



Живко Стојсављевић

иштрај унушрашње свейлосши

Галерија РТС
Београд, Таковска 10

7. април
8. мај 2011.



Живко Стојсављевић

Истрајај унутрашње светлости



Радио Телевизија Србије

Галерија РТС
Београд, Таковска 10

7. април
8. мај 2011.

Издавач

Радио-телевизија Србије

За издавача

Александар Тијанић

Аутор изложбе и каталога

Константин Новаковић

Фотографи

Константин Новаковић

Михал Мадацки

Слободан Сарић

Лектор

Боја Јовчић-Талијан

Ликовно-графичко решење и припрема

Зоран Ћорђевић

Штампа

Штампарија РТС

Тираж

1.000

Београд, 2011.

Председник Савета РТС за ликовно стваралаштво

Никола Мирков

Продуцент

Никола Ћинђић

Секретар Савета

Александра Јелисавац

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд



¹
Мој њрозор, 1927.

Морал уметника огледа се у одазивању без компромиса оном унутрашњем гласу који га води кроз његово стварање. Тај глас говорио је Стојановићу увек, био је његов најстрожи судија и највернији чувар. Далеко од похлепе за новцем и пролазном разгласеношћу, скроман до аскезизма, окренути увек себи, природи и властину он се издигао међу праве мајсторе своје уметности.

Божидар Ковачевић,
Сликариство Живка Стојановића.
Омладина, 7. јул 1954.

Живко Стојановић рођен је 1900. године у Бенковцу. Из брака Филипа Стојановића, бенковачког школског управитеља, и Катарине Ландауер, ћерке аустријског поморског официра, изродило се деведоро деце, од којих је преживело само двоје: Милан Љубомир и Живко, који је био најмлађе дете. Након братовљеве и очеве смрти шестогодишњи Живко сели се са мајком у Задар, заувек напустивши родни Бенковац. Током школовања у Задру први пут показује интересовање за уметност па упоредо са гимназијом почиње да похађа и Вишу школу за индустријско цртање „Пасквале Бакмаз“.

Стојановићева младост препуна је необичних прича, анегдота и договштина, међу којима је и она како је 1914. године, на вест да је Србија нападнута, кренуо из Далмације у сусрет српској војсци. Изнурен после дугог пешачења, заспао је у шуми испод једног стабла, где су га нашли српски сељаци. Пошто су га убедили да је немогуће да спроведе то што је наумио, враћају га мајци у Задар. Неколико година касније опет је мало је фалило да заврши на ратишту, али овога пута не својом вољом. Као војни обвезник Аустроугарске монархије, почетком 1918. бива регрутован и послат према фронту у Галицији. Негде у



2

Книнско народно коло, 1928.

Славонији, заједно са неколико другова, успева да искочи из воза постајући дезертером, а у пуцњави до које долази бива погођен у десну ногу. Рана му се инфицирала, али одбија савет лекара да му ампутирају ногу. Мајка му помаже да оде у Трст, где италијански лекари после дугог лечења успевају да му зелече и спасу рањену ногу.

Након завршетка рата машта о студијама сликарства у Италији па се тако, одлучан у тој својој намери, укрцава као слепи путник на брод за Анкону. Тешки су били дани младог Живка по доласку у Италију: у почетку је становао у самостану и издржавао се радећи најтеже физичке послове – био је носач на железничкој станици, чистио самостанске нужнике и подове, изводио зидарске радове на грађевинама, позирао као сликарски модел. Понекад није имао довољно новца ни за храну. Касније је често причао како је једном приликом био приморан да, гладан и посрамљен, уђе у једну пекару и замоли да му дају парче хлеба. И поред тога он из прве успева да се упише на *Краљевски инстџиџуџи леџих умеџносџи* у

Фиренци. Из сликареве заоставштине сазнајемо да је поред наведених тешких физичких послова био ангаживан у фирентинској радионици за сликање на стаклу „Ђованоци“. Упркос свему, успева да четворогодишњи *Сџеџиџализовани курс за фигуру* заврши за само две године и 1920. стиче диплому *Краљевског инстџиџуџи леџих умеџносџи*, након чега приређује своју прву самосталну изложбу. У класи са Стојсављевићем био је и скулптор Марино Марини, са којим је млади сликар друговао тих година. Поуке о сликарству добијали су и од чувеног Ђина Северинија, а у најранијим Стојсављевићевим делима препознатљиви су утицаји италијанских уметника који су тада били на врхунцу славе, попут Феличеа Карене и Феруча Ферација. Затим одлучује да се пресели у Рим, средиште уметничког живота Италије, где се 1921. уписује на *Виши краљевски инстџиџуџи леџих умеџносџи*. На пут дуг скоро три стотине километара креће пешице са неколицином другова са студија а успут наилазе на срдчан пријем мештана, који су их нудили храном, вином и преноћиштем. Долазак



4
Гађе у луци, 1931.

