

Дијана Метлић

ОЛГА КЕШЕЉЕВИЋ И МАРК БАРБЕЗА

Једна сасвим (не)обична српско-француска веза



Марк и Олга Барбеза на дан венчања
20. децембра 1943, Париз
Приватно власништво

Едиција
УМЕТНОСТ И ИСТОРИЈА



Главни и одговорни уредник
Др Тијана Палковљевић Бујарски, музејски савешњик

Рецензенти

Проф. емер. Ирина Субојић
Проф. др Симона Чуйић
Проф. др Павле Секеруш

Стручни сарадник

Јелена Огњановић, кустос

Реализацију ове књиге омогућили су
Министарство културе и информисања Републике Србије
и Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање
и односе с верским заједницама.

Дијана Метлић

ОЛГА КЕШЕЉЕВИЋ И МАРК БАРБЕЗА

Једна сасвим (не)обична српско-француска веза



Нови Сад, 2020.

САДРЖАЈ

Реч унапред (др Тијана Палковљевић Бугарски)	7
Изјава захвалности	11
Трагови у времену	15
Породица Кешељевић и Олгина чежња за Паризом	25
Четврта деценија двадесетог века: Прво путовање у Париз	36
Олга Кешељевић и југословенски уметнички круг тридесетих година	54
Париз нам припада	54
Глума као Олгина страст	72
Између Плавог града и Лиона: Олга Кешељевић, Жан-Пол Сартр и Марк Барбеза	83
Окупирани Париз	83
Година у којој се срећу Олга и Марк	91
Улога коју Олга никада није одиграла	103
Марк Барбеза: Од фармацеута до књижевног издавача	108
Ревија <i>L'Arbalète</i> : Када на дрвећу израсту слова	108
Жан Жене: Препустити се духу зла	126
Осуђеник на смрт постаје књижевник	126
Жан Жене и све његове „жене”	138
Жан Жене и <i>L'Arbalète</i> између 1955. и 1999. године	157
Брачни пар Барбеза и њихови сарадници: Илустрована издања <i>L'Arbalète</i> -а	168
Алберто и Дијего Ђакомети: Библиотека у којој станују птице	168

Лена Леклерк у Књижевном легату Љубице Цуце Сокић . . .	173
Уметничка збирка Кешелевић–Барбеза	182
Илустрације Љубице Сокић за фармацеутску компанију „Жифре-Барбеза”	191
Пријатељство с Недељком Гвозденовићем	203
„Живот” Збирке Кешелевић–Барбеза после њеног нестанка	208

ПРИЛОЗИ

Именски регистар	217
Списак илустрација	227
Литература	233
Résumé: Olga Kešeljević et Marc Barbezat	238
Summary: Olga Kešeljević and Mark Barbezat	254

РЕЧ УНАПРЕД

Односи српске и француске културе за Галерију Матице српске једна су од тема којом се континуирано бавимо на различите начине – приређивањем изложби, представљањем гостујућих изложби из француских музеја, публиковањем каталога, одржавањем предавања и едукативних програма за младе. Свим наведеним активностима употпуњујемо и проширујемо слику о прошлости тих односа и, истовремено, подстичемо да се њиховом презентацијом у актуелном тренутку они даље развијају и тако нас стално међусобно повезују и обогаћују. Обележавање Месеца франкофоније, као глобалне манифестације која промовише француски језик и културу, наша је редовна активност, баш као и сарадња с Француским институтом у Србији, чији су резултати бројни разноврсни програми и садржаји, настајали током више низа година.

Едицију „Уметност и историја” Галерија Матице српске је покренула 2016. године с идејом да објављује текстове историчара уметности који се издвајају иновативним методолошким приступом. У науци као што је историја уметности, у којој је много тога већ речено, стручњаци су у сталним трагањима за новим темама, погледима и моделима презентације различитих наратива, а ова едиција је управо намењена таквим студијама. Прича о двоје људи, њиховим судбинама, међусобним односима, везама с европском интелектуалном и уметничком елитом чини се ближа теми неког романа него историјскоуметничком наративу. Међутим, анализирајући животе Олге Кешељевић и Марка Барбезаа, њихову делатност, уметничку колекцију коју су сакупили, књиге које су издавали или чували у својој библиотеци, посвете у књигама, писма и фотографије које су остале као трагови њихових

путовања и дружења, Дијана Метлић је написала текст који на најбољи начин обједињује историју и уметност, појединца и европске уметничке токове.

Посебно нас чини срећним што је идеја за ову књигу настала у Галерији Матице српске пред сликом *Кафана у Паризу* Богдана Шупута. Рад на проучавању интимизма као правца који је повезао српску и француску ликовну уметност тридесетих година XX века и изучавање стваралаштва Богдана Шупута као једног од актера овог уметничког покрета, подстакао је Дијану Метлић да се посвети анализи ове слике. Као омаж пријатељству и дружењу српских сликара у Паризу током четврте деценије XX века, ова слика је заправо групни портрет и, поред самог аутора, на слици су приказани његови париски саборци – Цуца Сокић, Пеђа Милосављевић и Олга Кешељевић. На слици недостаје само Миливоје Николајевић, њихов колега с Уметничке школе у Београду, који је такође кратко боравио с њима у Паризу. Из носталгије за заједничким париским моментима и туге за блиским пријатељем Богданом Шупутом, који је страдао током Другог светског рата, Николајевић, дугогодишњи управник Галерије Матице српске у послератном периоду, наведену слику је откупио за колекцију Галерије Матице српске 1957. године и тако сећање на њихово пријатељство и париске моменте заувек сачувао кроз музејски предмет. Управо пред том сликом, током анализе приказаних ликова започето је интересовање Дијане Метлић за Олгу Кешељевић, а након неколико година трагања и истраживања настао је текст који нам ова књига доноси. Она је за нас драгоцен као пример како пред једним уметничким делом и запитаношћу о једној, јавности слабо познатој особи као што је Олга Кешељевић, може настати нови наратив који доноси бројне податке о једном времену. Пред нама је књига *Олиа Кешељевић и Марк Барбеза*, која проширује и продубљује наша сазнања о приватним и културним француско-српским односима током XX века. Она се чита са задовољством, као роман, писана је једноставним и елоквентним језиком, а опет, доноси пред познаваоца уметничких – књижевних и ликовних прилика бројне нове податке.

Захваљујемо се проф. др Дијани Метлић на изузетном рукопису који је наменила нашој едицији „Историја и уметност”. Са њом је свака сарадња велико задовољство јер је посвећени истраживач широког образовања, који улаже сво своје знање и дуге сате архивских истраживања како би написала нов рукопис, важан за разумевање културне историје и, истовремено, атрактиван за читање. Указујући на значај који је ова „невидљива” дама, Олга Кешељевић имала за француску и југословенску уметничку сцену прошлог века, Дијана Метлић се још једном доказала као историчар уметности и истраживач који пружа велики допринос разумевању српске ликовне уметности и културних односа Србије и Француске у XX веку.

Истовремено се захваљујемо и Француском институту у Србији, нашем партнеру на промоцији француско-српских културних веза, на спремности да прихвати сваки наш пројекат и допринесу његовом значају и вредности. Нашим заједничким прегнућем француско-српске везе из године у годину постају видљивије и самим тим јаче.

Верујемо да ће ову књигу многи читати с интересовањем и задовољством као роман о Олги Кешељевић Барбеза, историчарки уметности и глумици, и њеном необичном животу у коме су сви споредни актери и епизодни ликови много познатији од главне женске улоге. Ова књига ће другачијим светлом осветлити српску и европску културу XX века и подстаћи нас на размишљање да ли смо можда и ми имали Гертруду Стајн – жену која је окупљала, помагала и подржавала српске сликаре који су се задесили у Паризу, жену која је пратила и учествовала у књижевним токовима свог времена и доприносила развоју европске књижевности. Без обзира на бројне сличности, Олга Кешељевић је имала једну предност – имала је свог Марка Барбезаа, а књига *Олга Кешељевић и Марк Барбеза* ода је њима и, истовремено, једно велико хвала за све оно што су урадили за српску и европску уметност.

*Др Тијана Палковљевић Бугарски
ујравница Галерије Мајице српске*

ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

У току писања ове студије упознала сам бројне дивне и великодушне појединце чија ми је помоћ била драгоцену у истраживачком процесу. Управо зато желим да им изразим захвалност на подршци, јер без информација и документације коју су ми уступили, као и без инспиративних разговора у којима су евоцирали сећања на Олгу Кешељевић и њеног супруга Марка Барбезаа, ова књига не би добила свој коначни облик.

На почетку, највећу захвалност изражавам својој другој кући, Галерији Матице српске и свим њеним запосленима. Предвођена др Тијаном Палковљевић Бугарски ова установа културе дуго низ година показује отвореност према стручњацима из области уметности, потврђујући да стреми највишим професионалним стандардима. Померајући их из године у годину, др Тијана Палковљевић Бугарски мотивише своје сараднике на стално напредовање. Неизмерно сам јој захвална што ме несебично бодри и подржава мој рад, ојачавајући наше професионалне и пријатељске споне на обострано задовољство.

