за наш рад можда било адекватније употребити појам *колорит*, изабрани термин има своју симболичку функцију у контексту целокупне *песничке науке* Растка Петровића.

²⁹⁴ О томе погледати у докторској дисертацији Радмиле Лазаревић, стр. 128.

перцептивној равни и где јој се одузима способност да својим физичким својствима поткрепи фундаменталне идеје ове тезе, најпродуктивнији је симболички систем боја заснован на два принципа:

- боја је примарни емоционални симбол и
- боја је асоцијативни симбол²⁹⁵.

Примарни емоционални симболи су универзални и се заснивају на психофизиолошкој реакцији човека на одређену боју (плаво умирује, зелено окрепљује, црвено узбуђује или раздражује итд.), док је за разумевање асоцијативних симболике боја неопходно познавати код у оквиру којег оне делују. Претпоставимо ли да је примарни емоционални одговор на одређену боју начелно познат и очекујући, отвара се пространо поље њених симболичких асоцијативних квалитета.

Визуелизација, као поступак који чини саставни психолошко-имагинативни део феномена песничке слике, подразумева и ликовност песничког израза. Један, можда најсугестивнији и имагинацији најнаметљивији, носилац те ликовности је и палета којом песник боји своја поетска платна. Песништво Растка Петровића обилато почива на колористичкој експресији додељујући боји снажну улогу и природу коју она добија управо на сликарским платнима авангардних, превасходно експресионистичких, сликара. Оживљена тим дахом, пристигла најпре са слика разбукталог пејзажа Надежде Петровић и урезана дубоко у дечачку подсвест, боја постаје природан и складно инкорпориран поетички сегмент Расткове поезије. Експресионистички су његови колоритни контрасти и градације на којима гради нови кодирани свет песме, а симболика особене хроматике пружа извесне одговоре којима се тај свет декодира. Снага, узбуркалост и узаврелост његове рујне, боје крви и меса, материце и рођења, као централне боје песниковог визуелног спектра, држи на логичном окупу све остале боје које се у својој *ситости* и *прождрљивости* разливају преко вирова експресије песничких слика надреалистичког и футуристичког призвука.

У књижевности је, као и у сликарству, посебно у поезији као њеном најтананијем и најсликовитијем роду, боја у служби атмосфере, расположења и продубљеног

²⁹⁵ Видети у: Widmann, C. *Il simbolismo dei colori*. Roma: Edizioni Magi, 2009.

симболичног обликовања саме идеје. У *Откровењу*²⁹⁶ је пронађен следећи спектар боја које се могу систематизовати на, по једној од теорија боје ликовне уметности, на следећи начин²⁹⁷:

- неутралне:
 - *бела* са морфолошком алтернацијом *белина* (именица изведена из придева *бела*) - 11,
 - *бледа* – 1,
 - *пребела* – 1,
 - *сребрна* – 1,
 - *црна* – 7,
 - *мутна* – 1,
 - *сива* – 2,
 - *гарава* – 2,
- топле:
 - *црвена* са морфолошком алтернацијом *црвенило* (именица изведена из придева *црвена*) – 12,
 - *рујна* – 2,
 - *пурпурна* – 1,
 - *жута* – 6,
 - *златна* – 4,
 - *смеђа* – 1,
- хладне:
 - *модра* са морфолошком алтернацијом *модрост* (именица изведена из придева *модар*) – 3,
 - *зелена* – 10,
 - *љубичаста* – 2,
 - *плава* - 8

²⁹⁶ Овим истраживањем хроматике обухваћене су и песме настале пре *Откровења: Најсентименталнију о ситости легенду, Ловчево бдење, Бодинова балада*.

²⁹⁷ Поред боје наведен је број понављања тј. употребе те боје у песничком корпусу обухваћеном овим истраживањем.

Овај спектар, у којем се запажа фреквентна употреба **црвене** и њених колористичких алтернација (рујна, пурпурна), укупно петнаест пута, чиме она односи превагу над другим бојама, у контексту асоцијативног аспекта симболике боје можемо сместити најмање у две²⁹⁸ метатекстуалне димензије. Једна је непресушна песникова фасцинација словенском митологијом²⁹⁹, а друга је модерна психолошка учења првих деценија двадесетог века (психоанализа, Фројд, Јунг). Јунг, у својој теорији симбола³⁰⁰, каже да су архетипски симболи природни симболи и представљају варијације основних архетипских слика. Те основне архетипске слике, прошле су бројне трансформације, чак и свесну обраду, и уткане су у велике митолошке и религијске системе, и назива их културним симболима. Они играју значајну улогу у многим уметностима и, мада обрађени, носиоци су велике нуминозности и могу да изазову интензивне емотивне реакције. Иако се они рационалном уму могу учинити небитним или апсурдним, њихово одбацивање или занемаривање не доводи до њиховог ишчезнућа, већ бива скрајнуто у несвесно. Психичка енергија се, међутим, не може изгубити и она у подземљу несвесног подстиче све оне тежње које нису могле да буду изражене. Од тих тежњи је саткана наша сенка, која не садржи нужно негативне елементе, али и позитивни аспекти који се потискују могу добити демонски карактер када једном добију прилику да се појаве. Савремени човек, који се препустио разуму, изгубио је тиме онај додир са природом, радост чисте припадности свету, коју називамо божанским. За човека примитивних друштава, овакав губитак значио је губитак смисла. Савремени човек је изгубио моћ асимилације несвесних и нагонских садржаја, а са порастом знања, парадоксално, губи се смисао повезаности са природом. Боје су, као и остали симболи разматрани у овом раду,

²⁹⁸ Димензија у могућем читању ове симболике има још (на пример: Хипократова типологија четири врсте темперамента одређивала је боју која сваком темпераменту одговара: меланхолику црно (црна жуч), флегматику бело (флегма, слуз), сангвинику црвено (крв) и колерику жуто (жута жуч); контекст развијања колорита у књижевном изразу од Дантеа до Рембоа или хришћанска симболика боја са којом се симболика присутна у словенској митолошкој перцепцији добрим делом поклапа), али се овде ограничавамо на две које се чине најрелевантнијим.

²⁹⁹ Познато је колико су словенска митологија и наша народна књижевност, *народни гениј*, утицали на више слојева Петровићевог стваралаштва. У есеју *Младићство народног генија*, најексплицитнијем у том смислу, песник на примеру народне песме *Женидба Милића барјактара* примењује метод тумачења и разумевања значења и симболике на плану словенске митологије и њених отисака.

³⁰⁰ У књизи Јунг, К.Г. *Човек и његови симболи*, Народна књига, Београд, 1996.

архетипски и дубоко усађени у изворну, митску природу човека и зато су сачувана директна веза са извором несвесног.

Поетички свет Растка Петровића је настао под снажним утицајем митова, митологије и фолклорно и обредно дефинисаног погледа на живот и стварност. Поред лако уочљивих симбола и знакова, те употребе језичких средстава која подсећају на стил наше усмене књижевности, и боја може бити расветљавана у овом кључу. Боја је у магичном и магијском свету словенске митологије и хришћанске традиције веома важан елемент и носи веома богату и разноврсну лепезу значења. Боје су присутне у најзначајнијим тренуцима човекове егзистенције – рађање, љубав и смрт – и својим магијским моћима могу да утичу на правац и исход тих тренутака.

„Најзначајнија је тријада боја *бело-црвено-црно*. Символика беле и црне боје, које се налазе на поларним тачкама спектра боја, јесте антиномична: корелација *"бела - црна"* може да уђе у низ еквивалентан паровима: *"добар - рђав"*, *"жив - мртав"*, *"мушки - женски"* итд. Истовремено, у обредима и веровањима, бела и црна боја могу се наћи у сличном контексту (нпр., погребни обред, представе о гами боја нечисте силе). Црвена боја може бити супротстављена белој, светлој - као не-бело, *"обојено"*, *"тамно"*. Бела, црвена и црна боја имају заштитна својства и користе се као апотропеји.

Символика сваке од тих боја је амбивалентна. Бела може да означава сакралност, чистоту, плодност, светлост; истовремено, она је у вези с представама о оностраном свету (*"бела жалост"* код многих словенских народа, смрт у лику жене у белој одећи) и демонским бићима (белу одећу, код Ист. Словена, носе русалке, лесник, пољ. *"страха"* и др.).

Црвена је боја живота, ватре, плодности, здравља (јавља се у порођајним и свадбеним обредима, у аграрној магији) и боја оностраног света (употреба предмета црвене боје у погребном обреду; црвено као знак жалости), хтоничких и демонских ликова (црвену одећу или капу носе домовој, лесник, водењак, шули-куни, ђаво, патуљци; црвене су очи, зуби, коса код вештица, ђавола, шули-куна, русалки; уп. *"црвено"* као стални епитет митолошких ликова у баснама). У народним представама су посебно значајни црвени *конац*, *црвено платно*, *црвено јаје*“ (СМ, 2001: 44). Синтагматске спреге у стиховима песама *Откровења* у којима се јавља црвена као зависни, атрибутски члан су нпр. *црвена* модрица смрт, *црвени* зрак, *црвена* плима слободе, *црвена* светлост, *црвена*

пучина, *пурпурни* сосови. „Црвено се асоцира с крвљу, с унутрашњости тела и с ватром. Ти елементи су у блиској вези са смрћу и рађањем, па се могу лако довести и у везу и с оностраним светом. Црвено обележје које се приписује митолошком бићу треба да укаже да оно није на правилан начин нити рођено, нити регуларно уведено у културу, па зато представља сталну опасност за људе“ (Раденковић, 2008: 339). Имајући на уму особину човекове имагинације да колористички визуализује појмове и својеврсну психолошку детерминацију колористичких асоцијација значајно је рећи да се у збирци *Откровење* појмови *крв*, *крваво*, *крварити* (тј. све речи изведене из речи *крв*) појављују више од двадесет пута. Даље, ослањајући се на исти механизам усмеравања имагинације и симболичког читања појмови који су везани за физичку и физиолошку димензију човековог тела: *месо*, *ткиво*, *ране*, *подеротине*, *црева*, *удови*, *цигерице*, *јетра*, *желудац*, *трбух*, *материца*, *рађање*, *аорта*, *срце*, *бутине*, *колена*, *органи*, *мозак*, *канибалство*, *зверства*, *барбарства* су постали поетски (лирски) и имају своју хроматски квалитет. У Растковој космогонији, у његовом митипоетичком свету, црвена је виталистички квалификована као боја рађања и живота, а тако, у складу са кругом којим човек живот иде, и смрти. Чини се да пронађена симболика одговара симболичкој амбиваленцији ове боје у словенској митологији и да је у колористичком изразу Петровићеве песничке мисли управо ова словенска колористичка тријада доминантна.

Словенска симболика ових боја, као код асоцијативног читања симболике, сасвим је компатибилна са еволутивним током интерног симболичког света Расткове поетике: пренатално доба, рађање, живот, смрт, повратак у утералну фазу. У том току **црна** је (са колористичким варијантама *мутна*, *гарава*, *сива*) присутна да означи *црно* пијанство, *мутне* речи, *црног* Христа, *сиво* језеро, *гараву* бритву, а у словенској митолошкој представи човека, света и сила у њему, атрибуирају јој се најчешће трагичне конотације везане за смрт и нестајање: „Најконкретнију и једнозначну симболику има црна боја која асоцира на мрак, земљу, смрт (црна боја као знак жалости; у ожалошћеним породицама ускршња јаја су бојена у црно - Бока Которска). Црне боје су обично демонски ликови (појављују се и у облику црне животиње или предмета): ђаво, бањик, овиник, пољевој, "удельница" (рус.) У црног коња се претвара вукодлак (Срби); вампири муче људе претварајући се у црну кокош (Словенци); вештице се претварају у мачку, пса, свињу црне боје (општеслов.). Појава црне животиње после смрти чаробњака сведочи о томе да

је из њега изашао ђаво (Срби). У магијској пракси (апотропејској, љубавној, исцелитељској) коришћени су предмети и жртвене животиње црне боје, нпр. нож црних корица ради заштите од страве (Срби), од "море" (Словенци); црни трн је забадан мртвацу испод нокта да не би устао (Срби); кост црног пса платила је вештицу (Срби); црну кокошку су обносили око њива, због града (Срби); црну кокошку су жртвовали куги на дан св. Атанасија (18/31. I) (Бугари); јаје црне кокошке ношено је уза се као лек од кокошјег слепила (Белоруси), итд“ (СМ, 2001: 44).