групе сликара изазивао је велико интересовање и одушевљење, а они би се домаћинима одуживали тако што су остављали зидне декорације по гостионицама у којима су боравили. И током студирања у Риму Стојсављевић је био принуђен да се бави grubим физичким пословима како би се прехранио и платио школовање. И даље ради на грађевинама, али почиње да изводи и зидне декорације у јавним зградама престонице. Пошто се усавршио у осликавању ентеријера, након што је у потпуности савладао рад у фреско и зграфито техникама, његов професор са *Академије*, сликар муралиста Ђулио Барђелини ангажује га 1923. као помоћника при осликавању великих зидних композиција и орнамената у згради *Банко ди Рома*, после чега наставља да ради зидне декорације, како у самом Риму тако и у околини. Живко Стојсављевић је и римски *Виши краљевски инститор лејих уметности* завршио пре рока, стекавши 1924. године диплому *Вишег курса за декоративно сликарство*, након чега приређује другу самосталну изложбу у Италији. У најранијој фази његовог стваралаштва,

током година проведених у Италији, приметни су пре свега утицаји сецесије као и преокупираност националном тематиком. С обзиром на то да је у Италију, у којој су у то време још увек били актуелни авангардни покрети, Стојсављевић дошао на студије као веома млад и још неизграђен уметник, такорећи право из рата, сасвим је разумљиво што се држао тематике и стила са којима се упознао још у домовини. Као ни остали сликари Стојсављевићеве земљаци који су тада студирали на италијанским академијама, није се приклонио футуристима или метафизичком сликарству, већ је наставио да ради у тематским и стилским оквирима који су му били блиски. Ипак, то не значи да тамошња уметничка клима није оставила трага у Стојсављевићевом стваралаштву. Ти ће се утицаји, међутим, осетити тек у каснијем периоду али само у виду далеких одјека. Стојсављевићева интересовања заправо су се приближила актуелним ликовним прекупацијама после 1920. године, током студија у Риму, у оквиру свеprisутног повратка на класичну и ренесансну уметност.



5

Мала лука, 1933.

Након стицања дипломе трајно напушта Рим и креће на путовање по Француској и балтичким земљама а затим проводи извесно време у Паризу, где на извору стилских превирања допуњује своје образовање. Касније је често помињао како је за њега тада био пресудан утицај импресиониста, што ће се неколико година касније и показати у његовим делима. Исте те, 1924. године први пут долази у Београд, где са Мошом Пијаде и групом других сликара осликава сводове новоизграђеног крила зграде Народне банке у улици Краља Петра. Вођен патриотским осећањима и својим идеалима, 1925. одлучује да се врати у завичај и досељава се у Книн. Ту се запошљава као професор цртања у Книнској гимназији и наставује у тада напуштеној Книнској тврђави, у којој проводи године самотњачког живота који је највише одговарао његовој независној личности. Ову необичну епизоду своје биографије касније је

објаснио следећим речима: „После толиких утисака, које сам примио путујући по разним земљама, било ми је потребно да се окренем себи самом – своме унутарњем ја.“ Већу креативну слободу уметник је могао да изрази тек током овог релативно кратког, самотњачког периода, али је и тада његов лични израз тражио путеве у оквирима национално-романтичарских призора обликованих у духу идеја Друштва „Мегулић“. Стилски се оно одликује утицајима сецесије који почетком треће деценије узмичу пред духом конструктивистичког сликарства. Нова схватања доноси прва послератна генерација париских ђака, ученика Андреа Лота. Тако изражено стилизовану, сецесијску форму, карактеристичну за дотадашње Стојсављевићево сликарство, постепено замењује чврста, геометризована, и тонски моделована форма, удружена са пригушеним колоритом. Уз промене уметнички поступак сликар и даље остаје веран

6



6
Приморски мотив, 1933.

националној тематици сликајући претежно људе и обичаје Далматинске Загоре, као и портрете и мртве природе. Као већ искусни декоративни сликар, који је своје искуство изградио радећи на јавним грађевинама у Риму, а затим и у Београду, Стојсављевић је добио прилику да у периоду између 1925. и 1930. године ослика три цркве у Далмацији и Лици, које су, међутим, све срушене током Другог светског рата. Декорације које је на њима изводио биле су у духу сецесије, то јест њене национално-романтичарске деривације, коју су у то време још увек неговали уметници окупљени око Друштва „Медулић“. Судећи по њиховом неубичајеном изгледу, није био нарочито упознат са традицијама српског зидног сликарства, или је пак можда намерно желео да унесе новине у устаљену иконографију православног храма. Био је то први пут да се Стојсављевић опробао у црквеном сликарству, коме ће се вратити као

зreo сликар тек по одласку у пензију, након више од тридесет година.