Хвала појединцима и институцијама који су ми омогућили репродуковање уметничких дела и фотографија: госпођи Ружици Милетић, господину Драшку Милетићу, господину Кристофу Кешељевићу, породицама Гаталовић, Васиљевић, Богосављевић, Леклерк, Српској академији наука и уметности, Спомен-збирци Павла Бељанског, Ивану Митићу и Галерији Арте, Галерији Рима из Крагујевца, Горани Стевановић, Велибору Прелићу и Одељењу посебних фондова Народне библиотеке Србије, Градској библиотеци и Музеју штампарства у Лиону.

Посебну захвалност изражавам рођацима Олге Кешељевић Барбеза, њеној сестричини из Београда госпођи Ружици Лули Милетић и њеном братанцу господину Кристофу Кешељевићу који живи у Паризу. Њихово гостопримство и спремност да се са мном отисну у авантуру „пребирања” по прошлости избрисало је сваку сумњу да ћу стићи до циља. Хвала наследницима српске сликарке и академика Љубице Сокић, породици Гаталовић који су ми откривали слике, цртеже, илустрације и фотографије из породичне архиве и тиме оживели један свет за који сам само слутила да постоји. Хвала Ректору Универзитета уметности у Београду професору Милети Продановићу на првобитном охрабрењу да напишем књигу, као и др Александру Савићу и његовој супрузи Анет, пријатељима породице Барбеза, који су ми омогућили да се „сусретнем” с личностима важним за Олгин и Марков живот.

Захваљујем се рецензентима проф. емеритус Ирине Суботић, проф. др Симони Чупић и проф. др Павлу Секерушу на изузетној интелектуалној и стручној подршци. Хвала лекторки Јелици Недић која чува чистоту српског језика и брине о прецизности мојих мисли. Захвална сам кустоскињи Јелени Огњановић чија се упорност и овога пута показала као одлучујући чинилац за коначни изглед књиге.

Хвала вољеној породици која с нестрпљењем чека на завршетак мог писања, како би освојила делић моје пажње и слободног времена.

Ова књига је за тебе, драга мама.

Дијана Метлић

У Београду, 22. априла 2020.

*„Мој животӣ треба да буде ӣсана леѣнда,
ӣо јесӣ нешто чиӣљиво, а њејово чиӣађе
уродиће новим осећањем које називам ӣезијом.
Ја више нисам ништа осим ӣвод.“*

Жан Жене, Дневник лойова

ТРАГОВИ У ВРЕМЕНУ

Олга Кешељевић Барбеза, историчарка уметности и глумица, преминула је у сто другој години, у Паризу 21. децембра 2015. У кратком саопштењу њеног братанца др Кристофа Кешељевића, рођеног 1951. године у Француској где и данас живи, наведено је да је сахрана обављена у интимном кругу породице, 28. децембра, на гробљу Монпарнас (14. арондисман), где она почива у гробници уз свог супруга Марка Барбезаа (1913–1999), оснивача лионске издавачке куће L'Arbalète.¹ Ова једноставна читуља исписана након смрти блиске рођаке, Кристофове тетке, издвојила се из мноштва наизглед сличних и иницирала вишегодишње истраживање у коме се на чудесан начин преплићу утицајне личности и важни догађаји који су обележили књижевне и уметничке сцене Француске и Србије у периоду између 1935. и 1990. године, до када већина актера ове приче умире или се из различитих разлога повлачи из јавности, а своју активност преобликује, редукује и замењује другачијим видовима интимнијег стваралаштва, опредељујући се за миран живот далеко од светлости позорнице.

Иако на први поглед може деловати изненађујуће, управо се брачни пар Барбеза нашао у средишту бројних збивања о којима

.....

¹ О сажетости поменутог обавештења сазнала сам од Олигиног братанца, господина Кристофа Кешељевића, доктора правних наука и експерта у области железничког транспорта у Француској, који се љубазно одазвао мом позиву да разговарамо о породици Кешељевић, његовој тетци Олги, њеном пресељењу у Париз тридесетих година, као и о Олигиној страсти према ликовним уметностима, књижевности и изнад свега глуми. Захвална сам му на издвојеном времену и свим пруженим информацијама без којих ова књига не би била потпуна.

ће бити речи на наредним странама. Чинећи невидљиви епицентар утицајног културног круга они су око себе окупили угледне европске писце, филозофе и ликовне ствараоце, међу којима су били: Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Жан Жене, Антонен Арто, Жан Кокто, Симон де Бовоар, Алберто и Дијега Ђакомети, Лена Леклерк, Оливије Ларонд, Пјер Лисије, Љубица Џуца Сокић, Недељко Гвозденовић, Предраг Милосављевић, Петар Лубарда, Иван Табаковић, Душан Станимировић и бројни други аутори који су се краће или дуже задржавали у њиховој близини. На основу набројаних имена могло би се исхитрено закључити да је постојала јасна поларизација „улога” у породици: књижевност је била ужа специјалност Марка Барбезаа, док је за формирање и обликовање збирке ликовних дела била задужена Олга Кешељевић. Па ипак, прича би била сувише поједностављена уколико би се посматрала на поменути начин. Насупрот олако постављеним претпоставкама на самом почетку истраживања, с временом су се појављивали нови сведоци и искрсавали додатни материјални трагови, који су јасно упућивали на чврсту сарадњу, на међусобно уважавање и заинтересованост за различите културне средине из којих су Олга и Марк потекли, те на грађење јединствене уметничке заоставштине кроз чију је целину могуће сагледати комплексност пређеног пута и, из даљине, изразити дивљење за све оно што су њих двоје били спремни да учине како би афирмисали одређене људе, а њихова дела спасили од неумитне ерозије времена. Живећи између Лиона – где је, у осам километара удаљеном месташцу Десин, Марков отац Пол-Луј Барбеза основао породичну фармацеутску компанију и подигао фабрику за производњу лекова и лековитих препарата 1912. године – и Париза где су уживали у свим предностима културне понуде престонице, брачни пар Барбезаови заправо су били емисари и добротвори, улажући у оне у чији су таленат веровали и које су изабрали, без обзира на све потешкоће што су им с временом доносили извесни сусрети и познанства. У том смислу, нема сумње да њих двоје јесу довољан повод за настанак ове књиге, између осталог и зато да би се показало да историја није ограничена на праћење и реконструисање



Љубица Сокић и Олга Кешељевић Барбеза
у Београду 1970-их година

живота протагониста тзв. *великих нарашћива*, већ да, напротив, треба да укаже на драгоценост актера који су ненаметљивим и пожртвованим радом допринели појави и трајању битних личности на светској уметничкој сцени.

Ова студија настала је из два разлога. Први мотив у вези је с непроцењиво важном издавачком делатношћу Марка Барбезаа и његове куће L'Arbalète, чија је комплетна издавачка права 1997. године власник лично уступио надалеко чувеном Галимару, чиме је под знак питања ставио памћење и одшкринуо врата забору.²

.....

² Ова одлука истовремено једна је од најрационалнијих коју су Барбезаови могли донети те 1997. године. Како нису имали наследнике, а нико

Наиме, у једном од првих заједничких сусрета крајем четрдесетих година, Жан Жене – за чије се ослобађање из затвора због вишеструких крађа књига управо Марк заложио својим именом и потписом³ – данас признат као један од највећих књижевника двадесетог века, а тада изразито контроверзна личност, одбрусио му је: „Име издавача, једно велико ништа! Ко се у двадесетом веку сећа имена Расиновог издавача? Ко говори о Пуле-Маласију, Бодлеровом издавачу?“⁴ Свестан да издавачка таштина не би имала никаквог смисла у Женеовом случају, Марк Барбеза је доследно остао уз њега све до 1999. године, обнављајући издања Женеових романа, драмских комада и есеја (чак и након пишчеве смрти 1986. године), брижљиво исправљајући грешке које су се поткрадале у штампи и читав живот водећи рачуна о финансијској подршци књижевнику преке нарави, који је „био поштен према себи и другима, али увек изразито захтеван. Дарежљив и несебичан, није имао никаквих материјалних потреба: одело, хотелска соба и један једини кофер као пртљаг“⁵.

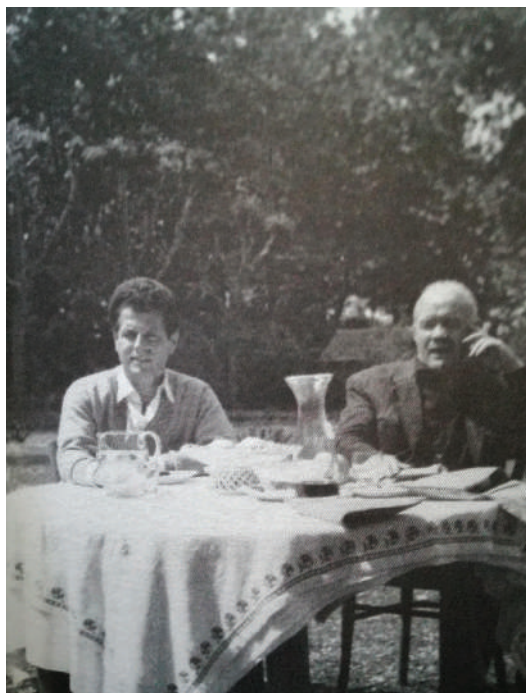
Други мотив за настанак ове студије налази се у историји уметности. Он је подстакнут жељом да се на основу доступних материјалних трагова реконструише животна путања Олге Кешљевић Барбеза, њене уметничке склоности и афинитети, те проговори о француско-српским везама које су се захваљујући породици Барбеза продубљивале на једном суштинском, личном нивоу. Истовремено, трајно пријатељство с Љубицом Сокић, дружења

.....
од блиских рођака ни с Маркове ни с Олгине стране није могао с истом посвећеношћу да настави издавачку делатност L'Arbalète-а, најсигурнији потез представљало је сједињавање куће с угледним француским издавачким предузећем Галимар. Сва издања Галимара која представљају реиздања оригиналних L'Arbalète-ових књига морају садржати ту назнаку у импресуму.