Бела боја (и њени варијетети *бледа, пребела, сребрна*) се у Петровићевој поезији најчешће среће у спрези са телом или његовим деловима: *бело* грло, *бело* тело твоје, *бела* мишица, *бледо* дете, *пребели* шатори. Бело је боја врлине и невиности: носе је невесте на свом венчању, носиле су је римске весталке, у хришћанству је симбол Богородице (као бели крин који јој арханђел Гаврило доноси приликом Благовести), Христов покров је беле боје, а умрло, невино дете се сахрањују у белом ковчегу. „Као боја дана и буђења светлости, може да симболизује просветљење, буђење свести, моралну исправност, истину и спознају; седа коса старца везује се за мудрост...Бела је симбол прочишћења, али и слободе и ослобођења, васкрснућа и преласка у други облик постојања“ (Лазаревић, 2013: 155). У тумачењу симболике беле боје у поетици Растка Петровића намеће се спона која постоји између њене асоцијативне симболике и места и значаја *тела* у песничкој идеологији нашег песника. Ако је тело пут ка спознаји и новом рађању, онда му атрибут бело сасвим комплементарно допуњује значење. Бела у синтагми „бело дете, као васкрсли јунак јак“ (*Фабрички димњак...*) имплицира чистоту новорођеног, оног који се вратио у прапостојање да *покуса* још „једну кап топле супе детињства“ (*Сви су чанци празни*). Са друге стране, црвена је боја крви и унутрашњости тела у којем се дешава сва егзистенцијална драма људског бића и, опет у складу са примарном идејом, сасвим одговара особеној песниковој филозофској надградњи.

Запажа се и честа употреба **зелене** боје као ефектног средства визуелизације Петровићеве песничке слике. Зелена се у атрибутивној функцији јавља крај именица *бор, ливада, врт, исток*, а понекад и као самостална реч тј. поименичен придев. Зелена је боја природе, пролећа, бујања и цветања вегетације и живота. У митологијама различитих народа

примарно значење³⁰¹ јој је снажно виталистичко и позитивно (нпр. у грчкој, када се Персефона враћа на земљу из Хада, Деметрина срећа доноси зеленило и пролеће након сивила и ништавила). Код Растка је зелена боја ознака бора, а бор је веома значајан мотив у његовој поезији. „Ако се пак говори о бору, његова се симболика пре свега везује за бесмртност душе, вечност и плодност...Стога се код Петровића мотив бора увек јавља у вези са тематиком смрти, препорађања и указивања на вишу, божанску сферу“ (Јовић, 2005: 165) Бор, својом дуговечношћу и трајањем, упућује и на временску димензију давне прошлости и симбол је предака и искона („Бор, дивни зелени бор/ Дедова мојих зелени бор“ – у песми *Бодинова балада*), а борова шума је место кроз које води пут до небеса (*Пустолов у кавезу*). Овако повезана симболика боје, појма и идеје оставља утисак једне прецизно, до детаља осмишљене егзистенцијалистичко-виталистичке филозофије, а све у синтетизму и логичном укрштању.

„**Жуто** је боја опалог лишћа, суве траве и растиња, где се суво схвата као мртво. Такође, жуто је обележје коже покојника, воска, злата“ (Раденковић, 2008: 341). У Растковом хроматском ансамблу жута боја се алтернира са златном и представља „ситости, ситости, свуда на хиљаде“, материјализацију пренаглашености и неумерености, а, опет, истовремено и пут до краја. Као и остале боје на Петровићевој палети, жута је амбивалентна, не по својој природи, веч по симболичком квалитету и у складу са песниковом космогонијом. *Жут/златан* је један лист шевара, онај који девојци каже загризи (*Најсентименталнију о ситости легенду*), *жут* је и Месец, *жуто-црна* је пљувачка морнара, а *вртлог страсти* има у себи, уз црвену и зелену, и жуту боју.

Плава (азур, модра, љубичаста) се у Петровићевим песмама јавља као колористички квалитет одређених материјалних предмета (чакшире, кошуље), али и очију и једног цвета шевара; *модре* су воде и грање, а *љубичаста* је модрица на „дечачком дебелом месу“ и варница избијена из удараног лица. „Плава је најдубља и најмање материјална боја, јер се у природи обично приказује као да је сачињена од нагомилане празнине и прозирности: такви су бескрајно плаветнило неба, дубоке воде, кристала или дијаманта. Та празнина је чиста и хладна, а плава је и најхладнија од свих боја. Као нематеријална, она представља пут у бесконачност, где се стварност претвара у машту.

³⁰¹ Треба напоменути да у веровањима неких народа (па и код неких Словена) зелена нема искључиво позитивно значење, повезује се са митолошкиом бићима негативне репутације (водењак, ђаво, баук) најчешће тако што она имају неки део телесног обележја у зеленој боји (зелена коса, кожа или очи).

Може да смирује и стишава, али нема лековито својство зелене боје јер нуди само бекство од стварности... Као што јаркоцрвена боја представља мушки, активни принцип, тако плава представља женски, пасивни. То је боја воде и мора, из чијих дубина настаје живот, па се везује за материнство и заштитнички нагон.“ (Лазаревић, 2013: 142, 143)

Према асоцијативном моделу односа појма и припадајућих му боја, може се рећи да колоритом песништва Растка Петровића доминирају три боје – црвена, бела и плава. Мноштво и учесталост појмова који се хроматски везују за *црвену* (крв, материца, рођење) и *плаву* боју (море, океан, река, вода) чине овај експресивни и експресионистички контраст саобразним са контрасном структуром целе збирке *Откровење* и визуелно оживљавају диманизам и витализам песникове новостворене песничке идеологије.



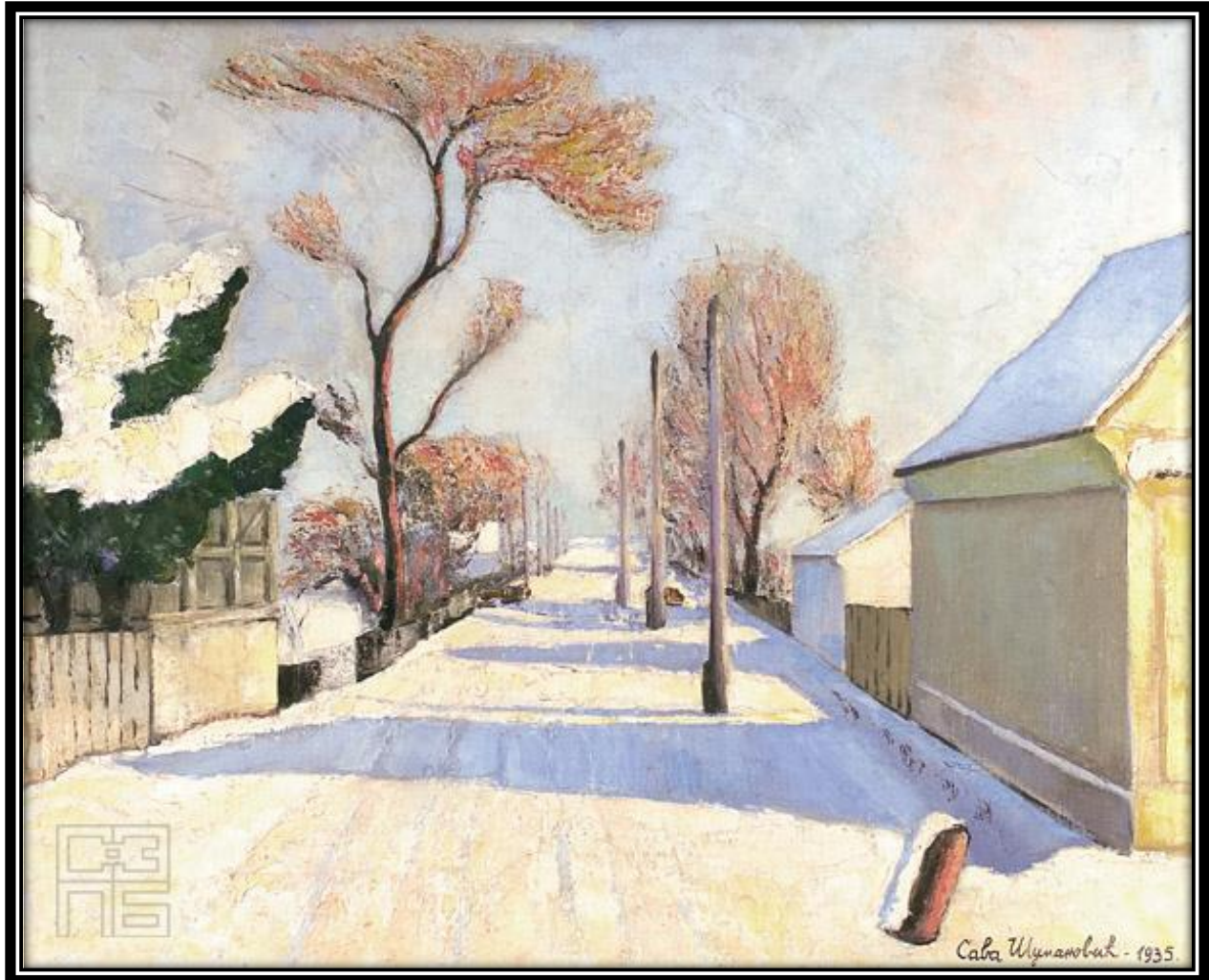
22. С. Шумановић, *Полулежећи женски акт на дивану*, 1934.

У сликарству Саве Шумановића боја је, као и остали ликовни елементи, имала своју еволуцију. Од тамне гаме кубистичке фазе до светлости и белина шидских пејзажа, сликар је пратио нит свог сликарског сензибилитета, распламсавао или гасио интензитет свог колористичког израза. Смењивање и различитост колорита Шумановићеве палете је саставни део његовог поетичког развитка. О таквом колористичком отварању Шумановићевог ликовног израза Т. Манојловић је рекао:“ Још доскорашњи строги, церебрални, хладни, готово сувопарни и безбојни кубиста ишчаурио се, напрасно, као један страсни, лирски усхићени колориста, који разлива по својим визионарским платнима ликујући сунчану светлост и раскошне, радосне боје летњег цвећа, лептирских крила и младих женских тела. Једна жарка, али деликатна, рекао бих, готово, спиритуалисана чулност, једно топло, заљубљено гануће пред чарима природе - пред сочним, смарагдним зеленилом осунчаних ливада, брежуљака и шумарака, пред свиленим и кадифастим руменозлатним тоновима наге женске лепоте, пред росном једрином зрелих гроздова, пред мирисном грацијом дивљег цвећа – и један смели, романтичарски полет маште, то су три главна извора или елемента Шумановићевог сликарског расположења и хотења...”(Манојловић, 1928: 155/6).

При целовитом погледу на Савин ликовни опус, запажају се одређене колористичке доминације, које се у највећој мери могу хронолошки пратити тј. имају своју објективну просторно-временску димензију. То запажање доводи до следеће могуће систематизације палете на сликама Саве Шумановића³⁰²:

- палета угашених, тамних, хладних боја кубистичког пејзажа са контрастним топлим колоритом монументалних тела (нпр. *Лучки агент*, 1921, *Скулптор у атељеу*, 1921, *Композиција са сатом*, 1921, *Жена са огледалом*, 1923, *Варијација на античку тему*, 1923/24);

³⁰² Ова се систематизација заснива на доминантном визуелном идентитету скупина слика, али доминација једне гаме не искључује присуство других боја. У Савином колористичком изразу изразити су контрасти топлих и хладних тонова. Тако нпр. у првој групи је тамна палета често разбијена топлим, жутим, наранџастим, руменим бојама тела и инкарната приказаних ликова.



23. С. Шумановић, *Шид под снегом*, 1935.

- палета *пробуђених*, осветљених и интензивних контраста црвених, плавих и зелених тонова (нпр. *Енглескиње у Паризу*, 1925, *Турско купатило*, 1926, *Акт са папучама*, 1927, *Доручак на трави*, 1927, *Пијана лађа*, 1927, *Јутро*, 1929, *Ајша*, 1929, *Полулежећи женски акт на дивану*, 1934, циклус *Шидијанке*, 1936/42);
- палета *светлости* и колористичке доминанте беле, светло плаве и широког спектра жуте и зелене боје (нпр. *Шид под снегом*, 1935, *Вече на Вождовцу*, 1938, *Пејзаж*, 1939, *Мост на Шидини*, 1939, *Зимски пејзаж*, *Снег* из 1939).