Педагошки рад, који је обележио већи део Стојсављевићевог живота, у правом смислу почиње тек 1927, када добија звање „сталног учитеља вештина“, након чега су уследила службовања по градовима Далмације и Србије. Током боравка у Шибенику, 1930. године, приређује прву самосталну изложбу по повратку у земљу. На седамдесетак изложених дела приметан је јак утицај импресионизма, о чему сазнајемо из локалне штампе која је пропратила тај догађај. Уследили су премештаји у неколико србијанских градова у којима је, попут Ђуре Јакшића пре скоро једног века, подучавао тамошње ђаке. Напокон, 1931. године добија толико жељени премештај у Београд, у коме се трајно настањује изнајмивши у Улици цара Лазара бр. 16 собу која му је током деценија које су уследили служила и као атеље. Као професора ђаци



8

Лујка у енџеријеру, 1933.

су га одмах заволели. Памте га као спортисту, увек расположеног за шалу, насмејаног и ведрог. Умео је да их заинтересује за уметност својим причама из историје уметности и о животима великих сликара и имао је дара да им на предавањима пренесе своју опчињеност уметношћу. Због његовог атлетског изгледа звали су га Кинг Конг, Карнера и Каубој. Алекса Челебоновић, који је прве поуке о сликарству добио управо од Живка, описао га је следећим речима: „Својим наглашеним далматинским изговором, уз усклике и широке гестове, успостављао је око себе атмосферу симпатије и поверења према материји коју је предавао и волео. Отварао је широм прозоре према природи, отварао људску природу према светлу и колориту за које је сматрао да су њен део, супротстављајући се тако монотоним сивилу града.“ Летње распусте проводи у својој родној Далмацији у потрази за новим, осунчаним морским пределима, доковима, каменим кућама и рибарским чамцима. Када иде да слика пејзаже по Србији, поред платна са собом увек носи руксак, штафелај и боје, комплетну опрему за

плерер, што наставља и после Другог светског рата као један од ретких београдских сликара који пејзаж није радио у атељеу. Значајну улогу у интензивирању уметничког живота у Београду почетком четврте деценије одиграо је Уметнички џавиљон „Цвијетија Зузорић“ на Калемегдану, чије је отварање подстакло изложбenu активност локалних уметника, као и организовање међународних изложби. У тој деценији Стојсављевић приређује четири самосталне изложбе, а од 1933. године излаже и на свим заједничким изложбама УЛУС-а, чији члан постаје 1932. године. Управо у време Живковог доласка у Београд, на самом почетку четврте деценије, издваја се нова врста сликарске поетике без стилског јединства, називана према подгрупама које су је сачињавале: интимизам, поетски реализам, неореализам, париска школа или, уопштено, уметност четврте деценије. Како год је звали, ова уметност обележила је српско сликарство четврте деценије, залазећи чак и у пету. Многи београдски уметници, међу којима је био и Живко Стојсављевић, нашавши себе у потпуности у таквој



9

Пред буру, око 1935.

врсти израза, nastavili su da ga neгују и развијају и у деценијама после Другог светског рата, у време када се код уметника нове генерације јављају другачије преокупације. Заједничке особине уметности те епохе огледају се у антиинтелектуалистичком ставу, одсуству теорија и догми и повратку на инстинкт и сензибилитет уметника. Ова схватања, настала у савременом париском сликарству, пренели су у нашу средину сликари који су и сами учествовали у њиховом формирању нашавши се крајем треће деценије двадесетог века на школовању у Паризу: пре свих, Сава Шумановић, Мило Милуновић, Марко Челебеновић, Стојан Аралица и Коста Хакман. Прву самосталну изложбу у Београду Стојсављевић је приредио септембра 1933. године у *Клубу Ђријашеља Француске*, укључивши се тако у токове београдског сликарског живота. Судајући по реакцији штампе, изложба је изазвала велику пажњу и била добро посећена. Тим поводом Растко Петровић, ликовни критичар листа "Политика", каже: „Живко Стојсављевић, родом из Далмације, слика са великом лакоћом и рутином.

Скоро нема сликарског мотива да му он без напора не истакне сву живописност осветљења, обојености и облика. Већина слика је из његовог завичаја, са Приморја. Рибарске барке, јако осветљени камени докови, морска стена и интензивна обојеност воде, представљени су на његовим платнима са темпераментом, са поетским расположењем, са љубављу за све што је песма боје и простора. Нигде се не осећа никакав напор, никаква тешкоћа са којом би се уметник борио. Он слика одмарајући се, очевидно, као прави Приморац, чим дође у контакт са уметношћу. Слика као што би певао у барци.“ Иако су доминантни мотиви сликарства Живка Стојсављевића четврте деценије биле сцене из живота рибара, марине и далматински пејзаж уопште, он третира и друге теме заступљене у сликарству београдских интимиста, попут ентеријера, мртвих природа и градских призора. Често су то наизглед сасвим обични предмети који, транспоновани кроз његов уметнички поступак, добијају сасвим нову димензију и постају трајни. У Стојсављевићевој ликовној визији пролазно постаје



12

Сјидишка рива са Бајамоншијевом фонџаном, 1937.