³ У питању је писмо упућено управнику париске полиције које је донело ослобађајућу пресуду Жану Женеу 14. марта 1944, а нешто касније и коначно помиловање председника Француске, августа 1949. године.

⁴ Цитирано према: Marc Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet“, у: Jean Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L'Arbalète, Décines 1988, 256.

⁵ М. Barbezat, *Исио*.



Марк Барбеза и Жан Жене у Десину,
недалеко од Лиона, 1958.

с Пеђом Милосављевићем, Алексом Челебоновићем, Богданом Шупутом, Јурицом Рибаром, Петром Лубардом, Бором Барухом, Иваном Табаковићем, као и поврмени али незаобилазни сусрети с Недељком Гвозденовићем у Београду седамдесетих година, потврђују да је у својој невидљивости и дискретности, Олга постала саставни део српске уметничке сцене двадесетог века, као модел с једне, и као чувар културне баштине, с друге стране. Несумњиво је да је баш она супругу указала на значај српске и југословенске националне модерне уметности и да је он, с радошћу и несебичним одобравањем улагао у дела југословенских уметника које је имао прилику да упозна и угости, како у Паризу, тако и у Лиону. У том погледу централно место припада српској сликарки и академику Љубици Сокић, најближој Олигиној пријатељици, с којом је познанство у Паризу прерасло у вишедеценијско породично

дружење, заједничка путовања, дуге разговоре о уметничким приликама у земљи и иностранству, размену књига, монографија и каталога, који се данас као Књижевни легат Љубице Сокић чувају у Народној библиотеци Србије.⁶ Током трајања тог пријатељства није изостајала ни морална подршка, као ни материјална помоћ коју је у тешким временима Олга Кешељевић слала, како породици Сокић педесетих, тако и знатно касније у току кризне, последње деценије двадесетог века, њеном унуку, др Миомиру Гаталовићу.⁷

Моје интересовање за личност Олге Кешељевић првобитно се развило пред сликом у сталној поставци уметности двадесетог века Галерије Матице српске у Новом Саду, где се ова елегантна девојка у модерној плавој хаљини појављује као једна од кључних фигура у бучном париском клубу у коме се до раних јутарњих сати свирао цез. У питању је дело монументалних размера,

.....
⁶Лична библиотека Љубице Сокић, коју чини нешто више од 2.550 наслова, чува се у Одељењу посебних фондова Народне библиотеке Србије од 2009. године, као засебна целина коју су библиотеци завештали сликаркини наследници, породица Гаталовић. Поред бројних књижевних дела, илустрованих каталога, монографских студија на различитим светским језицима, из целине се издавају 33 наслова издавачке куће L'Arbalète која су заједнички бирали и објављивали Олга и Марк Барбеза. Треба истаћи да је Олга Барбеза 2000. године поклонила Факултету ликовних уметности у Београду 385 монографских публикација и 106 каталога, с циљем да део личног библиотечког фонда подари студентима уметности и на тај начин им учини доступним бројне ретке и вредне антикварне књиге. Овај легат данас није као целина издвојен, већ је инкорпориран у фонд библиотеке.

⁷ У разговорима које сам током истраживања водила с унуком академика Љубице Сокић, доктором историјских наука Миомиром Гаталовићем, више пута је истицана Олгина племенитост и великодушност, као и жеља да помогне ближњима у тешким временима. Педесетих година били су у питању пакети брашна, уља, чоколада и других прехранбених производа које је на Џуцину адресу слала из Француске у Београд. Касније, током деведесетих, осећајући љубав према Миомиру Гаталовићу, као према сопственом унуку, Олга Барбеза му је у пакетима слала свеске, оловке, бојице и други школски прибор, како не би ни у чему оскудевао. Истовремено, др Гаталовић био је, попут Љубице Сокић, гост породице Барбеза у Паризу и из његових сећања доста сам сазнала о уметничкој збирци Кешељевић–Барбеза, о чему ће бити речи у последњим поглављима.



Љубица Сокић, Олга Кешељевић Барбеца и Вера Јелача, Десин 1955.

Кафана у Паризу (1939) рано настрадао уметника Богдана Шупута (1914–1942), убијеног у Новосадској рацији у вихору Другог светског рата. Између 1937. и 1939. године, Шупут је у три наврата, краће или дуже боравио у француској престоници, постајући саставни део круга југословенских уметника који су имали запажене наступе у важним излагачким просторима Париза.⁸ Управо тамо је, уз подршку и одобравање Марка

.....

⁸ Шупут је први пут у Паризу био септембра 1937. године с Миливојем Николајевићем, на великој Светској изложби, када је с одушевљењем писао брату у Новом Саду о престоници културе и уметности, помињући Лувр и остале музеје који су га оставили без даха. Већ тада он Париз доживљава као рај, изражавајући наду да ће се у њега поново вратити. Наредни боравак је дужи и траје од фебруара до јула 1938. године, када настаје већи број слика с париским мотивима: *Ојера*, *Појлед на булевар Сен Мишел*, *Ојеј*, итд. Ко-

Челебоновића, Петра Лубарде, Миленка Шербана и најближе пријатељице Љубице Сокић, насликао композицију затамњеног колорита, с мноштвом збијених људских фигура и загушљивом атмосфером карактеристичном за кабаре и ноћне клубове Монпарнаса, где су Цуца Сокић и Олга Кешељевић заједно живеде у току 1937. године. Штавише, из разговора са др Гаталовићем сазнала сам да је један од њихових изнајмљених париских апартмана директно гледао на гробље Монпарнас и да је, замишљена Олга, загледана у очаравајуће лепу и привлачну метрополу, не слутећи пророчанску моћ сопствених речи, говорила пријатељици да ће једног дана бити сахрањена баш ту. Трајно пресељење у Париз 1936. године, а затим и удаја за угледног лионског фармацеута, наследника компаније „Жифре-Барбеза” и, првенствено, власника издавачке куће која је од 1944. године објављивала нека од најзначајнијих литерарних дела двадесетог века, довели су до неизбежног испуњења њеног „предсказања”.

Истовремено, иако изузетно ретко, име Олге Кешељевић Барбеза помиње се у критичким есејима Ирине Суботић⁹ о сликарки Љубици Цуци Сокић, као и у разговорима које је с уметницом водио критичар и колекционар Зоран Л. Божовић. Богдан Шупут

.....
 начно, у току последњег боравка, између децембра 1938. и јуна 1939. године када се нерасположен упутио ка Новом Саду, на препоруку Краљевине Југославије Посланству у Паризу због несигурне ситуације која најављује избијање ратних сукоба, Шупут ради композицију *Кафана у Паризу*, сматрајући је једном од својих најсложенијих слика. Управо тада он продубљује пријатељства с Пеђом Милосављевићем, Цуцом Сокић и Олгом Кешељевић чији ће портрет насликати 1938. Више о париским искуствима Богдана Шупута видети: Вера Јовановић, *Сликар Богдан Шупут 1914–1942*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1984, као и: Тијана Палковљевић Бугарски, „О себи и око себе: Париз Цуце Сокић и Богдана Шупута” у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, Милан Лојаница (ур.), САНУ, Београд 2015, 79–93.

⁹ Видети: Ирина Суботић, Невена Мартиновић, *Пасџели Љубице Цуце Сокић*, Галерија РИМА, Крагујевац 2011, 26, 34, 49; као и Ирина Суботић, „Женски портрети Љубице Цуце Сокић”, у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, М. Лојаница (ур.), САНУ, Београд 2015, 95–109.



Љубица Сокић и Марк Барбеза, Београд 1970-их

говори о њој као „Цуциној пријатељици” у писмима која 1938. и 1939. из Париза шаље брату у Нови Сад, док се Пеђа Милосављевић сећа да је његов париски „салон” повремено посећивала Олга Кешељевић, Диленова ученица, а касније супруга издавача Марка Барбезаа. Констатација о њеном присуству на неком догађају, приче о дружењима југословенских уметника у Паризу у другој половини тридесетих година, ретке фотографије, сликани портрети, данас у приватним збиркама, као и посвете у књигама, изгледају као недовољан број трагова да се укаже на значај који је ова „невидљива” дама имала за француску и југословенску уметничку сцену прошлог века. Томе треба додати и честу недоступност извора попут страна из дневника (уколико је и вођен) или писама, чије је слање знатно редуковано до краја Другог светског рата када

су их заменили разгледнице и телеграми, постепено потиснути појавом телефона.