Тешко је издвојити најфреквентније боје у сликарству Саве Шумановића. Ипак, најдубље отиснуте у оку остају црвена, зелена, неки тонови плаве и бела. У ликовном

иконографском речнику сликара током целог стваралаштва постоје одређени формални елементи који се могу уочити као константе и особеност израза. О неким мотивима је било говора раније, а када је реч о боји запажа се један специфичан, увек **бели** детаљ – убрус, тканина којом су обавијени женска тела. Овај детаљ се појављује веома рано у Савином сликарству, још пре првог одласка у Париз, на слици *Сузана* из 1919, а на композицији *Милосрдни Самарићанин* из циклуса Пасија (1920), Христово тело се лагано спушта на белу простирку. Присуство ове беле тканине на сликама религиозне тематике, може бити један од начина тумачења њене симболичке вредности. Чак и у конструктивистичкој/кубистичког фази Сава задржава бело платно дајући му, у складу са кубичношћу свих облика, крућу и геометризовану форму (*Жене крај језера*, 1921, *Жена са огледалом*, 1923). Бела тканина саставни је део и неколиких композиција мртвих природа – *Мртва природа*, 1920, *Мртва природа*, 1924, *Мртва природа са флашама*, 1926). У даљем развоју ликовног стила кроз тему, цртеж, форму, светлост и боју, готово да нема акта на којем не налазимо овај иконографски детаљ и постаје јасно да је од од посебног значаја за симболистичко читање овог сликарства. Бела тканина је, осим свог колористичког иступа и у функционалној улози – она, обавијајући се око њих, покрива најинтимније делове голих женских тела³⁰³. Чак и када нема ту функцију, појављује се са другом наменом, као простирка или подлога на којој акт лежи (*Јутро*, 1929, *Ајша*, 1929, *Крај мора*, 1929) приказан у атељеу (затвореном) или у природи (отвореном простору). Бели убрус је наставио да бива саставни и композициони део Савине сликарске структуре и у актима који настају у периоду од 1932 до 1934. Приказани ликови га држе у рукама као украс, каткад њиме покривају своју нагост, а каткад на њему леже или седе. Ликовни живот овог детаља наставља се и даље, а на слици *Карј шумарка*, 1935, увећан и драпериран добија упадљиво место као простирка за два лежећа и два седећа акта (један је приказан окренут леђима како стоји у плиткој води). Пратећи европске сликарске тенденције, сликар јединственог израза и сензибилитета Шумановић је и бојом тежио ка дефиницији личног ликовног израза. У монументалном циклусу *Шидијанке*, овај предмет

³⁰³ Сава је насликао велики број женских актова и сразмерно том броју, на мањем делу се женска нагост сасвим експлицитно показује. Неке од таквих слика су *Лежећи акт*, 1926, неколико актова у низу из 1929 (париски модели), неколико актова насталих 1932 – 34.

постаје сасвим незаобилазан и насликан је доследно уз сваку женску фигуру³⁰⁴. Купачице најчешће њиме покривају своју интимне делове тела, чиме се бела тканина можда и напосредом враћа својој првобитној религиозној симболици и добија одређеније значење чистоте и невиности. Осим формалнеог колористичког контрастирања, на овим сликама видимо дуализам путеног и смерног, телесног и духовног, профаног и религиозног.

Пратећи свој импулс, своју *пасију*³⁰⁵, сликар се све више ослобађао очекиваног и предвиђеног, достигао је фигуративни и колористички идентитет који је најбоље осликавао његову рафинирану природу и суптилни лиризам његовог уметничког бића. Уметнички израз одабраног појединаца је метафоричан израз мноштва удружених елемената, пропуштених кроз његово најдубље биће. У Савином сликарству се та синтеза емоционалности, интелекта, образовања и талента може структуралистички разлагати на формално манифестоване ликовне сегменте присутне на његовим платнима, читати и тумачити, и поново сјединити, управо онако како се они уједињују у јединству његовог ликовног идентитета.

Од елемената народног стваралаштва (нпр. сремачки вез, о којем и сам уметник говори као о инспирацији³⁰⁶, или детаљи на ћилимима и драперијама, као што Растко на пољу поезије упечатљиво реминисценцира народно усмено стваралаштво), ликовног стила античких и ренесансних уметника, Ботичелија те потом Рубенса, Пусена, Сезана, Енгра, Лота до сопствених сликарских средстава и једне модерне ликовне осећајности. У овом новоствореном, магичном свету Шумановићевог сликарства, универзалана и лична симболика боја прелама се као треперава светлости. „Зиста се наш Шиђанин, парафразирано Шарденове речи, служио бојом а сликао осећањем“ (Миљковић, 2007: 63).

Двојица великих српских, и у Европи свога доба цењених уметника, освајали су уметничку слободу као што се осваја своја сопствена³⁰⁷. Њихова уметност и

³⁰⁴ Код *Шидијанки* се запажа и цео низ других специфичних детаља - модне сандале са петом или равне, беле сокне, боса стопала никада на трави тј. тлу, а обувена никада на простирци. Ови и други знаци које слике овог циклуса шаљу посматрачу тек чекају своје читање и разумевање.

³⁰⁵ Монографија Љ. Миљковић *Препуштање пасији*, као златну нит има идеју да је Шумановић кроз цело своје стваралаштво следио своју пасију којој није могао и није хтео да се одупре. Она, пасија уметности, била је његов живот.

³⁰⁶ Види у тексту Р. Бунушевца *После десет година усамљеног живота у Шиду, сликар Сава Шумановић доноси у Београд четири стотине десет својих слика*, Политика, 31. август 1939.

³⁰⁷ О слободи у уметности погледати у књизи Х. Маркузеа *Естетска димензија*, Школска књига, Загреб, 1981, 66 – 94. Заснивајући своје становиште на Кантовим разматрањима и развијајући га даље у дијалогу са Шилером, Херберт Маркузе тврди да је слобода уметничког стваралаштва и уметничког доживљаја, у којој



24. С. Шумановић, *Ајииа*, 1929.

јесте била израз исконске потребе за сопством, а обликовали су га сличним, каткад истим уметничким средствима и симболима свог уметничког медија, који су тако усмереном применом превазилазили његове оквире и постајали универзални језик уметности. Оставши истовремено и у контексту европских уметничких стремљења и формирајући свој јединствени израз, срели су се на истим важним поетичким путевима. Путовали су као путници и сапутници различитим животним возовима, свесни да онај други у исто време некуд путује. А ако и нису били свесни тада, њихова је уметност, независна а у садејству, сведочила о томе, као што то чини и данас.

би осећајност однела победу над умом, узор тзв. слободног живљења, желећи смисао те тзв. слободне игре, која се одвија у уметничкој креацији, да успостави као темељни принцип живота и зачетка нове културе.

7. Закључак

Када је 1909. године Арнолд Шенберг³⁰⁸ написао *Три комада за клавир, опус 11*, започета је револуција у музичком стварању. Традиционална хармонија и структура музичког дела су дезинтегрисане, а нова правила компоновања музике заснивају се на деструкцији познатих образаца и конструкцији сасвим новог језика. Раскид са тоналитетом класичне музичке традиције огледао се у новим, шокантним и дисхармоничним партитурама које су биле непознате уху тадашњег слушаоца. Ова *атонална* музика, која се окреће унутрашњим вибрацијама урбаног, узнемиреног и отуђеног човека са почетка двадесетог века, кореспондирала је својим формалним и идејним обележјима са оном уметношћу коју доноси сликарство немачких експресиониста, а Кандински, као њихов идејни и харизматични програмски вођа, теоријски и практично пропагира. Уметничка сарадња између Шенберга и Кандинског је била веома плодна, идеолошки уједињена и чврсто повезана заједничким циљевима. „Боја је дирка. Око је чекић. Душа је клавир са много жица. Уметник је рука која помоћу ове или оне дирке, са сврхом изазива треперење људске душе. Тако је јасно да хармонија боја мора да почива искључиво на сврховитом деловању на људску душу“ (Кандински, 2004: 42). Према тврдњи Корнелије Феје³⁰⁹, Кандински је 1911. године насликао *Композицију број 5* као апстрактни визуелни израз Шенбергове музике.

³⁰⁸ Арнолд Шенберг (1874 – 1951) био је аустријски композитор, теоретичар музике, вођа Друге бечке школе, члан немачке експресионистичке групе *Плави јахач*. У музику је увео естетику атоналности и хроматску лествицу са 12 степени (додекафонија).

³⁰⁹ Погледати предавање које је Корнелија Феје, немачка историчарка уметности и професор на неколико колеџа у Сан Дијегу, одржала поводом изложбе *Немачка експресионистичка уметност 1905 – 1937*,

„Ако сликарство мобилише око, онда оно то не чини да би га намамило на мирне извесности. Свако платно је у извесном ступњу надреалистичко. С правом се каже да је оно слика (*image*), а то нас већ позива да мислимо имагинарно. Оно што оно чини видљивим – према једној чувеној изреци – није оно што је већ виђено, већ је то онај део невидљивога који опседа видљиво, то је оно што видљиво сања, управо онако као што речи поеме сањају“ (Дифрен,1989: 201). Према овој поставци Микела Дефрена, искључује се свака могућност илустрације поезије или књижевности од стране сликарства или ликовне уметности уопште, а у први план се поставља исти идејни и духовни простор у слици и песми који се досеже различитим техничким инструментима и реакцијом различитих чула. И чини се да је то сасвим тачно јер је дискурс немогуће илустровати. Оно што речи преносе у имагинацију никада није апсолутно. Апсолутно није чак ни оно што експлицитна ликовна слика, као непосреднији чулни надражај, пројектује у свест посматрача. Ради се о читавом безграничном простору асоцијација и симбола, чиме се добрим делом задире у област психолошког³¹⁰.

Односом између различитих врста уметности, њиховом мотивском и садржинском комуникацијом, инспирацијом, еквивалентношћу, доминацијом и/или супериорношћу бавили су се још антички теоретичари. Плутарх је запазио да је песништво сликарство које говори а сликарство поезија без речи, док је Хорације установио гласовити термин *ut pictura poesis*. „Мада се мера визуелизације при читању поезије по свој прилици прецењује, било је раздобља и песника који су читаоца заиста приморавали да визуализије. Лесинг је можда са правом критиковао као ликовно неделотворно Ариостово описивање женске лепоте путем набрајања одлика (мада оно не мора бити и песнички неделотворно); ипак, осамнаестовековни приврженици сликовитога не могу се пренебрегнути; а модерна књижевност од Шатобријана до Пруста дала нам је многе описе који бар наговештавају ефекте сликарства и наводе нас да призоре визуализујемо по узору на савремене слике. Мада можемо сумњати у то да је песник

одржане 2012. године у Уметничком музеју у Сан Дијегу - <https://www.youtube.com/watch?v=DIJELjmOnzU>, преузето 1. 03. 2016.

³¹⁰ Феноменом пројектовања поетске стварности у читаочеву свест бавили су се, такође, руски формалисти. Тако Шкловски ставља акценат на *перцептивно стварање*, а не на *посматрање* створеног (*energeia/ergon*). Погледати у књизи Ана Бурзинске и Михаела Павела Марковског, *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, 2009, стр. 129-130. Знатно касније проблемом индивидуалног читања уметности бави се Ервин Панофски (*Уметност и значење - Иконолошке студије*, Београд, 1975).

заиста кадар да сликарске ефекте постигне код хипотетичког читаоца који о сликарству нема никаквог појма, јасно је да су писци, у оквиру наше опште културне традиције, заиста наговештавали ликовни симбол, пејзажистичко сликарство осамнаестог века или импресионистичке ефекте једног Вислера и њему сличних“ (Велек/Ворен, 1985: 152-153).

Роман Ингарден у делу *Лесингов Лаокоон*³¹¹ закључује да су слике у поезији обимније јер нису само визуелне већ и имагинативне, док су слике у сликарству само опажајне те да је у поезији слика променљива и вишезначна, па самим тим динамичнија. Ипак, објективна разлика између чула која продукте ових двеју уметности примају у свет субјективног и која се намеће као валидна дистинктивна вредност обе уметности, између осталог чини поставку Микела Дифрена најближом стварном односу песништа и ликовне уметности: „Дакле, овде се ради о размени, и оно што овде добијамо – као у односу између два партнера које љубав изједначава, и који се отварају један према другом – јесте интензитет. Оно што се овде размењује није жеља за жељу, није жар за жар, то исто тако није ни речено за показано, већ је то имагинарно за имагинарно: једно заједничко имагинарно захваљујући којем уметности комуницирају“ (Дифрен, 1989: 200).