вечно, уз све присутнији лирски штимунг на његовим сликама. Већ 1935. Стојсављевић поново излаже самостално у Београду, овај пут у Ратничком дому. Судећи по реакцијама тадашње штампе, и ова изложба била је добро посећена, али ју је боље примила публика него критика. „Стојсављевић, Приморац, гимнастичар, атлет, заљубљен у слободу ваздуха, елементарна, тела и покрета у природи, пошто зна да слика као што други Приморци знају да певају ноћу на обалама, слика велике сцене мора, које су се урезале у његову визију, између два бацања парангала, између два бацања мреже. Не испитујући у чему је природа, и у чему је дубљи пиктурални смисао тих сцена, из каквих се компликованих односа састоји таква патетика, он је слика трудећи се да је учини само што сликовитијом и сугестивнијом. Његове слике, подсетивши углавном гледаоце да је на мору заиста дивно, припадају у ствари сликарству колико и арије са 'Збогом, море!' музици. Ако онај који такве слике слика, или такве песме пева, покаже уз то извесну осетљивост за тачност тона или извесну музикалност, утолико

боље“, приметио је у свом приказу Растко Петровић. Чitava четврта деценија обележена је приморским мотивима на којима аутор остаје доследан раније утврђеном колориту, али се његов потез постепено мења ка ширем, немирнијем и драматичнијем гесту, тако да преовладава немирнији покрет а фактура постаје грубља. Ово сликарство тежи експресионистичкој силовитости коју аутор очигледно сагледава као једини пут ка дочаравању опасности и тешкоћа рибарског живота, омиљене и најзаступљеније теме у Стојсављевићевом стваралаштву тога периода. Колебања приметна у Стојсављевићевом уметничком поступку све до краја четврте деценије, кретала су се у оквиру три владајућа усмерења присутна у београдском сликарству: експресионизма, интимизма и поетског реализма. Управо на овакав начин, током четврте деценије Стојсављевић је, после извесних колебања уочљивих на почетку, у потпуности изградио сопствену поетику, уневши при том оригиналну ноту у београдско сликарство али ипак оставши по страни.



15
Светла Пејка на Калемегдану, 1946.

Његова мајка Катарина умире 1940. године у једном сплитском самостану, али он није био у могућности да оде на сахрану. Након тога добија премештај у Земунску гимназију, где ће дочекати почетак Другог светског рата и окупацију. Уследиле су тешке ратне године, током којих остаје у Београду неуморно наставаљујући да слика, махом пејзаже из околине Београда, мртве природе и ентеријере. Наставља да излаже на колективним изложбама које су се одржавале за време окупације: *пролећним и јесењим салонима и изложбама српских уметника*. Последње године рата, захваљујући пријатељу Милу Милуновићу, упознаје се са седамнаест година млађом Олгом Атанацковић, која, пошто је уочи рата дипломирала биологију, започиње студије на Уметничкој академији у Београду у његовој класи. Венчали су се исте те, ратне 1944. године у манастиру Раковица, надасве скромно и без икаквих свечаности.

Уметност коју су генерације стасавале у предратном периоду овде показале критика је услед промене политичких околности оценила веома неповољ-

но. Тако је Сретен Марић у свом чланку у „Политици“ оштро напао УЛУС-ову изложбу одржану пред само ослобођење Београда у корист рањених бораца због њене тобож грађанске и формалистичке уметности: „То је стил лирске нијансе и формалистичке конструкције, бескомпромисно неподобан, по својој суштини, да изрази ма какав садржај. Пленеризам, сезановски колоризам, пикасовски цртежи, све елементи модерног грађанског сликарства, јесу средства ликовног израза који скоро неминовно воде изобличавању објекта или сижеа, његовом потчињавању лирском, унутрашњем доживљају чисте форме. То је стил у основи равнодушан према садржају.“ Слободну и личну интерпретацију природе у сликарству између два рата социјалистички реализам није прихватио, а у избору уметничких форми за своје надахнуће ставио је акценат на конзервативну грађанску уметност академског реализма. Суштина је била у томе да теоретичари социјалистичког реализма нису могли да прихвате међуратну уметност, јер је била део старог друштва. Тема слике требало је да буде пре свега по-



16
Двориште у Ужичкој улици, 1947.



18
Сјарина, 1948.