Ретке, у журби исписане нечитке белешке, пословне трансакције, преговори у којима се расправља о вредности дела, усамљени примерци из контекста истргнутих преписки које су беживотно лежале у архивама, враћају у живот материјал који је, на почетку, изгледао фрагментаран, а који с временом добија особено значење и контекст. Постоје различити разлози који мотивишу истраживача да реконструише нечији живот: један од најочигледнијих је лична наклоност која, можда и подсвесно, утиче на избор теме. Други поводи прелазе у домен научне страсти да се од доступних коцкица састави мозаик који ће бити прва фаза у будућој борби против заборавља. Осветљавајући „мале историје” које су до сада биле непознате, стиже се до интегралне слике одређеног времена које постаје целовито захваљујући драгоценим и до сада занемареним детаљима. Једна од тих приватних историја припада Олиги Кешељевић Барбеза и њеном супругу Марку, који су чинили културну спону између Србије и Француске, иако се то на први поглед не уочава лако.

ПОРОДИЦА КЕШЕЉЕВИЋ И ОЛГИНА ЧЕЖЊА ЗА ПАРИЗОМ

Олга Кешељевић рођена је 15. августа 1913. године, по Јулијанском календару, у Цетињу и данас једном од најбитнијих историјских, административних и културних средишта Црне Горе. Породица се по одлуци Олгиног деде, православног проте Крста Кешељевића, крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, преселила из црногорског Грахова у Цетиње, како би деци било омогућено школовање и повољнији услови за стицање образовања и интелектуални напредак. Крсто Кешељевић имао је пет синова и две кћерке, а међу њима посебно су се истакли: Јован, дипломирани економиста и стручњак за финансије школован у Бечу; Никола, доктор медицинских наука школован у Русији, као и Жарко, дипломирани правник. Одвајкада познати као поштени и угледни трговци, чланови породице Кешељевић добијали су и путовнице које им је од 1874. године одобравао Никола I Петровић (1860–1910), тадашњи књаз, а потом и краљ Црне Горе, у периоду од 1910. до 1918. године.¹⁰ Поменуте исправе, поред трговачких и пословних

.....

¹⁰ Поменута путовница којом се потврђује дозвола кретања зарад трговине налази се у поседу госпође Ружице Луле Милетић, кћерке Вере Јелаче, рођене сестре Олге Кешељевић Барбеза. Лула Милетић је дефектолог, живи у Београду и с великим одушевљењем и топлином причала ми је о својој тетци и посетама Паризу и Женеви где је редовно путовала од средине педесетих до средине деведесетих година. Као једна од миљеница Марка Барбезаа и његове мајке, како због знања француског језика, тако и због љубави према књижевности и уметности, била је у њиховој кући радо виђен гост. Део Ружициних прича уткан је у ову књигу. Истовремено, њен син, књижевник Драшко Милетић, завршио је писање *Матичне књиге* која обрађује породичне историје Кешељевића, Јелача и Милетића. Захвална сам им на гостопримству, инспиративним разговорима, уступљеним документима и фотографијама помоћу којих сам расветлила Олгин пут између Цетиња, Београда, Париза и Лиона.

способности, упућују и на немирни дух Кешељевића, њихову сталну потребу за кретањем, за освајањем нових географских и духовних територија, што ће се посебно потврдити у случају Јована Кешељевића, Олгиног оца, чији је темперамент она наследила.

Упркос чињеници да се оснивање Цетиња догодило током петнаестог века захваљујући владару Зете Ивану Црнојевићу, знатнији економски и културни просперитет град ће доживети крајем седамнаестог века доласком династије Петровић на власт, док ће урбанистички напредак уследити с Петром II Петровићем Његошем, између 1830. и 1851, када ће у Цетињу 1838. године подићи сопствену резиденцију Биљарду, недалеко од Цетињског манастира, задужбине владике Данила I (1701). У далеко чувеном по штампарији коју су Црнојевићи основали крајем петнаестог века, а затим и по Његошевој штампарији (1833–1852), у Цетињу се у другој половини деветнаестог и током првих деценија двадесетог века оснива низ важних институција које ће овај град учинити културним центром Црне Горе: Његошева школа (1869), Богословско-учитељска школа и Дјевојачки институт (1869), Гимназија (1880), Офицерска артиљеријска школа (1903), Учитељска школа (1919) и Богословија (1921). Цетињска читаоница основана је 1868. године у оквиру које су деловали: Пјевачко друштво (1871), Библиотека (1879), Добровољно позоришно друштво (1883), Музеј (1893), Архив (1895). У време владавине Николе I, у Цетињу је подигнут Нови двор, први хотел, болница, а успостављањем дипломатских односа с европским државама, изграђен је и Владин дом у необарокном стилу, по пројекту италијанског архитекте Ђезара Аугуста Коррадинија, свечано отворен 15. августа 1910. приликом проглашења Црне Горе за Краљевину. Када се након Првог светског рата Црна Гора ујединила са Србијом, односно Краљевином Срба, Хрвата и Словенаца, те Краљевином Југославијом, Цетиње постаје седиште Зетске бановине.¹¹

.....
¹¹ Више о историјским приликама у Црној Гори, видети: Живко Андријашевић, *Историја Црне Горе*, Вукотић медиа, Београд 2016; Милош Благојевић, Момчило Спремић, „Слом Црнојевића”, *Историја српског народа*, књ. 2, Српска књижевна задруга, Београд 1982, 414–430; Радоман Јова-



Црногорски сердари

У првом реду у средини Ружица и Јован Кешелевић, мај 1910.

Управо у 1910. годину датује се једна изузетна фотографија из породичног албума Кешелевића, где се међу свечано обученим, достојанственим и неустрашивим Црногорцима, у првом реду у самом центру низа од пет седећих фигура, налази млада дама погледа благо склоњеног у страну, одевена у дугу белу хаљину и златно везени јелек, с чипкастим свиленим велом причвршћеним за плетенице који јој пада низ леђа. Реч је о Олигиној мајци Ружици

.....
новић, „Црна Гора 1851–1878”, *Историја српског народа*, књ. 5, св. 1. Српска књижевна задруга, Београд 1981, 423–446; Дејан Медаковић, „Старе српске штампарије”, *Историја српског народа*, књ. 3, св. 2. Српска књижевна задруга, Београд 1993, 425–440.

Кешељевић, с чије се леве стране налази наочити младић у свечаној традиционалној ношњи, у црним дугим чизмама, продорног погледа самоуверено упућеног фотоапарату. Ако се зна да је неудастој девојци у Црној Гори било забрањено да се фотографише међу мушкарцима, онда следи логичан закључак да су овим фотодокументом Ружица (рођена Ненезић) и Јован Кешељевић овековечили брак који није дуго трајао, с обзиром на трагичну и прерану Ружицину смрт на четвртом порођају, вероватно 1920. године, када су од сепсе преминули и она и дете.¹² До тада су Кешељевићи имали троје деце: кћерке Веру рођену 1911, Олгу 1913. године и сина Драгаша који је на свет дошао 1916. године. Управо у време рођења трећег детета, Јован Кешељевић био је артиљеријски официр војске Црне Горе, узимајући активног учешћа у Првом светском рату. Па чак и касније, по избијању Другог светског рата, Кешељевићи у њему поново учествују. Овога пута на Сремском фронту борио се Јованов син Драгаш, који ће се 1948. коначно придружити сестри Олги Барбеза у Паризу, где ће докторирати правне науке. У престоници је склопио брак с њеном пријатељицом Марселом Алсином (1915–1968), у Руској православној цркви Александар Невски (12 Rue Daru) 1939. године. Њихова кћи Барбара родила се 1940. у Тулузу, а 1951. и син Кристоф који живи у Паризу са својом супругом Ањес Кешељевић.¹³

Ружица је била нежна, лепа жена, ситне грађе попут Францускиња, тиха, храбра и строга, с изузетним породичним васпитањем.

.....

¹² Условна одредница у вези с годином смрти Ружице Кешељевић потиче од непроверљивости података до којих историчар долази током истраживања. Како је преостале документације мало, као извори информација остају људи, наследници с којима се долази у контакт. Тако ми је Олгин братанац, Кристоф Кешељевић потврдио да је тетка рано остала без мајке, са шест година (што би значило да је Ружица преминула 1919/1920), док ми је Олгина сестричина, Ружица Лула Миетић, која носи име своје баке, рекла да је смрт наступила као последица сепсе негде око 1920. године.

¹³ Др Кристоф Кешељевић је, попут оца Драгаша, докторирао правне науке 1975. године у Паризу. До 1998. године био је директор фармaceutске компаније, а од 1998. до 2016. био је запослен као експерт у Француским железницама (SNCF – Société nationale des chemins de fer français). Председник је Француске асоцијације пријатеља железнице.