У том смислу и на изванредан начин, ликовне уметности су рехабилитоване у односу на писану реч јер им се признаје аутентичност, чулна независност, изражајна вредност, естетички и идејни квалитет независан од литерарног предлошка.

Развојни пут интермедијалних контаката у свеколикој историји уметности био је испрекидан, те каткад више, а каткад мање интензиван. Важно је уочити динамично и перманентно присуство метатекста у ликовној уметности још од најранијих сликовних записа човечанства. Разлог тој чињеници (која пак нема свој еквивалент у односу супротног смера) ваља тражити у биолошко/физиолошким фазама развоја људске јединке – код човека се развија способност говора и потреба за изражавањем речима као примаран рефлекс у односу на потребу (али и вештину) изражавања сликама. То, свакако, не значи да сваки говор тј. реч има уметничку вредност, већ само истиче „олакшавајућу“ околност коју реч има у односу на слику. Са друге стране, слика је првобитнија, изворнија и присутнија од речи у менталним процесима; имагинацијом доминирају слике, а дете учи прве појмове (које ће касније повезати са одговарајућим речима у матерњем језику) на нивоу сликовног мишљења. Овако схваћене, реч и слика чине две половине једне целине.

³¹¹ Roman Ingarden, *Lessing Laokoon*, *Studia z Estetyki*, tom I, Warszawa 1966, стр. 112.

Узимајући у обзир формалне карактеристике обе уметности, може се рећи да књижевност (поезија) и ликовна уметност (сликарство) пружају могућност повезивања, на плану феноменолошких аспеката, по следећим основним принципима:

- материјализација замишљеног, измишљеног, „нереалног“;
- присуство истог мотива, теме или комплекс тема, тематски круг (исти извор *објекције* или предмета „приказивања“ остварен мотивским паралелизмом),
- слика (визуелизација) као *конкретан* начин остваривања идеје; у поезији песничка, а у сликарству визуелна слика.

Поступак визуелизације, као примарно психолошки процес детерминисан многим личним и колективним факторима, започиње на подстицај техничких средстава (са једне стране језичким, а са друге ликовним) и, у оба случаја, завршава у запоседнутим индивидуалним менталним просторима читаоца односно посматрача уметничког дела.

Статус песничке слике је у теорији књижевности веома значајан и она заузима једно од важнијих места у тумачењима књижевних дела, а посебно лирске поезије. Сама дефиниција појма има мноштво облика и варијација у зависности од доминантног теоријског начела тумача - од „изненадног рељефа психе“ до симбола или „осуштињавања“.³¹² У складу са поетиком руског формализма³¹³, која је посебну пажњу поклањала настајању књижевне форме и истраживању уметничких поступака, песничка се слика, као темељна форма грађења дела, своди на „онеобичавање“³¹⁴ тј. песник ствар чини чудном и необичном, наводећи читаоца да изађе из аутоматизма своје перцепције. Увођење овог поступка мора бити мотивисано и оправдано целовитошћу дела.

Уметничка делатност авангарде (како европске тако и националне) је донела, поред свих осталих новина и квалитета, и веома интензивно приближавање различитих уметничких медија. Може се рећи да је важан саставни део поетике авангарде управо онај

³¹² Погледати о томе у зборнику теоријских разматрања *Односи међу уметностима*, Институт за књижевност и уметност, Нолит, Београд 1978.

³¹³ Погледати текст В. Шкловског *Уметност као поступак*, 1919. у *Поетика руског формализма* (ур. А. Петров) Београд, 1970.

³¹⁴ Овај термин (*остранение*) уводи Шкловски у свом тексту *Уметност као поступак* из 1919. Према ауторима књиге *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, 2009, Ана Бурзинске и Михаела Павела Марковског, а на основу сведочења самог Шкловског, овај термин је настао случајно и резултат је словне грешке тј. у речи *странный* (на страни 129).

простор који се односи на преплитање и садејство међу уметностима. Авангарда брише границе чинећи уметнички израз универзалним и синестетичким, повезујући га са најдубљим понорима и спознајним потребама човека свог доба. Свеобухватност феномена *уједињених уметности* у периоду првих деценија двадесетог века јединствен је и непоновљив у целокупној историји уметност; појединачни примери су се јављали и јављаће се и даље спорадично³¹⁵ као индивидуални изрази *двоструког талента*³¹⁶.

Дело Растка Петровића, водећег песника српског авангардног песништва, пример је примењене поетичке синестезије. Ликовна уметност је на више различитих начина и планова присутна у његовом стваралаштву³¹⁷; она је била живо врело његове хиперосетљивости за визуелно, чулна и експресивна стварност која је исијавала из његових литерарних дела и, напослетку, завештање којим је, као ликовни критичар, утемељио другачији курс нове српске ликовне критике.

Сава Шумановић, један од најзначајнијих сликара у српској историји уметност, а који својим делом превазилази границе националног, није на својим сликама експлицитно у дијалогу са литературом³¹⁸. Ипак, у готово свим фазама његовог стваралаштва ишчитава се снажан подтекст који допире из широког и квалитетног сликарског образовања. Удружено са тананом осетљивошћу и извесном мистичношћу уметникове личности, ово образовање је прелазило границе светова и улазило у његова платна, уносећи у њих нову текстуалну и идејну димензију.

Оба уметника је животни пут довео у исти град, тада најважнији у погледу развоја модерних уметничких појава Европе. Париз је формирао Растка Петровића на један, а Саву Шумановића на други начин, али истовремено их обележио истим, авангардним, слободним и ослобођеним духом трагања за новим уметничким изразом. Прихвативши нову уметност, отворили су врата своје уметности за оне поетичке одлике које су дошле *споља*, постале им заједничке и учиниле њихову припадност токовима

³¹⁵ Неки од таквих примера из прошлости односно будућности у односу на уметност авангарде су нпр. Вилијем Блејк (1757-1827), енглески песник и сликар, или у нашој историји уметности Ђура Јакшић (1832 – 1878) и Момо Капор (1937 – 2010).

³¹⁶ О феномену *двоструког талента* говоре Велек/Ворен у *Теорији књижевности* (поглавље *Књижевност и друге уметности*), Нолит, Београд, 1985, стр. 151.

³¹⁷ О овоме смо детаљно говорили и поглављу о поетици Растка Петровића.

³¹⁸ Као што смо видели у претходним разматрањима, у сликарству Саве Шумановића нема (ако изузмемо рани циклус *Пасија*) илустративности књижевног или неког другог литерарног текста. Метатекст у Савином сликарству проналазимо на дубљем гносеолошком нивоу.

европске авангарде јасном и недвосмисленом. Са друге стране, њихов лични сусрет, непосредан контакт и уметничка размена начела, идеја и начина њихове примене у компоновању уметничког дела, оформила су простор специфичне поетичке комуникације двојице уметника као свет унутар света. Елементи који чине *тај свет* су били централна тачка нашег истраживања.

Пратећи чулно опажајни³¹⁹ мотивско-тематски корпус у делима двојице уметника као манифестацију света идеја, често одступајући од хронолошког путоказа, а следећи, како се чинило значајнији и бременији курс феноменолошких доминанти, промишљање о поетичкој кохерентности у делима Петровића и Шумановића је и само базирано на *хегеловском* разумевању естетике као теорије чулног сазнања. У међусобном поетичком дијалогу двојице уметника створена је нова естетичка димензија њихових индивидуалних уметничких стваралаштава.

„Нема правила које може владати двома уметностима и вероватно никојег техничког средства које се из једне може преносити у другу, да и не говоримо о материјалима који би били саобразни. Али има упоредивих створених форми. Такве повремене напоредности биле би безначајне да се даље не везују за једну од најузбудљивијих појава у подручју уметности која се може назвати 'крајњом апстракцијом' или 'трансценденцијом'“ (Лангер, 1990: 94)

Превођење једне уметности у другу интермедијалним механизмима, без права првенства, покушај је повратка у хомогену креативну свест, *тамо где су све уметности још увек једна*. Овим трагањем за изворима и средствима не лимитира се истинска специфичност и примарност сваког вида уметности понаособ јер „свако дело има свој примарни привид према којем су све друге виртуалне димензије секундарне“ (Лангер, 1990: 86).

³¹⁹ „Почев од Баумгартена под филозофском естетиком подразумевамо филозофским интересом вођено разматрање три основна проблемска комплекса: проблематику лепог, проблематику уметности и проблематику *aeisthesis*, и то *aeisthesis* у широком значењу чулности, чулног опажања, осета, осећаја и читаве сфере афективности и емоционалности. У складу са овако скицираном појмовно-историјском ситуацијом у погледу појма филозофске естетике, могли бисмо да разликујемо и три основна приступа у покушају њеног утемељења односно три различита филозофско-естетичка полазишта. Под естетиком се може разумети, најпре, теорија чулног сазнања, затим теорија лепог и најзад, теорија уметности“ (Грубор, 2013: 200).

Понирањем дубоко иза кулиса ликовних и песничких формалних изражајних средстава, која су као формални, опажајни носиоци тих дубина водили мисао, дошли смо до следећих закључака:

- песничко дело Растка Петровића (песничка збирка *Откровење*) и ликовно дело Саве Шумановића се сусрећу на бројним поетичким меридијанима;
- интермедијална комуникација међу делима два уметника остварена је на плану теоријског/експлицитног и на плану креативног/имплицитног простора;
- експлицитне паралеле се доминантно читавају у поставкама које два уметника износе у својим теоријским текстовима и које се могу назвати заједничким именом *естетика сувише стварног*, а базирају се на идеји о аутономији света створеног уметничким делом;
- посебан поетички контакт који бисмо могли назвати својеврсним *уметничким трансфером* остварен је Шумановићевом сликом *Пијана лађа* (1927);
- доживљај и уметничка представа покрета и кретања заједнички су двојици уметника, а манифестовани су различитим формалним средствима;
- у простору имплицитно поетичког две се поетике укрштају у неколиким тачкама:
 - *тело, телесност* – као пространа и свеприсутна тема, али и као спознајни инструмент *теорије чулности*;
 - *мотив пута* - у контексту авангардне поетике европског и националног оквира и као симболички знак у делима двојице уметника;
 - *мотив вода и морнара*- вода, као један од четири виталистичка елемента, али и као мотив снажне хтонске природе,
 - *мотив грозђа, бербе, вина, жита (хришћанство)* - као део нутриционистичког мотивског репертоара Растка Петровића, али и у светлу формалне конкретизације идеје хришћанства;
 - *хроматика*, као највизуелнији од свих поетичких елемената, у којој се, у духу експресионистичке палете, сусрећу стваралаштва песника и сликара.

Методолошки инструменти којима се стигло до ових закључака могу послужити и за сасвим опречан циљ другог, хипотетичког, истраживања – разлике у индивидуалним поетикама Растка Петровића и Саве Шумановића, којих, свакако, има. Ипак, како је авангардни дух времена првих деценија двадесетог века донео уједињење свих уметности, онда је и напор да се то јединство уочи и аргументује конкретним доказима у истом духу. Преливањем преко граница медија, уметност добија нову, неоткривену снагу и моћ.

„Ако разлике међу уметностима следите онолико далеко и подробно колико је то могућно, долазите до једне тачке иза које се више никакве разлике не могу повлачити. То је тачка на којој дубља структурална средства – амбивалентне слике, силе које се узајамно секу, велики ритмови и њихови аналогони у појединости, варијације, подударности, укратко сва устројавајућа средства – откривају она начела динамичке форме која из природе упознајемо исто тако спонтано као што од својих старијих учимо језик. Од једне до друге уметности, ова се начела показују као водећа у сваком делу које досеже органско јединство, животност форме или изражајност, што управо и разумевамо под смислом уметности“ (Лангер, 1990: 85).

Непобитна чињеница коју су верификовале све релевантне историје српске књижевности и сликарства о уметничкој величини и значају дела Растка Петровића и Саве Шумановића чини се није умањила потребу да се истраже и могуће, наговештене или јасно видљиве поетичке везе међу тим уметностима. Напротив, уколико и најмањи допринос отвори бар једна врата ка бољем разумевању њихове уметности, он има смисла. Тежња ка потпуном разоткривању тајни уметничког дела, ма колико то немогуће и супротно божанској природи уметности било, вечито постоји. Као жудња ка недостижном.

“Лепота је једино против чега ни време ништа не може. Филозофије се расипају као песак, једна вера пролази за другом, али је лепота радост за сва времена и својина вечности“ (Црњански, 1966: 160).