литичка: да хвали друштво и систем, да буди оптимизам и слави победу, да велича хероизам, а да уз све то буде прецизна у форми, разумљива и јасна. Већина наших сликара треће, четврте и пете генерације морала се почети прилагођавати времену, новој тематици и естетици пошто је било јасно да нема услова за даље развијање дотадашњих сликарских токова. Тако је и Стојсављевић увидео неизбежност прихватања новог тематског репертоара, као начина очувања сопственог места у уметничком миљеу земље. Почине да слика композиције које величају рад, обнову земље и младост, односно призоре са радних акција, изградњу мостова, радове на подизању Новог Београда, сцене са партизанима, оставши при том доследан сопственом начину рада. У његовом опусу ово је, међутим, била само једна кратка, пролазна фаза, настала под притиском тадашње опште друштвене ситуације. Паралелно са оваквим мотивима,

наставља да слика мотиве које је радио и пре рата, и управо у том периоду настају нека од његових дела у којима остаје доследан сопственој сликарској поетици, тражећи при том начине да је још више развије.

Негде средином пете деценије започиње зеленоплави период Стојсављевићевог сликарства који ће, уз местимична колебања у сликарском поступку, трајати наредних десетак година. Настаје упоредо са соцреалистичким периодом, и наставља да се развија и мења онако како су се захтеви који су наметнули такву врсту тематике, као и општа ситуација мењали. Дела настала током тога периода стилски се надовезују на соцреалистичку фазу, а сликарски поступак примењен на њима Стојсављевић је почео да развија у време окупације. Њихове главне одлике су задржана чврстина форме, потез у распону од импресионистички кратких до широких и пастозних, моделовање контрастима пригушених



20
Са мог балкона, 1950.



21
Зелени аушойорѝрей, 1950.



24
Портрети моје ћерке, 1951.



25
Рибари, 1950-1955.



26

Град на Приморју, 1950–1955.

валера и колористички израз слике, са доминацијом карактеристичног, плавозеленог тона. Идејно пак зеленоплава фаза представља наставак сликаревог стваралаштва четврте деценије. Главне тематске преокупације у Стојсављевићевом сликарству огледају се у повратку на интимну тематику у оквиру амбијента сликаревог стана и атељеа, у портретисању пријатеља и најближих особа, у раду у пленеру, и то махом у Београду. Стојсављевић је управо захваљујући овим својим делима, која спадају међу његове најбоље радове, постао препознатљив широј публици. Одлика скоро свих дела из зеленоплаве фазе је да одишу специфичним лирским штимунгом, уз понирање у психологију предела, када су градски мотиви или пејзажи у питању. Почетком 1947. добија ћерку, којој ће, по својој мајци, дати име Катарина. Исте године почиње да предаје у Првој мушкој гимназији, у којој ће остати све до 1956. године. Те године УЛУС му додељује атеље на Косанчићевом венцу број 19, у згради бивше Државне штампарије, у којем ће стварати до краја живота. Поглед на Саву и Нови Београд

у изградњи који се пружао из новог атељеа биће му инспирација наредне три деценије, током којих ће забележити многе фазе изградње новог насеља на другој обали реке. Мића Поповић, његов пријатељ и бивши ћак, овако га се сећао из тих година: „Живко је био онај пријатељски, насмејани шетач у делу Београда око Калемегдана, који је вазда носио разапето платно, штафелај и кутију с бојама. Памтим: увек је журио! Као да се плашио да му не измакне још једна прегршт светла, која је обасјавала две реке и Београд с једне стране и велику равницу с друге.“ Велики број знаменитих Београђана је прва сазнања како о сликарству тако и о историји уметности стекао управо на Стојсављевићевим часовима у Првој београдској гимназији крајем пете и током прве половине шесте деценије. Као и у годинама пре рата, поново је био омиљени професор, а неки од његових тадашњих ћака који ће и сами касније постати сликари истицали су његову улогу у избору свог позива. После више од десет година паузе, у јесен 1951. године Стојсављевић излаже самостално у Галерији УЛУС-а



28

Лајицакија, 1956.

на Теразијама. Сезона ликовног живота Београда отпочела је те године управо овом изложбом, коју су и публика и критика позитивно оцениле. „Ако се посматра Стојсављевићев рад за последњих неколико година, онда се може уочити да је он ишао доследно једном циљу: продубљивању и оплемењивању колорита. Прожет тим жаром, том жељом да пронађе скривене и нове откуцаје живота, Стојсављевић је постепено дошао до снажног личног израза који се познаје на први поглед, без проверавања потписа на делу... И како је главно мерило за оцену дела уметника оно што он доноси ново, снага његовог личног израза, то ће Стојсављевић, по својој оригиналности, заузети лепо место у београдском сликарству“, приметио је тада критичар „Политике“ Павле Васић. И баш то „продубљивање и оплемењивање колорита“ најпре је постало приметно на најбројнијим, сликама рађеним у пленеру, на којима је могао највише ек-

периментисати у погледу промене технике и колорита, али уз задржавање сопствене, поетске визије природе и карактеристичног штимунга. Нове преокупације, присутне током педесетих година у сликарству млађих генерација, нису га занимале, штавише, биле су му стране. Наставио је да се развија у правцу трасираном десетак година раније, негујући сликарство које је искрено осећао и волео, постижући тако завидне резултате. Праћење сликарских трендова није га интересовало, остао је доследан својој визуелној поетици, стално се трудећи да свој израз што више унапреди. Овакво сликарство, које није било цењено код тадашње критике, нарочито су неговали уметници окупљени око *Друштва српских уметника „Лага“*, чији је члан Стојсављевић постао 1952. године, у време када је члановима тог удружења било онемогућено да излажу и када су се састанци одржавали такорећи у илегали. Почетком 1956. године сликар



29
Црес, 1957.