Не чуди зато да се, упркос чињеници да је био европски путник, бечки ђак и млади стручњак за финансије, Јован Кешељевић уместо „странкиње” ипак определио за њу као будућу супругу. Игром судбине, међутим, прерано остаје удовац, те већ од 1921. активно размишља о новом животу далеко од Цетиња, града у коме га је сувише успомена везивало за вољену жену. Захваљујући одличном знању језика (немачког, енглеског и француског), успешно је развио послове на релацији Београд–Париз–Лондон који су га често одвајали од куће, те је васпитање деце и њихово одрастање у прелазном периоду препуштао браћи и њиховим породицама. Одлука Јована Кешељевића да се с децом пресели у престоницу Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца уследила је почетком 1923. године, када је именован за директора британске нафтне компаније „Шел”, поставши њен управник за цео Балкан. На овај начин, заправо, одиграло се рано измештање Олге Кешељевић из родног Цетиња, о коме готово никада није причала, нити се у њега више вратила.¹⁴

У престоници Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца трећу и четврту деценију обележиле су сложене политичке прилике, велики социјални контрасти и економска криза, те не чуди да се у културу и уметност веома мало улагало. Министарства или музеји ретко су откупљивали слике, а малобројни су били и освешћени имућни појединци који су куповином дела указивали на своју потребу за уметношћу. У том смислу, од изузетног је значаја опсервација Милана Кашанина о неповољном положају сликара у Београду, коју је констатовао у чланку „Купци и уметници”, септембра 1926. године:

.....
¹⁴ Интересантно је, међутим, да је у једном од наших разговора, др Миомир Гаталовић поменуо да се приликом средњошколске екскурзије на Цетиње с посетом Мештровићевом Његошевом маузолеју, сетио Олге Барбеца и да је одлучио да јој, у знак пажње и захвалности, пошаље разгледницу њеног родног места. Иако о Цетињу није говорила, па чак се ни Београда није пуно дотицала у својим причама, Олга је примљену разгледницу држала на видном месту у париском стану. Дакле, њену ћутљивост када су у питању Цетиње и Београд не би требало погрешно разумети као одрицање, већ као чување најранијих и најинтимнијих сећања дубоко у себи, које није желела да оживљава и дели с другима.



Милева Спасојевић и мала Ружица са мајком Вером Кешељевић Јелача на Теразијама, Београд 1937.

„Цео наш уметнички живот креће се у том парадоксу да има сликара и вајара који раде много и добро, а да нема ко да купи њихове слике и скулптуре. Они највећим делом живе тако што служе као наставници цртања по средњим школама, што иду од министарства до министарства да продају неку ствар и што раде по фотографијама портрете 'високих лица' за клубове, читаонице и добротворна друштва. За дивљење је енергија наших уметника.”¹⁵

.....
¹⁵ Милан Кашанин, „Купци и уметници”, *Реч и слика*, септембар 1926, 149–150.

Гимназијски дани Олге Кешељевић током двадесетих и студије историје уметности у Београду у првој половини тридесетих година биле су у знаку очевих прича о европским престоницама које је посећивао захваљујући природи свог посла, те се у младој девојци пробудила знатижеља за Европом, као и њеним најважнијим културним средиштем, Паризом. Коначно, Олгина узаврела крв и очеви гени „дуталице” учиниле су Јована болећивим на ћеркине жеље и прохтеве. Иако се Београд почетком тридесетих убрзано модернизовао, у њему су и даље, сувише очигледно, постојали остаци оријенталних елемената турског наслеђа који су се мешали с потребом истицања националног идентитета на позадини сложеног процеса европеизације. Разлози за такав изглед главног града (урушене куће уз модерне палате, турска калдрма на коју се настављају европски путеви) били су узроковани духовном кризом, стањем узнемирености, политичком и друштвеном подвојеношћу, стварајући погодну климу за појачани процес миграција и формирање бројне флукутирајуће радне снаге.

„Повећање броја становника није, дакле, водило настајању култивисане, типично градске структуре. Напротив – стална миграциона струјања сродних друштвених групација обезбеђивала су искључиво доток станара у густо насељене, сиромашне четврти. (...) Проблеми 'обруча сиромаштва', 'рејонског питања', системски недефинисаног урбаног простора, баш као и најчешће неуспели покушаји њиховог решавања, постају парадигматска места сложеног процеса развоја града.”¹⁶

С друге стране, може се учинити да младој девојци из добростојјеће фамилије, ова питања нису, нити су могла бити нарочито важна, с обзиром да је живела у центру града, а њен свет представљао је потез између данашње Славије и Калемегдана. „Шетало се теразијским корзом, а недељом ишло на

.....

¹⁶ Симона Чупић, *Теме и идеје модерној. Српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008, 52–54.

*дансинје.*¹⁷ Стварност за којом је млада Олга тежила била је, међутим, сасвим другачија.

Бројне фотографије у породичној архиви госпође Ружице Милетић, Олгине сестричине рођене у Београду 1934. године, потврда су грађанског васпитања и начина живота: развијала се љубав према позоришту, опери, књижевности и сликарству. „Европа је била синоним за напредак, ред, благостање, радикалне идеје, то јест, слика, идеал, Европа као временска категорија (ако се време схвата као развој), а не Европа као географски ентитет.”¹⁸ Учило се више светских језика, а француски је био обавезан. Ишло се у музеје, посећивале се изложбе у Павиљону „Цвијета Зузорић” отвореном децембра 1928. године у присуству кнеза Павла и кнегиње Олге. Старија кћи Вера једина је Јованова наследница која ће трајно остати везана за Београд. Породица Кешељевић је живела у пространом салонском стану у Улици Кнеза Милоша 28, а Вера се почетком четврте деценије удала за војног официра Милана Јелачу, пореклом из Бјеловара (данашња Хрватска). Јелача је непосредно пред избијање Другог светског рата био именован за саветника војног конзула Краљевине Југославије у Анкари, те је све било спремно за пресељење: намештај, књиге, одећа, лични предмети били су уредно спаковани у вагоне за Турску. Планови су се, због ратних сукоба нагло променили, а измештање у Анкару је одложено. Стан је у току бомбардовања Београда, 6. априла 1941. године, горео. Милан Јелача је, у једном тренутку, пао у заробљеништво и седам месеци провео по немачким логорима, да би се касније придружио породици која је избегла у Загреб. Овде ће, игром несрећних околности, пасти у немилост и бити у усташком затвору све до капитулације Италије, септембра 1943. године. Вера Кешељевић Јелача је са кћерком Ружицом рат провела у породичном кругу свог супруга у Загребу. Након ослобођења неко време остају у Хрватској, да би се у другој половини четрдесетих вратили у Београд и покушали да нормализују живот

¹⁷ *Исто*, 24.

¹⁸ Marija Todorova, *Imaginary Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, 81.

који је био у застоју преко пет година. Током тешких ратних времена Олга, Вера и Драгаш Кешељевић практично су били потпуно раздвојени. Олга је у скромним условима преживљавала у Паризу, Драгаш се кретао између Сарајева и Београда, учествовао на Сремском фронту, док је Вера била у Загребу. Чини се да ће кризне године у окупираном Паризу доста утицати на Олгин однос према властитој материјалној ситуацији која се знатно побољшала након удаје за Марка Барбезаа. Наглашена скромност, жеља да се остане доследан себи, улаже у задовољење духовних потреба и пружи подршка другима када год је то потребно, као да су били директна потврда Камијевих речи: „Известан број година проживљених без новца довољан је да креира целовит сензибилитет.”¹⁹ Стабилизацијом економских прилика чланови породице поново ће се редовно окупљати од средине педесетих година захваљујући Олги и њеном супругу Марку, на релацији Париз–Лион–Женева.

У какву је то будућност гледала млада матуранткиња Олга Кешељевић када је од оца Јована затражила да је поведе у престоницу Француске, те 1931. године, непосредно пошто је завршила гимназију и размишљала о студијама? Од 1923. године успостављају се авионске везе између Београда, Париза, Букурешта и Истанбула, отвара се све већи број биоскопских дворана у којима широку популарност стичу холивудске звезде Рудолф Валентино, Конрад Фајт, Аста Нилсен; плешу се европске игре попут шимија, чарлстона, фокстрота; Француски институт основан је 1926. у главном граду, а само две године касније у њему гостује америчка плесачка дива Џозефина Бејкер. Није могуће да јачање културног живота, као и све већи број изложби и гостовања иностране уметности у Музеју кнеза Павла у првој половини четврте деценије, Олги нису били довољни. Према речима њеног брата Кристофа, она је очигледно била толико „заљубљена” у начин живота који је водио њен отац Јован. Стална путовања,

.....
¹⁹ У питању је Камијев дневнички запис од 3. маја 1935. Видети: Albert Camus, *Notebooks 1935–1942*, (tr. P. Thody), Modern Library, New York 1965, 3.



Марсела Алсина и Драгаш Кешељевић
у Паризу, 17. фебруар 1939.

елегантна одела, беспрекорни манири и приче о светлостима велеграда убрзали су њену жељу да Београд, као још једну успутну животну станицу, што пре трајно замени Паризом, без обзира колико би јој потешкоћа и одрицања ова промена могла донети. Француска је била срце културе, а модерна уметност између два рата настајала је и развијала се у Паризу. Сви значајнији уметници живели су у скученим мансардама, под косим сивим крововима престонице, с балконима од кованог гвожђа на које су једва успевали да закораче. Олга је већ тако млада себе видела тамо. И имала је само један сан. Да се пресели у Париз и започне сасвим другачију, узбудљиву, боемску егзистенцију. Тако се 1931. године одиграла прва посета Француској, одредивши њену

будућност. По повратку у Београд одлучила је да упише студије историје уметности, а одмах по дипломирању, 1936. године, да главни град Краљевине Југославије замени градом светлости који ће постати њен нови, трајни дом. Као да је већ тада добила позив Жана Женеа: „Долазиш ли у Европу? Европу која почиње и завршава се Паризом. Од једне до друге обале Сене. (...) Видиш ли Париз? Видиш ли мене с врха тих твојих плавих планина? Сенку сећања или сећање сенке?”²⁰

.....
²⁰ Из Женеовог писма Ани Блох датовано у 1937. годину. Цитирано према: E. White, *Genet. A Biography*, Picador, London 1993, 151–152.