Литература

- 1) *Авангарда, од даде до надреализма*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, 2015.
- 2) Амброзић, Катарина. *Андре Лот и његови југословенски ђаци*, Народни музеј, Београд, 1974.
- 3) Аполинер, Гијом. *Алкохоли & Калиграми*, (прев. Н. Бертолино) Време књиге, Београд, 1995.
- 4) Аполинере, Гијом. *Нови дух*, Логос, Сплит, 1984.
- 5) Башићевић, Димитрије. *Шумановић*, Нови Сад, 1997.
- 6) *Библија* или *Свето писмо*, превео Стари завјет Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стефановић Караџић, тисак и повез СGP Delo, Љубљана, 1987.
- 7) Бидерман, Ханс. *Речник симбола*, Београд, 2004.
- 8) Биргер, Петер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998.
- 9) Брајовић, Тихомир. *Од метафоре до песме, (Тело-учитељ или открочење унутрашњег човека поезији Растка Петровића)*, Београд 1988.
- 10) Брајовић, Тихомир. *Од метафоре до песме*, Просвета, Београд 1998.
- 11) Брукс, Ван Вин. *Размишљања о авангарди*, Књижевне новине, 1958. IX, стр.6.
- 12) Бунушевац, Р. *После десет година усамљеног живота у Шиду, сликар Сава Шумановић доноси у Београд четири стотине десет својих слика*, Политика, 31. август 1939.
- 13) Бурзинска, Ана. Марковски, Михаел Павел. *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, 2009.

- 14) Буројевић, Весна. *Артисти и модели, Сава Шумановић и краљица Монпарнаса*, Галерија слика Сава Шумановић, Шид, 2010.
- 15) Буројевић, Весна. *Жене веселог Париза*, Културни додатак дневног листа *Политика*, 31. IX 2013. године. и 21. септембра
- 16) Буројевић, Весна. *Још једна купачица, из Ла Рошела*, Културни додатак дневног листа *Политика*, 21. IX 2013.
- 17) Буројевић, Весна. *Триптих берачице у зборнику Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014.
- 18) Burgess, Gelett . *The Wild Men of Paris, The Architectural Record*, New York, May 1910.
- 19) Вајнингер, Ото. *Пол и карактер*, Београд, 2013.
- 20) Велек/Ворен. *Теорија књижевности*, Нолит, Београд, 1985.
- 21) Велмар – Јанковић, Светлана. Предговор књизи Растко Петровић, *Сабране песме*, СКЗ, Београд, 1989.
- 22) Винавер, Станислав . *Громобран свемира (Манифест експресионистичке школе)*, Издање свесловенске књижарнице М.Ј. Стефановића и друга, Београд, 1921.
- 23) Винавер, Станислав. *Европска ноћ и друге песме*, СКЗ, књ. 444. Београд. 1973.
- 24) Винавер, Станислав. *Растко Петровић, Лелујав лик са фреске*. (Књижевност, књ. XIX, св. 12, 1954, стр. 468-488).
- 25) Вучковић, Радован. *Поетика српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.
- 26) Вучковић, Радован. *Судбина критичара (Критичар против критике: Станислав Винавер)*, Свјетлост, Сарајево, 1968.
- 27) Гвозденовић, Жана. *Пијана лађа између класичног и савременог у Зборнику радова са научног скупа Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014.
- 28) Gerbran, A., & Ševalije, Ž. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. (prev. P. Sekeruš, K. Koprvišek, I. Gordić), Novi Sad, Stylos, 2004.

- 29) Grlić, Danko. *Estetika II*, Naprijed, Zagreb, 1974.
- 30) Грубор, Небојша. Хегелово утемељење естетике путем одређења културно повесне функције уметности, ФИЛОЗОФИЈА И ДРУШТВО XXIV (1), Београд, 2013.
- 31) Демшар, Марија. *Писма из Шида*, Шид, 2015.
- 32) Денегри, Јерко. *Позни Шумановић: Шидијанке* у Зборнику радова са научног скупа *Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014.
- 33) Дифрен, Микел. *Око и ухо*, Глас, Бања Лука 1989. стр.201.
- 34) Добровић, Петар. *Изложба г. Ј. Бијелића, П. Добровића и С. Миличића*, у *Српска ликовна критика*, избор Лазар Трифуновић, СКЗ, Београд 1967. стр. 284
- 35) Ејхенбаум, Борис. *Књижевност*, Нолит, Београд, 1972.
- 36) Зечевић, Божидар. *Српска авангарда и филм*, Уфус, Београд, 2013.
- 37) Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевно уметничког дела*, Београд, 2006.
- 38) Ingarden, Roman . *Lessing Laokoon*, Studia z Estetyki, tom I, Warszawa 1966.
- 39) Јовић, Бојан. *Ликовни погледи Растка Петровића*; Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLVIII, 2-3, 2000, стр. 251-276;
- 40) Јовић, Бојан. *Поетика Растка Петровића*, Београд, 2005.
- 41) Јовић, Бојан. *Чарли Чаплин у очима европске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2012.
- 42) Јовић, Душан. *Језик Растка Петровића и стандардна норма*, зборник *Књижевност Растка Петровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989.
- 43) Јунг, К. Г. *Динамика несвесног*, Матица српска, Нови Сад 1984.
- 44) Јунг, К. Г. *Човек и његови симболи*, Народна књига, Београд, 1996.
- 45) Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*, Београд, СКЗ, 1973.
- 46) Кандински, Василиј. *О духовном у уметности*, Есотерија, Београд 2004.
- 47) Kandinsky, W. *Abstrakt oder Konkret*, u *Essay über Kunst und Künstler*, Teufen 1955.

- 48) Кашанин, Милан. *Шеста југословенска уметничка изложба*, СКГ, XXI, 1927.
- 49) Квас, Милена. *Сава Шумановић, сликар магијског реализма*, Нови Сад, 2011.
- 50) Константиновић, Радомир. *Биће и језик*, књига 6, Просвета/Рад/ Матица српска, Београд, 1983.
- 51) Констатиновић, Зоран. *Експресионизам*, Горњи Милановац, 1980.
- 52) Кот, Јан. *Камени поток*, Београд, 1990.
- 53) Кракауер, Zigfrid. *Priroda filma*, II, Institut za film, Beograd, 1972.
- 54) Крњевић, Хатица. *Есеји Растка Петровића о народној уметности*, зборник Књижевност Растка Петровића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989.
- 55) Кроња, Ивана. *Авангардни филм*, www.documents.tips, преузето 4. 10. 2015.
- 56) Lazarević, Radmila. *Leksičko-semantičko polje boja u italijanskom i sprskom jeziku*, doktorska disertacija, Београд, 2013, <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:9461/bdef:Content/get>, преузето 21. 12. 2015.
- 57) Лангер, Сјузан. *Проблеми уметности*, Градина, Ниш 1990.
- 58) Манојловић, Тодор. *Изложба слика Саве Шумановића*, СКГ, бр. 2, књ. XXV, 1928.
- 59) Манојловић, Тодор. *Слике Саве Шумановића*, СКГ, 2, 1940.
- 60) Матицки, Миодраг. *Прамелодија у лирици Растка Петровића*, зборник Књижевно дело Растка Петровића, Институт за књижевност и уметност. Београд, 1989.
- 61) Marcuse, Herbert. *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb 1981.
- 62) Мереник, Лидија. *Шумановићева велика синтеза у Шидијанкама* у Зборнику радова са научног скупа *Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014.
- 63) Миљковић, Љубица. *Препуштање нацији*, Шид/Београд, 2007.
- 64) Мишић, Зоран, *Откровење*, предговор, Просвета, Београд, 1986.
- 65) Мишић, Зоран. Електронска библиотека *Растко Петровић*, Фестивал једног писца, 2003.

- 66) Мукаржовски, Јан. *Структура, функција, знак, вредност*, Нолит, Београд, 1987.
- 67) *Нада српске голготе*, Из радова ученика у Француској 1916. г., прикупио и средио Р.Ј.Одавић, Преснимљено издање из 1923. г., ЛИО, Горњи Милановац, 2002,
- 68) Недић, Марко. *Поетички дис/континуитет у делу Растка Петровића*, зборник Књижевно дело Растка Петровића, Институт за књижевност и уметност (приредио Ђорђије Вуковић), Београд, 1989.
- 69) *Односи међу уметностима*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Нолит, Београд 1978.
- 70) Палковљевић, Тијана. *Сава Шумановић и тајна под Куполом*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2013.
- 71) Палмије, Жан-Мишел. *Експресионизам као побуна*, Матица српска, Нови Сад, 1995.
- 72) Панофски, Ервин. *Уметност и значење - Иконолошке студије*, Београд, 1975.
- 73) Пантић, Михајло. *Свет иза света*, Краљево 2002.
- 74) Петковић, Новица. *Проучавање иманентне поетике; предмет и сврха*, у *Поетика српске књижевности*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1988.
- 75) Петровић, Предраг. *Авангардни роман без романа*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.
- 76) Петровић, Растко. *Африка*, Београд, 1955.
- 77) Петровић, Растко. *Есеји, критике*, књига 5, МСУБ, Београд, 1995.
- 78) Петровић, Растко, *Конструктивно сликарство - Сава Шумановић и естетика сувише стварног уновој уметности*, Загреб, *Савременик*, 1921, XVI, бр. III
- 79) Петровић, Растко. *Есеји и чланци*, Београд 1974.
- 80) Петровић, Растко. *Народна реч и геније хришћанства*, Српски књижевни гласник, XIII/7, Београд 1924.

- 81) Петровић, Растко. *Општи подаци и живот песника*, Откровење- поезија, проза, есеји (избор и предговор Зоран Мишић), Матица српска, Српска књижевна задруга, Београд, Нови Сад, 1972.
- 82) Петровић, Растко. *Пробуђена свест (Јуда)*, Сабране песме, СКЗ, Београд, 1989.
- 83) Петровић, Растко. *Растко Петровић*, антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*, књига 62, Матица српска, Нови Сад, 2012.
- 84) Петровић, Растко. *С. Винавер: Громобран свемира*, Радикал, I/21, 8. XI 1921.
- 85) Петровић, Растко. *Сабране песме*, избор и предговор Светлана Велмар Јанковић, Београд, 1989.
- 86) Петровић, Растко. *Хелиотерапија афазиије*, Мисао V, XII/2, 1923, стр. 764.
- 87) Пођоли, Ренато. *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд, 1975.
- 88) Поповић, Радован. *Изабрани човек*, Просвета, Београд, 1986.
- 89) *Прилози за проучавање библиографске грађе о Сави Шумановићу*, приредила Љубица Јукић, Галерија слика Сава Шумановић, Шид, 2012.
- 90) Протић, Миодраг. *Југословенско сликарство 1900-1950*, Нолит, Београд 1970.
- 91) Протић, Миодраг. *Сава Шумановић*, монографија, Шид/Београд, 1985.
- 92) Протић, Миодраг. *Трећа деценија – конструктивно сликарство*, каталог изложбе у издању МСУ, Београд 1967.
- 93) Раденковић, Љубинко. *Боје као обележје митолошких бића – словенске паралеле*, Југословенски филолог LXIV, Београд, 2008.
- 94) Радишић, Ђура. *Трактат о геометријској матрици (Сава Шумановић)*, Национална галерија, Нови Сад, 2015.
- 95) *Развојне етапе у српској књижевности XX века и њихове основне одлике*, САНУ, Београд 1981.
- 96) *Растко Петровић*, библиотека Живи песници, Приредио Милосав Мирковић, Нолит, Београд, 1963.
- 97) Ристић, Марко. *Три мртва песника*, Београд, 1954.
- 98) Саболчи, Миклош. *Авангарда – неоавангарда*, Народна књига, Београд, 1997.
- 99) Симоновић, Милијана. *Два пјесника и слика*, Београд/Шид, 2013.