доживљава велико понижење јер услед одбијања да одржи наставу на Божић бива премештен у Основну школу „Јанко Веселиновић“, у којој ће остати све до одласка у пензију. Лета 1956. пружа му се прилика да после толико година поново отпутује у иностранство. Заједно са пријатељем сликарем Слободаном Гавриловићем, на пут по Медитерану полази из Ријеке теретним бродом и преко Сирије и Либана стиже у Египат. Мада је Стојсављевић најчешће прибегавао сликању уљем, током путовања омиљена техника му је чешће био акварел: од Ријеке је водио својеврсни дневник сачињен у акварелу, описујући на тај начин многобројне луке у које су пристајали, детаље са бродских палуба, као и мотиве из градова Египта и Сирије. На још једно занимљиво путовање, у Италију, у којој није био од студентских дана, кренуо је Стојсављевић већ следеће године. Поновни долазак у Рим, град који је толико волео и у коме је провео најлепше

дане свога живота, доживео је емотивно и са великим одушевљењем, о чему пише у писму супрузи: „Као и Венеција, Рим је изузетан град, али сасвим другачијег карактера. Овде је све грандиозно, а тамо све чаробно, тамо су људи пуни сунца, а овде пуни величине прошле, због чега су помало смешни. Овде све жене изгледају као Јуноне, а тамо као Тицијанове Мадоне. Успомене из младих година ишчезле су и дале места новим дојмовима, сада ми се све чини још и много лепше“. Као што у писму и каже, боравак у Риму прати интензивна сликарска активност. Прилике су налагле рад у акварелу и цртање из чисто практичних разлога. Током педесетих година наставља да излаже самостално, при чему су му изложбе у Галерији УЛУС-а на Теразијама и Уметничком павиљону на Калемегдану добро посећене и са одговарајућим одјеком у штампи. На сликама које је изложио на последњој изложби у шестој деценији приметне су промене у од-



30

Мосiјови на Сави, 1965–1970.



32

Венеција у Земуну, око 1970.



33
Цвеће, 1970.

носу на дотадашњу сликареву праксу које Миодраг Коларић описује следећим речима: „У његовој палети и у његовом поступку после дуго година сликања, овај пасионирани, темпераментни уметник као да је најзад доживео цветно доба свога сликарства... Као да је Стојсављевић једним одлучним потезом, са темељитошћу и доследношћу којима се иначе одликује његов поступак, скинуо са својих боја њихову тврду, стакласту, бешчулну кору и открио једно живо, топло, једно ткиво, разоткрио га до самог крвотока, до самих нерава.“ Поменуте промене заокружиле су један од најпродуктивнијих, а по многим и најуспешнијих стваралачких периода Стојсављевићевог сликарства који га је у потпуности афирмисао као београдског сликара. Промене које наступају средином шесте деценије и трају до преласка у наредну, седму деценију, чине прелазну фазу његовог сликарства током које се оно, постепено се ослобађујући од утицаја зеленоплавог периода, потпуно припремило за следећу – колористичку фазу.

Негде на самом почетку седме деценије Стојсављевићево сликарство кренуло је, праћено променом сликарског поступка, путем израженог колоризма. Ова фаза, произишла из сликаревог огромног стваралачког елана и далматинског темперамента, представља како стилски тако и тематски његов потпуни повратак поетици сликарства четврте деценије. У тренутку када се јавио, овај обновљени колоризам Живка Стојсављевића је такорећи свим елементима свог ликовног језика одступао од званичних вредности савремених токова југословенске уметности, чиме он још једном доказује како се никада није желео улагивати укусу публике, али чија су сопствена тражења ликовног израза била увек прихватљива и за публику и за критику. Главне промене у уметничком поступку уочљиве на сликама насталим у овом периоду, поред примене јарке палете, огледају се у бржим, сигурнијим потезима и дебљим наносима пасте. У том смислу, поводом радова које је Стојсављевић приказао на самосталној изложби



34

Prva priroda pred prozorom, oko 1974.

1960. godine u ULUS-ovoj galeriji, Pavle Vasich je primetio kako „...on nastoji da izađe iz dosadašnjih okvira i da obogati svoje slikarstvo narocito fakturam, spontanošću poteza, koji se prilično razlikuju od njegovih ranijih preokupacija“.