ЧЕТВРТА ДЕЦЕНИЈА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА Прво путовање у Париз

Непосредно након завршетка гимназије и успешне одбране матуре, Олга Кешељевић се 1931. године²¹ с оцем Јованом упутила на једномесечни боравак у Париз, метрополу у знаку велике Колонијалне изложбе отворене 6. маја у њеном источном делу, у импозантном архитектонском здању Албера Лапрада, изведеном у *art déco* стилу. Један сегмент музејског комплекса, палата *Porte Dogée* „надживела” је изложбу, а била је дизајнирана тако да нагласи њен тематски оквир. Лапрад је успео у својим намерама да сажето прикаже све што је царство могло да понуди у историјском, уметничком и економском погледу како би подстакло посетиоце да улажу у производе донете из колонија или чак да се преселе у

.....

²¹ Истраживачи су често суочени с чудним ситуацијама. Материјални трагови до којих долазе могу се разликовати од усмених историја. У том смислу, Кристоф Кешељевић уступио ми је једини сачувани пасош Олге Кешељевић под бројем 6617/1936 чије је издавање 12. октобра 1936. године одобрено у име његовог величанства Петра II Карађорђевића. Да сам којим случајем дошла само до овог документа, помислила бих да Олга вероватно није путовала у Париз пре јесени те године. Па ипак, Кристоф ме уверава да је његова тетка често евоцирала успомене на први сусрет с престоницом у коју ју је отац повео 1931. године ради Колонијалне изложбе. С друге стране, од сестричине Ружице Милетић добила сам податак да је њена тетка први пут ишла у Париз сама, 1935. године. Како истраживач мора доносити одређене одлуке у току писања, па макар и по цену померања граница истине, прихватићу као релевантан податак Кристофа Кешељевића који је био најближи Олгин рођак у Паризу и коме је она вероватно детаљније причала о младости и доласку у град светлости. Ову информацију сматрам важном, ако ни због чега другог, онда због чињенице да се по повратку из Париза, где су је очарали бојмска атмосфера и уметнички пулс метрополе, определила за студије историје уметности.

иностранство. Због тога је остварио смелу синтезу савременог *art déco* стила, класичне француске архитектуре и елемената инспирисаних уметношћу колонија. За фасаду се вратио класичној монументалности колонаде Лувра, као и јонским античким храмовима, додајући импозантни скулптурални фриз. Цело царство било је позвано у ову богато декорисану музејску палату у којој је намерно изостала доминација јединственог архитектонског стила, како би се у њој сви осећали подједнако пријатно.²²

Представљајући народе својих непрегледних колонијалних територија, њихову архитектуру, уметност и обичаје, Француска је желела да се супротстави честим критикама на рачун географске експанзије и агресивне освајачке политике, указујући на чињеницу да њен циљ није асимилација и покоривање ваневропских простора, већ поштовање различитости кроз једнако вредновање културних, религиозних и етничких специфичности. Изложба је трајала шест месеци, одржано је преко сто конгреса, објављени су бројни есеји, књижевна дела и списи до тада неафирмисаних писаца француских колонија, нарочито с подручја северне Африке и из Вијетнама. За ову прилику су на посебно организованим маркетима, представници локалних заједница јавно демонстрирали особености ручних радова и заната, као и припремали специјалитете својих кухиња. Бројни архитектонски комплекси, цркве, пагоде, колибе тада наменски подигнуте, касније су сачуване у оригиналном облику и премештене на рубне делове Париза, док су неке накнадно демонтиране. Изложбу је за пола године, до 15. новембра када је затворена, видело непојмљивих девет милиона

.....
²² Музеј је након 1931. године неколико пута мењао име: 1960. био је Музеј афричке и океанијске уметности, 1990. постаје Национални музеј афричке и океанијске уметности, да би од 2007, након реконструкције, коначно био отворен као Национални центар историје имиграције. О изложби консултовати: Theresa Leininger-Miller, *New Negro Artist in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922–1934*, Rutgers University Press, Piscataway, New Jersey 2001, као и: Catherine Hodeir, *1931, l'exposition coloniale*, Editions Complexe, Paris 1991.

посетилаца,²³ чиме је било потврђено интересовање људи из свих делова света за различите језике, традиције, менталитете и обреде. Коначно, макар и на кратко, чинило се да је Француска успела да укаже на свој космополитизам и отвореност, те да ублажи приговоре о подели на *ми* и *они* који су у критикама упућеним на њен рачун подразумевали „оштро разграничен биполарни однос два супротстављена принципа, као две супротности, позитивног (*ми*) и негативног (*они*)”²⁴. Реалност је ипак била другачија.

Антиколонијална изложба у организацији Лиге против империјализма и колонијалног угњетавања (*Ligue contre l'imprérialisme et l'oppression coloniale*) и под управом књижевника Андреа Тириона, Луја Арагона и Жоржа Садула, отворена је 19. септембра 1931, у 19. арондисману, на Авенији Матурин Моро, у Совјетском конструктивистичком павиљону подигнутом за Међународну изложбу декоративних уметности 1925. године, по пројекту Константина Мељникова. Била је уприличена као оштра опозиција Колонијалној изложби и представљала је један од покушаја да се успостави политичка сарадња између левичара и надреалиста под окриљем Комунистичке партије. И у редовима њених организатора убрзо се појавио расцеп: према речима Лин Палермо, Тирион је бројним фотографијама, постерима и документацијом изложеном у приземљу павиљона, говорио у прилог „социјалистичког прогреса” издвајајући совјетски модел експанзије (по принципу „једнак напредак за све”) као ваљани одговор колонијалној политици, док је приступање Комунистичкој

.....
²³ Често се налази на податак да је изложбу посетило између двадесет осам и тридесет четири милиона људи. Међутим, како се с појединачним улазницама могло ући више пута, коначан број посетилаца процењен је на око девет милиона. Видети: Jean Martin, *L'Empire triomphant, 1871-1936*, Vol. 2, Denöel, Paris 1990, 417.

²⁴ Милан Ристовић, *Црни Пејшар и балкански разбојници. Балкан и Србија у немачким сајрирничним часописима 1903-1918*, Удружење за друштвену историју, Београд 2003, 8. Иако Ристовић упућује на комплекс другости у српској средини наметнут недостижном, идеализованом Европом, сличан однос постојао је између Француске и њених колонија.

партији предлагао као одговарајућу акцију појединаца у борби за измену друштвеног поретка. Арагон и Садул су, с друге стране, спајајући естетику и политику, створили мизансцен за интелегентну и посредну надреалистичку акцију. Изузетним уметничким супротстављањима колонијалне ручно рађене скулптуре (маске, фигуре, употребни предмети) и западњачког индустријског кича, они су суптилно дестабилизовали *idée reçues*. Не пружајући коначне одговоре и не намећући решења, за разлику од Тирионовог, Арагонов и Садулов изложбени простор, на првом спрату павиљона, тежио је да мотивише посетиоце на преиспитивање друштвених претпоставки и „предности” одржавања *status quo*-а.²⁵

Позивајући Французе на бојкот велике Колонијалне изложбе у време њеног пуног замаха, Тирион и Арагон су, пре свега, дигли глас против француских освајачких тежњи, осуђујући схватање народа ваневропских територија као „егзотичног” другог и „излагање” њихових нагих и полунагих припадника у кавезима специјално направљеним за поменути прилику. *Les zoos humains* или етнолошке изложбе које су се претварале у својеврсне менаџерије ретких животињских и људских (!) врста, честе током деветнаестог и двадесетог века, подразумевале су јавно „приказивање” аутохтоних становника удаљених колонија под управом европских освајачких сила, као примитивних и „природи блиских” представника људског рода, на пола пута између примата и Европљанина. Деградирајући и расистички поглед на ваневропско становништво другачије боје коже, животних навика, обичаја и културе, јавно је демонстриран на бројним етнолошким изложбама у Паризу, Хамбургу, Антверпену, Барселони, Лондону, Милану и Њујорку. На Светском сајму у Паризу 1889. године, који је посетило приближно осам милиона људи, било је „изложено” око четиристо становника француских колонија попут најзанимљивијих (циркуских) атракција, чиме је заправо заувек

.....

²⁵ Даље видети: Lynn E. Palermo, „L’Exposition Anticoloniale. Political or Aesthetic Protest?”, *French Cultural Studies*, 20(1), Sage Publishing, New York 2009, 27–46.