- 100) *Сликаство треће деценије*, каталог у издању МСУ, Београд 1997.
- 101) *Словенска митологија, енциклопедијски речник, ZEPTEK BOOK WORLD*, Београд, 2001. (У тексту дело навођено под скраћеницом СМ.)
- 102) *Сремац, Радован.. Сава Шумановић, лично, породично, национално*, Галерија Сава Шумановић, Шид, 2011.
- 103) *Стојановић Пантовић, Бојана. Морфологија експресионистичке прозе*, Артист, Београд 2002.
- 104) *Суботић, Ирина. Од авангарде до аркадије*, Слио, Београд, 2000.
- 105) *Тешић, Гојко. Антологија Албатрос*, Београд, 1985.
- 106) *Тешић, Гојко. Врх врхова српске авангарде*, у каталогу *Раско Петковић у првом лицу*, Продајна галерија “Београд”, Београд, април 2009.
- 107) *Тешић, Гојко. Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998.
- 108) *Тешић, Гојко. Српска књижевна авангарда 1902 – 1934*, Службени гласник, Београд, 2009.
- 109) *Ткалчић Кошчевић, Антонија. Сећања на прве генерације Умјетничке Академије у Загребу*, Загреб, 2007.
- 110) *Тодић, Миланка. Фотографије о искуству путника*, зборник *Откривање другог неба*, Београд, 2003, стр. 81-86.
- 111) *Токин, Бошко. Покушај једне кинематографске естетике*, Прогрес, 120-122, Београд, 2 – 3 (Филмске свеске 1977, 231 – 234, Београд)
- 112) *Трговчевић, Љубинка. Планирана елита*, Историјски институт, Београд, 2003.
- 113) *Тренковић, Вера. Од модернизма ка надреализму*, Књижевна историја 1975, 7, 27, 445-470.
- 114) *Трифуновић, Лазар. Српска ликовна критика*, СКЗ, Београд, 1967.
- 115) *Трифуновић, Лазар. Звезде су угашене за мене*, Уметност, бр.3, Београд, 1965.
- 116) *Трифуновић, Лазар. Од импресионизма до енформела*, Београд 1982.
- 117) *Трифуновић, Лазар. Српско сликарство 1900 – 1950*, Нолит, Београд 1973.

- 118) Трифуновић, Лазар. *Уметничка критика Растка Петровића*, у Зборнику *Књижевно дело Растка Петровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989.
- 119) Флакер, Александар. *Стилске формације*, Загреб, 1976.
- 120) Флакер, Александар. *Поетика оспоравања*, Школска књига, Загреб, 1985.
- 121) Флакер, Александар. *Три напомене уз појам авангарде*, *Умјетност ријечи*, изванредни примјерак - Књижевност, револуција, авангарда, Загреб 1981.
- 122) Црњански, Милош . *Милош Голубовић, Есеји*, Сабрана дела, књ. 10. Београд 1966.
- 123) Црњански, Милош. *Есеји*, Сабрана дела, Београд, Просвета, 1966.
- 124) Чановића, Зорана. *Уметност Растка Петровића*, Јединство, Приштина, 1985.
- 125) *Четврта деценија*, каталог изложбе, МСУ, Београд, 1971.
- 126) Чубрило, Јасмина. *О здрављу и другим болестима у зборнику Класично, модерно, визионарско у стваралаштву Саве Шумановића*, Шид, 2014
- 127) Шимић, А. Б. *Конструктивно сликарство, Савременик*, XVI, 3. Загреб, 1921.
- 128) Шкловски, Виктор. *Уметност као поступак*, 1919. у *Поетика руског формализма* (ур. А. Петров) Београд, 1970.
- 129) Штајгер, Емил. *Умеће тумачења и други огледи*, Просвета, Београд, 1978.
- 130) Шуљагић, Радмила. *Преписка*, Београд, 2003.
- 131) Шумановић, Сава. *Сликар о сликарству*, КЊИЖЕВНИК бр.1, Загреб, мај 1924.
- 132) Шумановић, Сава. *За што волим Пусеново сликарство*, КЊИЖЕВНИК бр.3, Загреб, јун 1924
- 133) Шумановић, Сава. *Каталог самосталне изложбе*, Умјетнички павиљон, Загреб, 1921.
- 134) Шумановић, Сава. *Место предговора* (Каталог изложбе на Новом Универзитету), Београд, 1939.
- 135) Widmann, C. *Il simbolismo dei colori*. Roma: Edizioni Magi, 2009.

Прилог

Илустрације



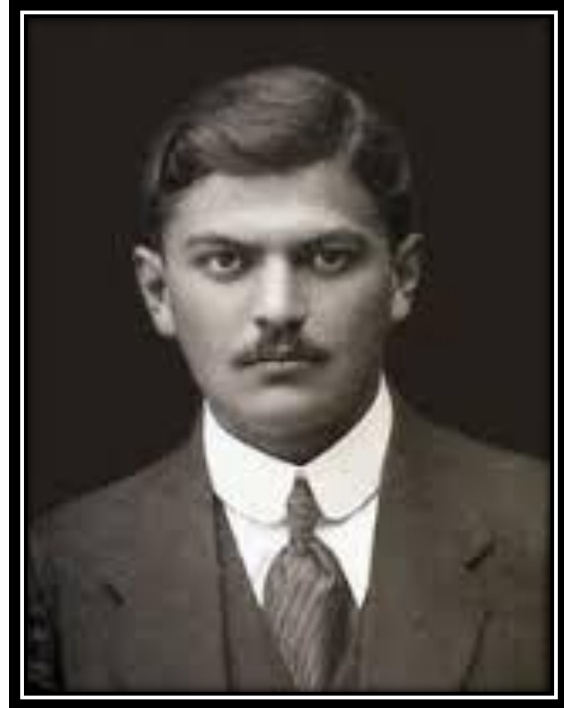
1. Породица Мите Петровића, 1903.



2. Сава Шумановић, 1899.



3. Растко Петровић



4. Сава Шумановић



5.Сава Шумановић



6.Растко Петровић



7. Надежда Петровић, сестра Растка Петровића, 1909.



8. Сава Шумановић и Криста Ђорђевић, Загреб, после 1914.



9. Растко Петровић са пријатељицама (десно Иванка Павловић) на Ади Циганлији, 1935.



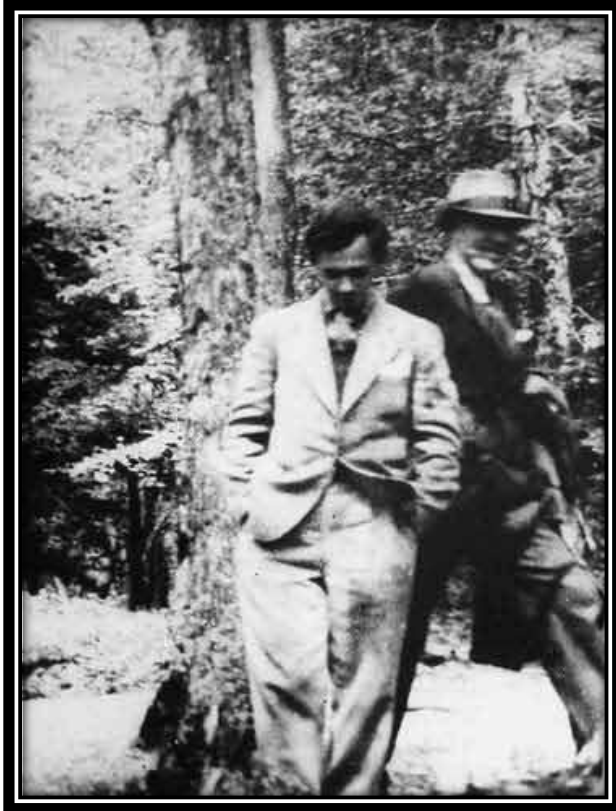
10. Антонија Ткалчић, око 1918.



11. Растко Петровић у Фиренци, 1926/30.



12. Чувена париска кафана *Купола*, у којој је 1827. г. Шумановић насликао четири женске фигуре



13. Растко и Дединац, Фрушка Гора, 1933.



14. Кики, париски модел Саве Шумановића



15. Персида Шумановић



16. Марија Демшар



17. Растко Петровић са пријатељима, Америка, четрдесете године XX века



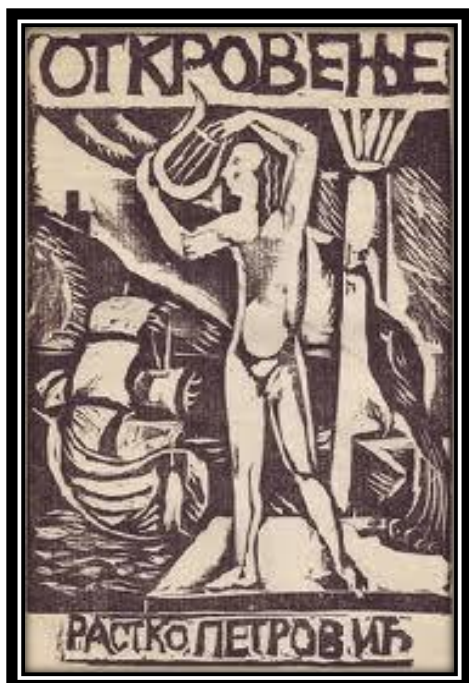
18. Са отварања последње изложбе Саве Шумановића у Београду 3. 09. 1939.



19. Растко Петровић у музеју у Бруклину, 1938.



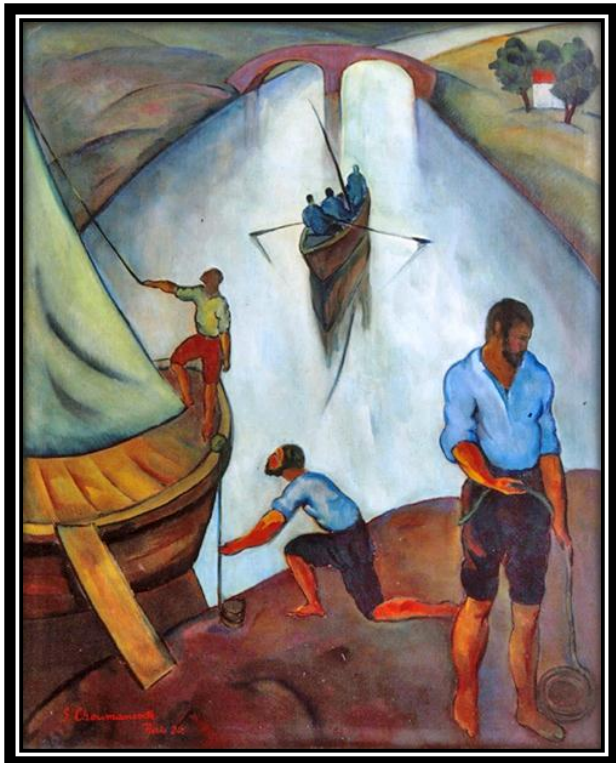
20. Растко Петровић, Чикаго, 1949, последња фотографија песника



21. Корице збирке *Откровење* (1922), рад Мила Милуновића



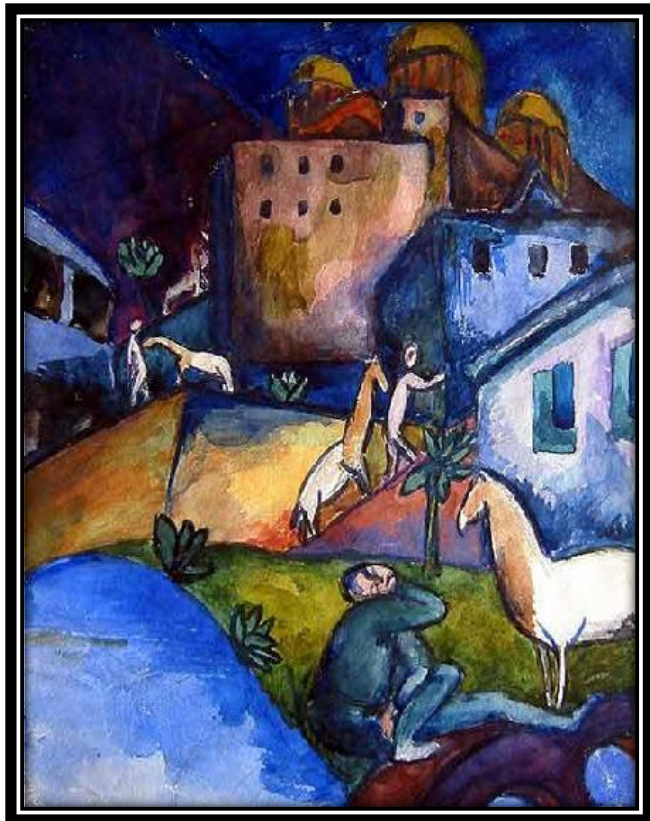
22. Раул Дифи, *Орфеј*, 1911. (илустрација Аполинерове песме *Орфеј* у збирци *Бестијариј или Орфејева пратња*, 1911.)