Nakon prestanka službe u просвети Стојсављевић, чији се стваралачки елан сачувао упркос поодмаклим годинама, сада је напoкoн био у могућности да се потпуно посвети сликарству, као и да прихвати да реализује велике наруџбине за Српску православну цркву. Поново добија прилику да се врати занату који је изучио и заволео још као двадесетогодишњак и да да свој допринос обнови храмова у време када се мало његових колега одлучивало да се прихвати таквог посла. Иако у седмој деценији живота, сликар је још увек у доброј физичкој кондицији, што му омогућава да се укључи у послове који су захтевали напоран рад на терену, као што је фре-

ско-сликарство, али и да прихвата сликање икона за иконостасе и израду витража. Тако се, почевши од 1961. године, прихвата осликавања наоса цркве Светог Јована Крститеља у оквиру манастира Јовање у Овчарско-кабларској клисури, израде витража за београдску Саборну цркву и композиције над саркофагом са моштима цара Душана у београдској цркви Светог Марка, путује у Бирмингем где осликава иконостас цркве Светог кнеза Лазара, са супругом осликава наос цркве Светог Вазнесења у Жаркову, а затим са њом приступа живописању цркве Светог Јована Претече у свом родном Бенковцу. Последња у низу великих наруџбина за Цркву била је израда живописа у маузолеју Светог Пантелејмона у манастиру Трoноша 1971. године за који је том приликом израдио и нацрт мозаика за камену Чесму Југовића који је извео његов пријатељ и сарадник, венецијански мозаичар Антонио Орсоњи. Године и наруше-



35

Кушак мог ашџеџеа, око 1975.

но здравље спречили су сликара да прихвата даље ангажовање везано за црквено сликарство. Тиме је завршена дуготрајна етапа овог сегмента његовог стваралаштва започета у најранијим годинама, која је кулминацију достигла у пуној зрелости сликарских стваралачких потенцијала. Много година пре него што ће се после Другог светског рата упустити у први значајан сликарски подухват црквене декорације, Стојсављевић је започео проучавање српског средњовековног сликарства, бавећи се у подједнакој мери и његовим иконографским и технолошким карактеристикама. Значај овог сегмента Стојсављевићевог сликарства лежи у томе што је први показао спремност да прихвати наруџбине за потребе Цркве, у доба када је то било веома непопуларно, па чак и ризично. Ипак, и поред несумњиве заслуге као пионира послератног црквеног сликарства код нас, овај сегмент сликарског рада Живка Стојсављевића до

данас је остао готово потпуно у сенци анонимности.

Након дугогодишње паузе настале услед преокупације ангажовањем на црквеном сликарству, 1972. поново излаже самостално у земунској Галерији Дома ратног ваздухопловства. Упркос годинама и све слабијем здрављу, његова платна и даље су одисала животном радошћу, а његов радни елан као да је са годинама постајао све снажнији. „Радим са великим жаром и свуда тражим живот, материју која титра. Гледам да својим радом развеселим човека, да и он осети зрачења природе“, коментарисао је свој рад сам сликар у интервјуу поводом ове изложбе. Стојсављевић последњи пут самостално излаже у истом простору две године касније. Међу радовима који су том приликом изложени најзаступљенији су земунски мотиви које је сликар често радио током последње деценије живота. Тако је Стојсављевић, од сликара морских пејзажа, заљубљеника у површи-



36

На Калемегдану, 1977.

ну морске воде, чамце и пристаништа, у својој последњој стваралачкој фази постао сликар урбаних предела, оставши при томе у сваком смислу доследан сопственом уметничком креду. Сликајући град у једноставним, каткад помало геометризованим формама, светлим и нежним тоновима, Стојсављевић свом граду даје готово лирски призив, као и једну дозу носталгије какве раније није било. Сlike настале у овом периоду карактерише нешто ублаженија палета и још слободнији потез него што је то било раније. У поодмаклим годинама и нарушеног здравља наставља да слика са несмањеним жаром и спрема се за велику ретроспективну изложбу, у Културном центру Београда, коју нажалост неће доживети. Живко Стојсављевић преминуо је 19. јануара 1978, на Богојављење. Сахрана је обављена у присуству родбине и многобројних поштовалаца по леденом зимском дану на Топчидерском гробљу у Београду а богослужење је вршио патријарх српски Герман.

Сликар неоспорног талента и огромне креативне енергије, један од ретких уметника који су свом стваралачком изразу остали доследни током читавог

живота, никада опортуниста, Живко Стојсављевић био је скромни аскета који је увек пленио својом харизмом и упечатљивом појавом, са даром да своју љубав према сликарству пренесе многобројним ђацима током вишедеценијског рада у просвети. У предговору каталога за последњу Стојсављевићеву самосталну изложбу Алекса Челебоновић је учио везу између његове личности и уметничког дела описујући је овим речима: „Права уметничка дела, она из којих увек струји флуид људске истине, настају само у потпуном споју мотива и личности која их интерпретира. Дела сликара Стојсављевића су плод таквог, једносмерног и доследног живота и рада.“

Основна литература:

М. Б. Протић, *Савременици II*, Нолит, Београд, 1964; С. Живковић, *Енциклопедија ликовних уметности, IV*, Југословенски лексикографски завод, Загреб, 1966; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973; В. Јовановић, *Спомен-збирка Павла Бељанског* [каталог], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 1977; М. Коларић, *Живко Стојсављевић (1900–1978)* [каталог], Ликовна галерија Културног центра Београда, Београд, 1980; К. Новаковић, *Живко Стојсављевић: животи и дело* [каталог], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2006.