документована шокантна историја европске срамоте и експлоатације. Нажалост, сличан однос према становницима ваневропских територија задржао се и на Колонијалним изложбама у Марсеју 1906. и 1922. године, као и у Паризу 1907. Чак и те 1931. године, која се може сматрати једном од последњих јавних презентација бројних француских „колонијалних драгуља”, постојао је „људски зоолошки врт” као доказ својеврсног варварства Европе у срцу њене културе и уметности.²⁶

Проблематика колонијалног освајања, културне политике асимилације и/или апропријације, као и борби за независност

.....
²⁶ У Бриселу је априла 1958. године отворен Светски сајам у част послератног друштвеног, културног и научног напретка. За ту прилику саграђен је и Атомијум, футуристичко знамење престонице, у коме су одржане бројне пратеће манифестације. Један „експонат” бацио је сенку на читав догађај. У питању је последњи „људски зоолошки врт” посвећен становницима и обичајима Конга којим је Белгија још увек управљала те 1958. године. На три хектара тропских башти у типичном (реконструисаном) насељу Конга, традиционално обучени мушкарци, жене и деца, њих петсто деведесет осам принудно пресељених из Африке у Брисел за потребе „излагања”, били су свакодневно довођени аутобусима из својих привремених смештаја на изложбу, како би иза високе оgrade од бамбуса пред посетиоцима реконструисали своју свакодневицу и демонстрирали занатске вештине. Неретко исмевани од стране публике, као „награду” за „рад” добијали су банане и ситан новац бачен преко оgrade у њихов „животни” простор. Упркос чињеници да је јула 1958. „врт” био изненада демонтиран, Сајам је трајао двеста дана. Конго је стекао независност јуна 1960. године, али су у свести белог човека према људима из Африке остале бројне предрасуде, између осталог, и као последица поменутих *les zoos humains*. Видети више о овом догађају: <https://www.theguardian.com/world/2018/apr/16/belgium-comes-to-terms-with-human-zoos-of-its-colonial-past>. Француска је 2011, осам деценија после велике Колонијалне изложбе уприличила прославу у част својих прекоморских територија, отворивши 8. априла Jardin en outre-mer у оквиру Jardin d'Acclimatation – простора нераскидиво повезаног с феноменом „Људског зоолошког врта” – како би посетиоце упознала с културама поменутих удаљених делова републике. Изложба је изазвала снажан протест интелектуалаца и активиста који су одбили да посете Jardin d'Acclimatation, простор који их је подсећао на некоректан однос Француске према становницима својих колонија. Видети: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/may/02/france-colonial-exhibition-human-zoo>.

сложена је и превазилази оквире ове студије. Она је током читавог двадесетог века покретала бројне полемике у којој су учествовали водећи интелектуалци, књижевници, филозофи и уметници. У покретима за стицање независности у северној Африци средином шездесетих, на страни обесправљених борио се и књижевник Жан Жене. Парадоксално, његов први додир с арапским светом смештен је у 1930. годину, у Сирију, где је као француски добровољац провео једанаест месеци градећи војна утврђења. Касније ће у истом својству боравити у Мароку и Алжиру, одакле бежи 1936, избегавајући војну обавезу. Након две године скривања и лутања по централној и јужној Европи с фалсификованом путном исправом, бива ухапшен и, као војни дезертер, испоручен у затвор у Марсеју 1938.²⁷

Током тзв. лудих двадесетих (*les années folles*) Париз је несумњиво учврстио положај светског културног средишта и био простор укрштања разнородних уметничких поетика бројних младих људи из свих области стваралаштва, какви су били: сликари и скулптори Пикасо, Дали, Сутин, Мондријан, Кандински, Шагал, Делоне, Дишан, Ђакомети, Макс Ернст; књижевници Џејмс Џојс, Ернест Хемингвеј, Езра Паунд, Анри Бергсон, Колет, Жан Кокто, Бретон, Елијар, Арагон; композитори Ерик Сати, Игор Стравински, Морис Равел, Џорџ Гершвин, балетски импресарио Сергеј Дјагиљев, модне иконе Пол Поаре и Коко Шанел. Крај треће деценије, међутим, донео је прву озбиљнију економску кризу, познату под називом Велика депресија, изазвану коначним сломом Америчке берзе 29. октобра 1929. године, која није заобишла ни престоницу Француске. Луде двадесете заправо су представљале први период знатнијег продора америчке културе у Париз, што се примећивало кроз све веће присуство интелектуалаца привремено или трајно насељених у граду ради писања

.....

²⁷ Видети детаљно: Е. White, *нав. дело*, 97–150. Нема сумње да је питање односа Француске према становницима њених некадашњих колонија актуелно и данас. Један могући поглед на далекосежне последице француске колонијалне политике пружио је Мишел Уелбек у контроверзном роману *Покораванје*. Видети: Mišel Uelbek, *Pokoravanje*, Воока, Београд 2015.



Олга Кешљевић, четврта деценија двадесетог века

књижевних дела, компоновања музике, сликања. Након Великог рата Монпарнас постепено преузима улогу боемског средишта престонице, прерастајући у центар интернационалне авангарде чији су се актери окупљали у кафеима „Купола”, „Ротонда” и „Селект”. Ту су атеље имали сликари Фужита, Ван Донген, Паскин, као и скулптор Алберто Ђакомети.

„И док је Монпарнас био интернационалан, углађен и модеран (већина грађевина настаје на прелазу векова, а бројна архитектонска здања подигнута су двадесетих и тридесетих), Монмартр је био есенцијално француски, попут багета и брија: ороноу, запуштен и сиромашан. Монпарнас је мамио пространошћу, велерадским шармом и привлачним широким авенијама, док је Монмартр врвео од трошних кућа збијених дуж брадовитих, вијугавих уличица. Представајући уметнички

центар Пучинијевих *Боема*, место где су се уметници празних цепова сусретали с проституткама и лоповима, Монмартр је био мембрана између боемије и подземља; Монпарнас је, у међувремену, израстао у рафинирани симбол француске доминације светском уметничком сценом између два рата.²⁸

Џез је оставио посебан траг у бројним ноћним клубовима Монпарнаса, где је дошло до првог потпуног прихватања афро-америчких ритмова од стране имућнијих слојева друштва. Он се у Паризу не везује за тзв. црно тело, предграђе и сиромаштво, већ постаје својеврсни израз модерности и неизоставни сегмент светске популарне културе. Гостовање америчке плесачице и глумице Џозефине Бејкер 1925. године, афирмисане тек у Паризу, изазвало је праву појаму на Шанзелизеу.²⁹ Упоредо, холивудска кинематографија суверено је владала француским биоскопима, читали су се бројни филмски магацини (*Cinémonde, Pour Tous, Ciné Vie*), који су утицали на развој синефилије и јачање *star system*-а у Европи. Младе девојке, којима је Холивуд изгледао недостижно, долазиле су у Париз како би училе глуму, сањајући да једног дана постану велике позоришне диве или звезде филмског екрана. „То је био Париз: обожавање Џозефине Бејкер, Мистингете, Мориса Шевалијеа, Жане Обер; јурњава из позоришта у позориште; шетње до изнемоглости, посете музејима, ликовним изложбама, живљење, безбрижно и слободно.”³⁰

До измене ситуације дошло је након 1929. године, када се знатан број Американаца вратио преко Атлантика. Примећено

.....

²⁸ E. White, *нав. дело*, 150.

²⁹ О важности појаве Џозефине Бејкер у Паризу, а затим и прихватања њеног „дивљег плеса” као готовог производа који у Југославију стиже из Француске 1928. године, те самим тим бива ишчитан као франкофилија а не негрофилија, детаљније видети: Симона Чупић, *Грађански модернизам и популарна култура. Епизоде модној, њомодној и модерној (1918–1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2011, 31–67.

³⁰ Према: Олга Хорстиг Примуж, *У сенци звезда*, Нова84, Београд 1992, 12.

је и опадање броја становника у централним арондисманима, док је, супротно томе, повећан притисак сиромашнијег дела становништва на рубне зоне града. Током четврте деценије забележен је и већи доток становништва из Пољске, Русије, Немачке, Португалије, Италије, источне и централне Европе у Париз. Услед осетне класне неуједначености јавља се и заостравање односа између комуниста тзв. Народног фронта с једне, и Француске акције која је заступала крајњу десницу, с друге стране. Смене на власти између 1936. и 1938. године (од социјалисте Леона Блума до политичара радикалног опредељења Едуара Даладијеа) условило је наизменично опадање и јачање индустријске производње, повећање цена, али и све већа финансијска улагања и повећање стопе запослености која је расла између новембра 1938. и септембра 1939. године, пред почетак Другог светског рата.³¹

Упркос отежаним економским приликама, Париз је настављао да живи, успевајући да одржи позицију највиталнијег уметничког центра Европе између два рата. У њега се, без обзира на све потешкоће, сливао велики број креативаца који су сањали да једног дана достигну популарност и видљивост Пабла Пикаса, или стекну ауру уклетог уметника Модиглианија. Међу њима били су и бројни српски сликари који су се већ од 1919. године селили у Француску на стипендирана школовања (на Академију лепих уметности) или на привремена, вишемесечна усавршавања (у Интернационалној школи Андреа Лота или касније, на Академију Гран Шомије), одушевљено гледајући у уметничка дела старих мајстора и пионира модернизма, с којима су се по први пут сусрели у Лувру, Пти палеу, галерији Же де пом, код Леополда Зборовског или у Галерији де Пари. Реч је, између осталих, о Петру Лубарди, Сави Шумановићу, Ивану Радовићу, Ивану Табаковићу, Марку Челебоновићу, Кости Хакману, Јефти Перићу, Милану

.....
³¹ О историји Париза, развоју града, друштвеним и економским приликама, видети: Yvan Combeac, *Histoire de Paris*, Presses Universitaires de France, Paris 2013; Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX–XX siècle)*. Éditions du Seuil, Paris 1993; Thierry Sarmant, *Histoire de Paris: Politique, urbanisme, civilisation*, Editions Jean-Paul Gisserot, Rouen 2012.