23. С.Шумановић, *Рибари на Сени*, 1920.



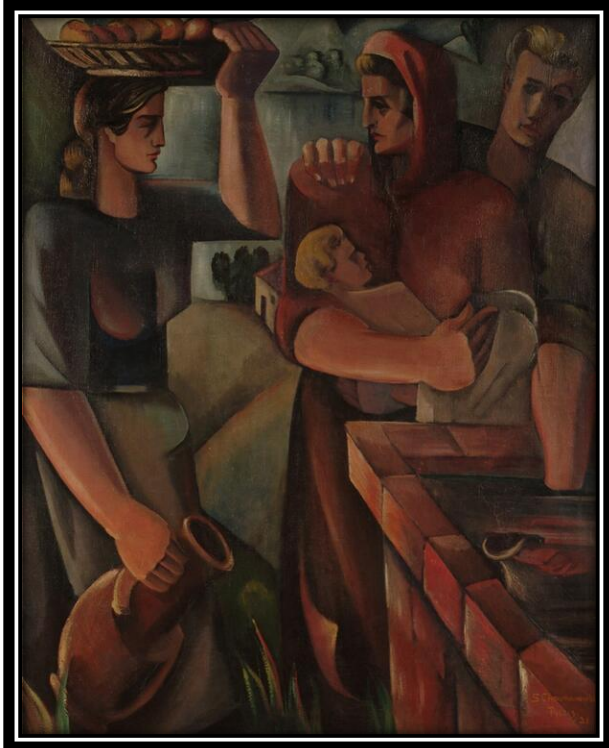
24. С. Шумановић, *Кипар у ателијеру*, 1921.



25. Р. Петровић, *Бекство из Египта*, акварел, 1921.



26. Р. Петровић, *Вела Лука*, акварел, 1922.



27. С. Шумановић, *На извору*, 1921.



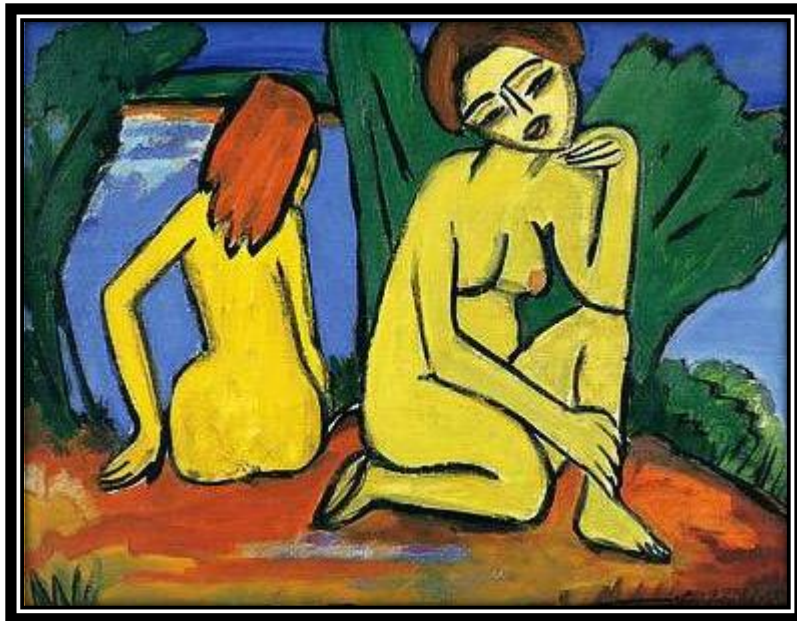
28. С. Шумановић, *Женски акт са огледалом*, 1923.



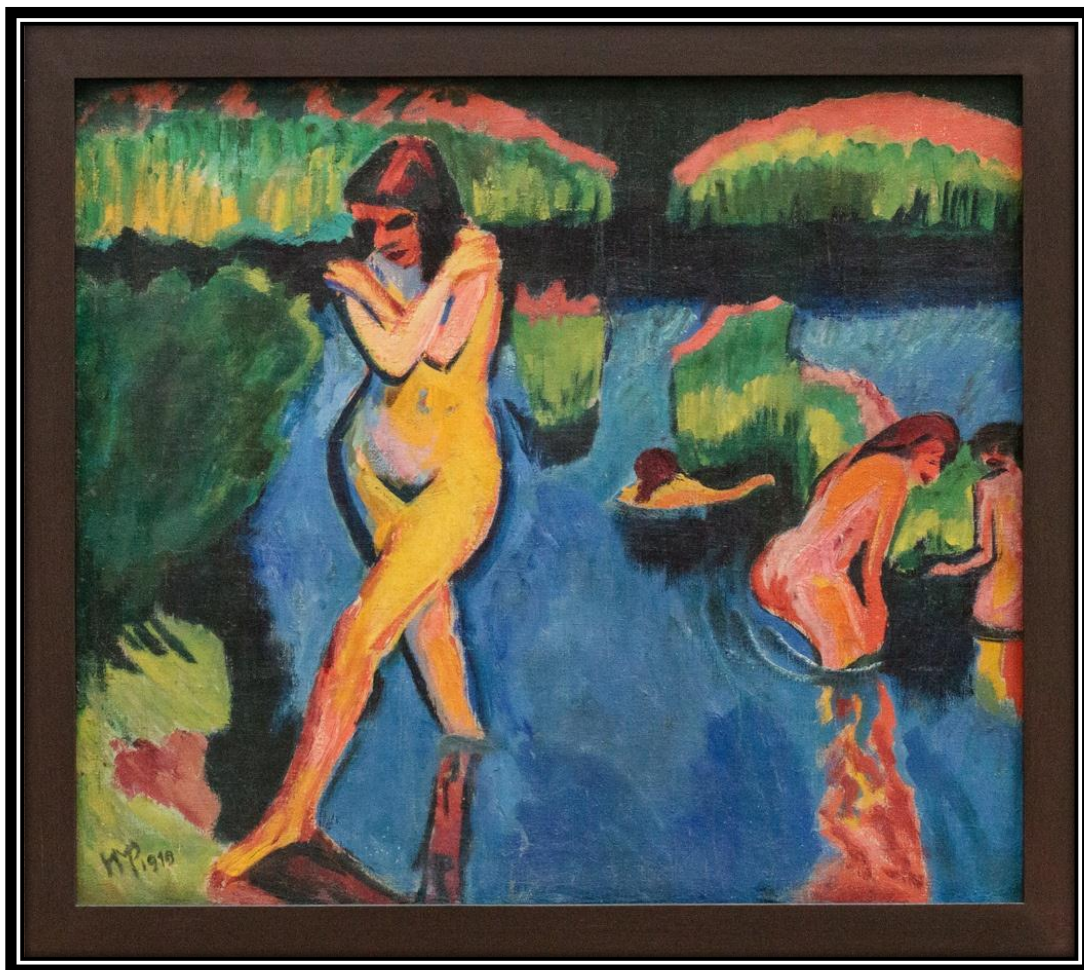
29. А. Лот, *Забавы*, 1910.



30. А. Лот, *Бал*, 1922.



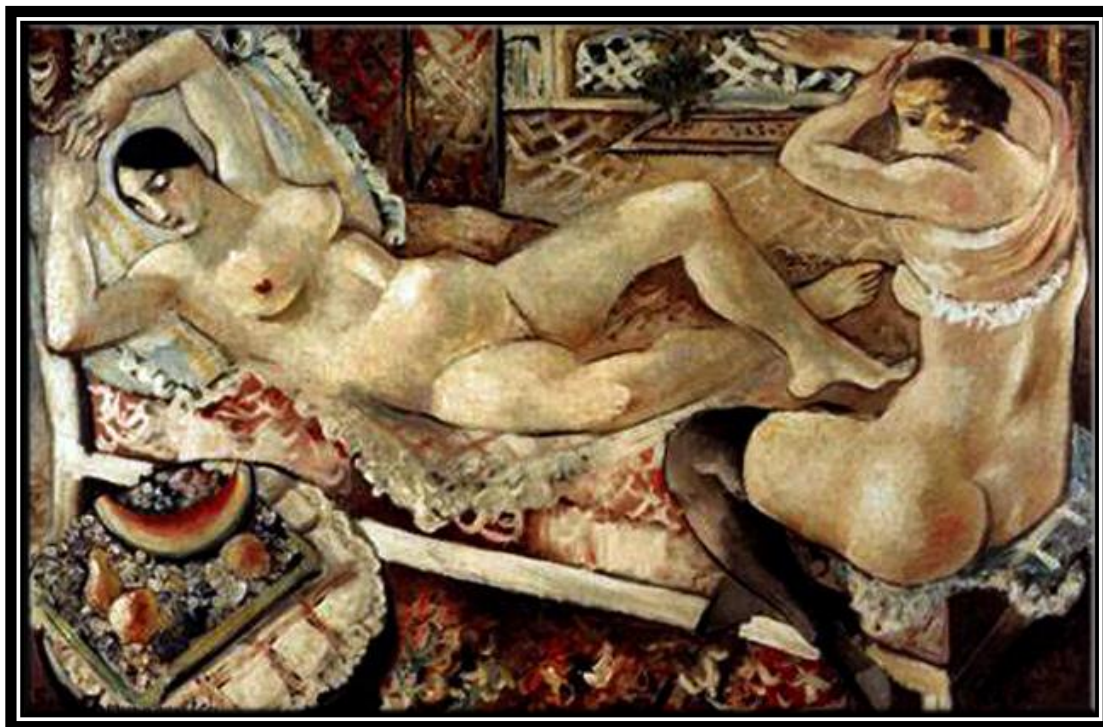
31. Е. Хекел, *Две девојке крај воде*, 1912.



32. М. Пехстајн, *Поред језера*, 1910.



33. С. Шумановић, *Енглескиње у Паризу*, 1925.



34. С. Шумановић, *Два акта*, 1926.



35. С. Шумановић, *Четири женске фигуре*, 1927, на стубу Куполе у Паризу



36. С. Шумановић, *Воћњак*, 1928.



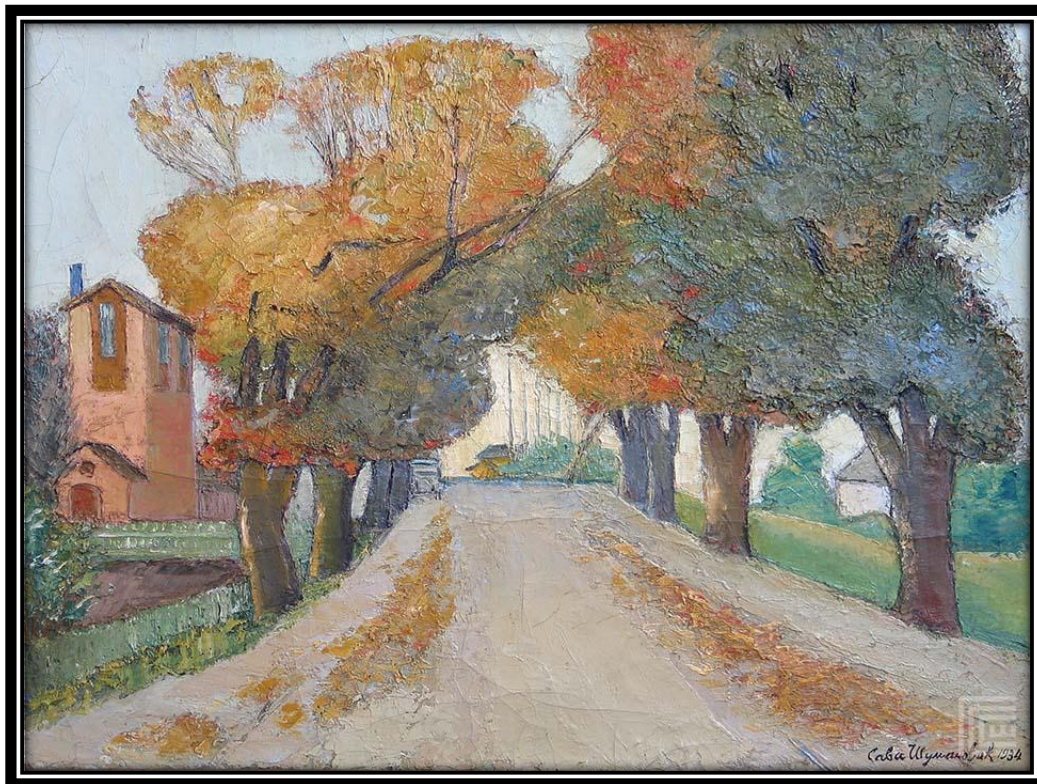
37. С. Шумановић, *Јутро*, 1929.