Попис изложених слика

- 1
Мој њрозор, 1927.
уље на платну, 63,5 цм x 63,5 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 2
Книнско народно коло, 1928.
уље на платну, 138 цм x 171 цм
Етнографски музеј, Београд
- 3
Барке у луци, око 1930.
уље на картону, 38 цм x 49 цм
Вл. Ђура Поповић, Нови Сад
- 4
Гајење у луци, 1931.
уље на картону, 40 цм x 50 цм
Вл. Васа Мицић, Београд
- 5
Мала лука, 1933.
уље на шперплочи, 47,3 цм x 60 цм
Народни музеј, Београд
- 6
Приморски моштив, 1933.
уље на платну, 78 цм x 90,5 цм
Вл. Вићентије Цветковић, Београд
- 7
Рибарска кућа, око 1933.
уље на шперплочи, 41,5 цм x 41 цм
Вл. Милош Петковић, Београд
- 8
Лушка у енџеријеру, 1933.
уље на платну, 80 цм x 69 цм
Вл. Звонко Мокосек, Београд
- 9
Пред буру, око 1935.
уље на платну, 52 цм x 73 цм
Вл. Милош Петковић, Београд
- 10
Рибарска барка, око 1936.
уље на шперплочи, 42,5 цм x 54 цм
Народни музеј, Београд
- 11
Улица у Сџаром граду, 1936.
уље на шперплочи, 40 цм x 35,5 цм
Вл. Милош Петковић, Београд
- 12
*Сџилишка рива са
Бајамонџијевом фонџаном*, 1937.
уље на платну, 70 цм x 95 цм
Вл. Владимир Вилхар, Београд
- 13
Рибари са Пељешца, 1938.
уље на платну, 57 цм x 68,5 цм
Вл. Владимир Цуцић, Београд
- 14
Лашиџва, 1946.
уље на картону, 23,5 цм x 33 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 15
Свеџа Пеџка на Калемегдану, 1946.
уље на платну, 63,5 цм x 83 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 16
Дворишње у Ужичкој улици, 1947.
уље на платну, 97 цм x 76 цм
Вл. породица Гроздановић, Београд
- 17
Косидба, око 1948.
уље на лесониту, 55,5 цм x 68 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 18
Сџарина, 1948.
уље на шперплочи, 48 цм x 35 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 19
Први њролеџњи дан, око 1949.
уље на платну, 76 цм x 98 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 20
Са мог балкона, 1950.
уље на платну, 99 цм x 78 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 21
Зелени ауџоџорџреџ, 1950.
уље на платну, 66 цм x 53 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 22
Вредне руке, око 1950.
уље на лесониту, 46,5 цм x 37 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 23
Порџреџ моје џерке, 1951.
уље на јути, 42 цм x 33 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 24
Кџарина у соби, 1952.
уље на платну, 32 цм x 40 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 25
Рибари, 1950–1955.
уље на платну, 74 цм x 114 цм
Вл. Ђура Поповић, Нови Сад
- 26
Град на Приморју, 1950–1955.
уље на платну, 55 цм x 81,5 цм
Вл. Ђорђе Момировић, Београд
- 27
Калемегдански џарк, 1950–1955.
уље на платну, 60 цм x 73 цм
Вл. Ђура Поповић, Нови Сад
- 28
Лаџакија, 1956.
уље на картону кашираном
на лесонит, 46 цм x 59 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 29
Црес, 1957.
уље на платну 54 цм x 65,5 цм
Вл. Милош Петковић, Београд
- 30
Мосџови на Сави, 1965–1970.
уље на платну, 25,5 цм x 75 цм
Вл. Никола Гранжан, Земун
- 31
Земунска џијаца, 1965–1970.
уље на платну, 55 цм x 65 цм
Вл. Милош Петковић, Београд
- 32
Венеџија у Земуну, око 1970.
уље на платну, 52,5 цм x 64 цм
Вл. Никола Гранжан, Земун
- 33
Цвеђе, 1970.
темпера на лесониту, 65 цм x 56 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 34
*Мрџва џприрода џрег
џрозором*, око 1974.
уље на лесониту, 62 цм x 46 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 35
Куџак мог аџељеа, око 1975.
уље на лесониту, 59,5 цм x 44 цм
Вл. породица уметника, Београд
- 36
На Калемегдану, 1977.
уље на платну, 45 цм x 60 цм
Вл. породица уметника, Београд