38. С. Шумановић, *Јесен*, 1929.



39. С. Шумановић, *Пролеће у шидским баштама*, 1934.



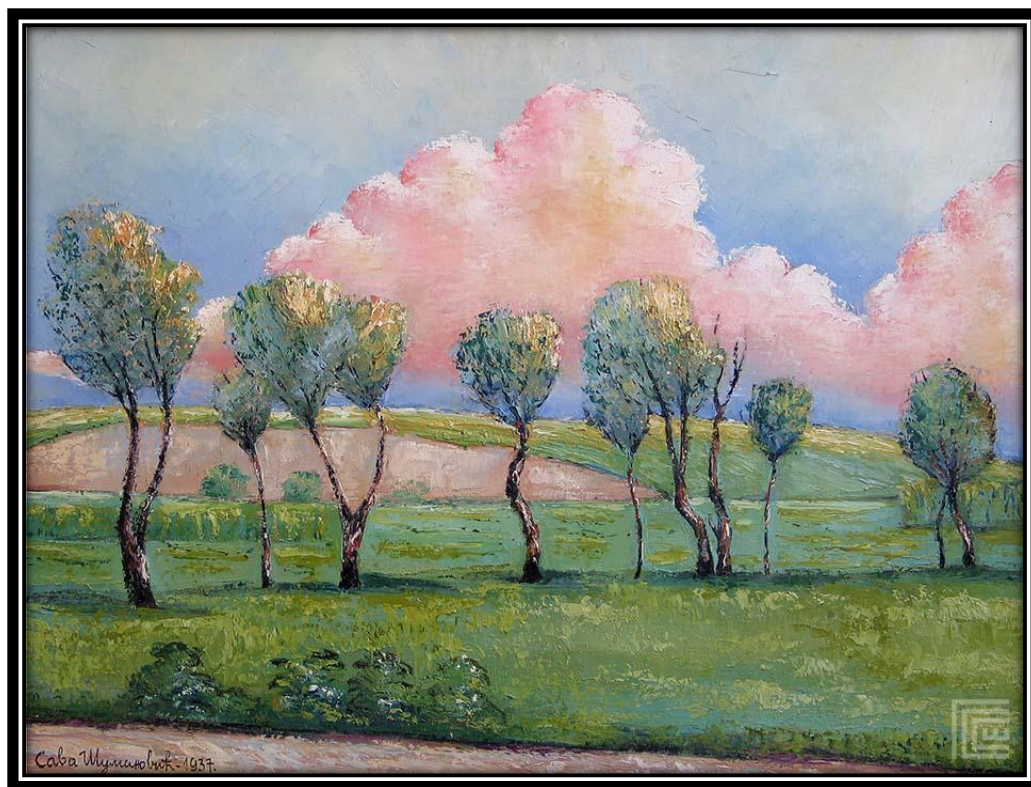
40. С. Шумановић, *Позна јесен*, 1934.



41. П. Сезан, Три купачице, 1879/82.



42. С. Шумановић, Под мостом, 1937/38.



43. С. Шумановић, *Вечерњи облаци*, 1937.



44. С. Шумановић, *На обали*, 1938.



45. С. Шумановић, *Полулежећи акт*, 1939.



46. С. Шумановић, *Портрет девојчице црне косе*, 1939.



47. С. Шумановић, *Жетва*, 1940.



48. С. Шумановић, *Житно поље*, 1940.



49. С. Шумановић, *Мотив из Осјека*, 1941.



50. С. Шумановић, *Периферија Шида под снегом*, 1942.



Попис илустрација

У тексту рада:

- На уводној страни С. Шумановић, *Луксембушки парк*, 1929, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 1. Василиј Кандински, *Плави јахач*, 1903, Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Цирих
- 2. Едвард Мунк, *Крик*, 1893, Gundersen Collection, Осло
- 3. П. Пикасо, *Стари гитариста*, 1903, Музеј модерне уметности, Њујорк
- 4. С.Шумановић, *Берба*, 1920, Народни музеј, Београд
- 5. С. Шумановић, *Пијана лађа*, 1927, Музеј савремене уметности, Београд
- 6. С. Шумановић, *Доручак на трави*, 1927, Спомен збирка Павла Бељанског, Нови Сад
- 7. Фотографија из заоставштине Р. Петровића, Спомен-музеј Надежде и Растка Петровића, Народни музеј, Београд
- 8. Фотографија из заоставштине Р. Петровића, Спомен-музеј Надежде и Растка Петровића, Народни музеј, Београд
- 9. С. Шумановић, *Пред подне*, из циклуса *Шидијанке*, 1936/7, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 10. С. Шумановић, *Црвени ћилим*, 1929, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 11. С. Шумановић, *Пастурица*, 1924, Народни музеј, Београд
- 12. С.Шумановић, *Крај шумарка*, 1935, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 13. С. Шумановић, *Вече на води*, 1936/37, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 14. С. Шумановић, *Сеоски пут*, 1933, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 15. С. Шумановић, *Липова алеја*, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид *ја*, 1940, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 16. С.Шумановић, *Сена*, 1940, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 17. С. Шумановић, *Морнар на молу (Лађар)*, 1921, Галерија Матице српске, Нови Сад
- 18. С. Шумановић, *Крај мора*, 1929, Галерија Матице српске, Нови Сад
- 19. Шумановић, *Прскање винограда*, 1941, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
- 20. С. Шумановић, *Јабуре и грозђе*, 1927, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид

21. С. Шумановић, *Берачице* (средишњи део триптиха), 1942, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
22. С. Шумановић, *Полулежећи женски акт на дивану*, 1934, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
23. С. Шумановић, *Шид под снегом*, 1935, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
24. С.Шумановић, *Ајша*, 1929, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид

У Прилогу

Фотографије:

1. Породица Мите Петровића, извор:
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>
2. Сава Шумановић, извор <http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/>
3. Растко Петровић, извор:
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>
4. Сава Шумановић, извор <http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/>
5. Растко Петровић, извор:
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>
6. Сава Шумановић, извор: <http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/>
7. Надежда Петровић, сестра Растка Петровића, 1909, извор: <http://secanja.com/wp-content/uploads/2013/03/Nadezda-Petrovic.jpg>
8. Сава Шумановић и Криста Ђорђевић, Загреб, после 1914, извор:
<http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/>
9. Растко Петровић са пријатељицама (десно Иванка Павловић) на Ади Циганлији, 1935, извор:
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>
10. Антонија Ткалчић, око 1918, извор: <http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/>
11. Растко Петровић у Фиренци, 1926/30, извор:
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>

12. Чувена париска кафана *Купола*, у којој је Шумановић насликао четири женске фигуре, извор: <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-vesti/80612-Sava-umanovitajna-pod-kupolom.html>
13. Растко и Дединач, Фрушка Гора, 1933, извор: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>
14. Кики, париски модел Саве Шумановића, извор: <http://www.christaldesaintmarc.com/alice-prin-dite-kiki-de-montparnasse-c103274>
15. Персида Шумановић, извор: <http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/>
16. Марија Демшар, извор: <http://www.sidskiportal.net/savasumanovic/>
17. Растко Петровић са пријатељима, Америка, четрдесете године XX века, извор: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>
18. Са отварања последње изложбе Саве Шумановића у Београду 3. 09. 1939, извор: <https://plus.google.com/104210805794105553635>
19. Растко Петровић у музеју у Бруклину, 1938, извор: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>
20. Растко Петровић, Чикаго, 1949, последња фотографија песника, извор: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/galerije/zivot/index1.html>

Уметничка дела:

21. Мило Милуновић, *Откровење* (корице збирке), дрворез, 20 x 12 cm, 1922.
22. Раул Дифи, *Орфеј*, дрворез, 1911 (илустрација Аполинерове песме *Орфеј* у збирци *Бестијариј* или *Орфејева пратња*, 1911)
23. С. Шумановић, *Рибари на Сени*, 1920, Музеј савремене уметности, Београд
24. С. Шумановић, *Кипар у ателијеру*, 1921, Модерна галерија, Загреб
25. Р. Петровић, *Бекство из Египта*, акварел, 1921, Народни музеј, Београд
26. Р. Петровић, *Вела Лука*, акварел, 1922, Народни музеј, Београд
27. С. Шумановић, *На извору*, 1921, МСУ, Београд
28. С. Шумановић, *Женски акт са огледалом*, 1923, Галерија Матице српске, Нови Сад
29. Андре Лот, *Забава*, 1910, Музеј модерне уметности, Париз
30. Андре Лот, *Бал*, 1922, Национални музеј, Мадрид

31. Е. Хекел, *Две девојке крај воде*, 1912, Erich-Heckel-Stiftung, Генхофер
32. М. Пехстајн, *Поред језера*, 1910.
33. С. Шумановић, *Енглескиње у Паризу*, 1925, Галерија Матице српске, Нови Сад
34. С. Шумановић, *Два акта*, 1926, Галерија Матице српске, Нови Сад
35. С. Шумановић, *Четири женске фигуре*, 1927, кафана *Купола* у Паризу
36. С. Шумановић, *Воћњак*, 1928, Спомен збирка Павла Бељанског, Нови Сад
37. С. Шумановић, *Јутро*, 1929, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
38. С. Шумановић, *Јесен*, 1929, Спомен збирка Павла Бељанског, Нови Сад
39. С. Шумановић, *Пролеће у шидским баштама*, 1934, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
40. С. Шумановић, *Позна јесен*, 1934, Спомен збирка Павла Бељанског, Нови Сад
41. П. Сезан, *Три купачице*, 1879/82, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA
42. С. Шумановић, *Под мостом*, 1937/38, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
43. С. Шумановић, *Вечерњи облаци*, 1937, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
44. С. Шумановић, *На обали*, 1938, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
45. С. Шумановић, *Полулежећи акт*, 1939, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
46. С. Шумановић, *Портрет девојчице црне косе*, 1939, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
47. С. Шумановић, *Жетва*, 1940, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
48. С. Шумановић, *Житно поље*, 1940, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
49. С. Шумановић, *Мотив из Осјека*, 1941, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
50. С. Шумановић, *Периферија Шиде под снегом*, 1942, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид
51. С. Шумановић, *Триптих Берачице*, 1942, Галерија слика „Сава Шумановић“, Шид

Биографија ауторке

Милијана Симоновић (девојачко презиме Кандић), рођена је 06. 06. 1970. године у Котору (Црна Гора).

Основну школу и гимназију завршила је у родном граду. Године 1988. уписала је студијску групу *Југословенске књижевности и општа књижевност* на Филолошком факултету у Београду, као и студије *Историје уметности* на Филозофском факултету у Београду. На Филолошком факултету дипломирала 1994. године. Магистрирала на истом факултету (смер Наука о књижевности) са тезом *Поезија Милоша Црњанског и Растка Петровића и експресионистичко сликарство* 9. јула 2007. године. Академске 2014/15. и 2015/16. ангажована као докторанд-сарадник на Филолошком факултету у Београду, Катедра за српску књижевност и јужнословенске књижевности, на предмету *Књижевност и медији у настави*. Седам година је сарадник у Заводу за унапређење образовања и васпитања (при Министарству просвете Републике Србије) као члан комисије за одобрење употребе уџбеника из предмета Српски језик и књижевност.

Има дугогодишње предавачко и наставничко искуство у основној школи и гимназији као професор Српског језика и књижевности и помоћник директора школе.

Учествовала на научним скуповима у земљи и иностранству и објавила више научних радова у релевантним стручним публикацијама. Ауторка је књиге *Два пјесника и слика*, Шид/Београд, 2013.

Изјава о ауторству

Потписана _____ мр Милијана М. Симоновић
број уписа _____ - _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

***Уметничка и поетичка кохерентност и сродност дела
Растка Петровића и Саве Шумановића***

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 6.04.2016.

Симоновић Милијана

**Изјава о истоветности штампане и
електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора _____ мр Милијана М. Симоновић _____

Број уписа _____ - _____

Студијски програм _____ Наука о књижевности _____

Наслов рада *Уметничка и поетичка кохерентност и сродност дела
Растка Петровића и Саве Шумановића*

Ментор __ проф. др Јован Делић _____

Потписана _____ мр Милијана Симоновић _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 6.04.2016.

Симоновић Милијана

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Уметничка и поетичка кохерентност и сродност дела Растка Петровића и Саве Шумановића која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 6.04.2016.

Силвановић Ружијана