Припадници Групе „Десеторица” у изложбеном простору Дома ликовних уметности у Загребу, септембар 1940. Слева на десно: Јурица Рибар, Миливој Николајевић, непознати, Ружица Денић, Алекса Челебоновић, Љубица Цуца Сокић, Богдан Шупут, Бора Грујић, иза њих Бора Барух (?) и непознати.

Коњовићу, Милу Милуновићу, Бранку Ве Пољанском, Љубомиру Мицићу током двадесетих, док у другој половини четврте деценије у престоницу долазе и припадници најмлађе предратне генерације српских сликара: Љубица Сокић, Миливоје Николајевић, Бора Барух, Предраг Милосављевић, Богдан Шупут, Јурица Рибар, Никола Граовац, Даница Антић.³² О животним приликама

.....
³² О српском међуратном сликарству писали су бројни историчари уметности. Реч је о прегледним и монографским студијама Миодрага Б. Протића, Лазара Трифуновића, Милана Кашанина, Станислава Живковића, Алексе Челебоновића, Јеше Денегрија, Дејана Сретеновића, Марије Пушић, Драгослава Ђорђевића, Вере Ристић, Катарине Амброзић, Павла Васића, Момчила Стевановића, Иване Симеонович-Ђелић, Стојана Ђелића, Ирине Суботић, Вере Јовановић, Симоне Чупић, Тијане Пакловље-

и друштвеној ситуацији у Паризу они размишљају у дневничким белешкама или у писмима које шаљу породицама и пријатељима у Србији. Тако се Милуновић, пишући двадесетих година из Париза, сећао:

„Ја сам живео изван зидина великог града, у предграђу Малакоф, са стотином других уметника који су, као и ја, живели од данас за сутра, који су, као и ја, тек стекли име у великом граду где сваког дана има безброј изложби и где пристижу стотине нових уметника који такође сањају да постану запажени, да успеју у том 'уметничком Вавилону' света и лавовски се боре за своје име.”³³

Нешто касније, 1938. године у писму брату, Богдан Шупут преноси осећање егзистенцијалне тескобе и немира, упркос другој посети Паризу:

„Невероватно сам утучен, никако ми не иде, и оно мало што сам знао, сад не могу да искористим (знање језика). (...) Осећао сам се као негде у изгнанству, хтео сам натраг. Није ту реч о страху од Париза већ од бојазни да потрошим и време и новац за цабе. (...) Углавном, ја се не осећам добро.”³⁴

Коначно, не мање важна опажања о друштвеној и културној рецесији у престоници износи сликар Јефто Перић који је био део српског сликарског круга у Паризу, делећи с Лубардом спрат трошне куће, у чијем су приземљу живели Милуновић и Аралица, а у суседству Узелац и Хакман. У писму Павлу Бељанском од

.....
вић Бугарски, Јасне Јованов, Лидије Мереник, Дијане Метлић, Невене Мартиновић, Горане Стевановић, Ане Богдановић и др.

³³ Према: Ивана Симеоновић-Ђелић, *Мило Милуновић – нејресушна тежња суштини сликарске материје и боје*, САНУ-ЦАНУ, Београд-Подгорица 1997, 69.

³⁴ В. Јовановић, *нав. дело*, 50.



Коста Хакман, *Предграђе*, 1928.

19. јануара 1932. године, примећује осетно погоршање економске ситуације, тренд који се наставио током читаве четврте деценије:

„Живот се у Паризу много промјенио, криза се свуда јако осјећа. На сваком кораку говори се само о томе... Духови су се стишали, никаквих нових смјерова нема, нити нови таленти избијају на површину. Утисак са *Салона* је тај да су сви сликари постали скромнији и приближили се природи. Екстремизам јако опада у сваком погледу. Мени ово изгледа много искреније, јер сад немају сликари интереса да раде како трговци слика и моде захтјевају, него су се повукли у себе, истурају мала платна (знак кризе)... Највише ме чуди од чега живе сви ти сликари и кипари у Паризу. Јер нико ништа не продаје.”³⁵

Са сродним младалачким жаром и великим очекивањима у Париз је с оцем Јованом, лета 1931. године стигла Олга Кешељевић. О овој посети мало се зна. Може се само претпоставити до које мере су лепота града, чаробне фасаде елегантних вишеспратница, паркови, позоришта, мостови, канделабри, стрми сиви кровови, уски француски прозори, низови димњака с петловима, бокори белих и жутих ружа на симсовима, несвакидашње ограде од кованог гвожђа, узане жалузине, по собама упаљена светла која тек делимично откривају живот што се одвија у тим недоступним апартманима високих таваница, могли деловати на младу девојку која је Париз до тог момента проживљавала само кроз очеве приче. Тих месец дана препуштања ликовној уметности, театру, филму и измаштаним љубавним сусретима поред Сене допринели су рађању сна о будућем позиву и само једном граду као могућем месту живљења. Па иако ће наредне четири године искључиво размишљати о Паризу са дистанце, не би било претерано тврдити да је Олга Кешељевић већ од октобра 1931, након што се определи-

.....
³⁵ Писмо Јефта Перића Павлу Бељанском, Париз 19. јануар 1932, СЗПБ Д 64.



Предраг Милосављевић,
Портрет Оље Кешљевић, Београд 1935.

ла за изучавање историје уметности на Београдском универзитету, почела да ради на остварењу свог сна.

Изузетно мало трагова о њеном животу постоји из студентских дана, између 1931. и 1935. године у Београду. Материјалне остатке, отиске у времену готово је немогуће наћи. С ким се дружила, да ли је упознала неког од уметника који су чинили тадашње активне протагонисте југословенске ликовне сцене? Да ли је могућа готово парадоксална ситуација да је све своје будуће пријатеље и југословенске сликаре, чија ће дела откупљивати за Збирку Кешељевић–Барбеза, заправо упознала тек у Француској, након пресељења 1936? Да ли је четворогодишњи живот у престоници подразумевао дане проведене између студирања и породице? Није немогуће, али је непотврђено. Претпоставке овде не би много унапредиле истраживање, с обзиром на чињеницу да је живот Олге Кешељевић заправо започео с њеним пресељењем у француску престоницу у јесен 1936. године. Па ипак, у породичној уметничкој збирци Ружице Милетић може се наћи слика из 1935, један од првих Олгиних портрета у српској међуратној уметности, који јој је на поклон израдио Предраг Милосављевић, непосредно пре него што ће отпутовати у дипломатску службу у Париз, по препоруци Иве Андрића. Композиција с младом женом у ентеријеру, уз пејзаж и мртву природу, представља карактеристичан мотив Милосављевићевог предратног сликарства. *Порџреј Олге Кешељевић* по својој монументалности и начину израде најсроднији је *Порџреју виолинисткиње Марије Михаиловић* (1935/1936), ремек-делу уметникове прве београдске фазе, свечаног тона, занесене атмосфере и вибрантног потеза због кога се чини да читава површина платна трепери у складу с музиком. Стојећа фигура Олге у модерној прозраној зеленој хаљини кратких рукава, црне косе до рамена с уредним раздељком по средини и погледом склоњеним у страну, истичу њену благост, меланхоличност и нежност, указујући на сликарев особен лирски доживљај представљеног субјекта. Иако већим делом откривене, Олгине руке нису провокативни детаљ композиције. Њихова прекрштеност заправо истиче одсуство комуникације с посма-

трачем, дефинишући је „као оличење смерности и покорности”,³⁶ уклапајући се у доминантни вид репрезентације жене у европској међуратној уметности, као упадљиво пасивне и изоловане. Рађен препознатљивим брзим, ситним, флуидним потезима четке и, за овај Милосављевићев рани период неуобичајено лазурним намазима, *Портрет Олге Кешељевић* упућује на уметников префињени колористички сензибилитет који се открива кроз нијансирање „оног нежног, па ипак толико сочног и чулног зеленог”³⁷. Редак и драгоцен документ Олгиног и Пеђиног београдског пријатељства, које ће они продубити и учврстити у Француској, остао је у породичном стану у Кнеза Милоша 28, чак и када је престоница бомбардована 1941. године. Делимична оштећења и мехуриће који су се појавили услед деловања топлоте уметник је покушао да поправи после 1954. године, када се с другог париског службовања вратио у Београд.

Чудесним сплетом околности, оно што је 1936. године деловало као пут на докторске студије, с временом се за Олгу Кешељевић претворило у трајни боравак, у замену једне домовине другом. У Паризу је 1937, као двадесетчетворогодишњакиња, остала без јединог родитеља који јој је био извор љубави, подршке и материјалне сигурности. По изненадној смрти оца Јована, с непуних педесет седам година од последица можданог удара у Нишкој бањи, Олга доноси судбоносну одлуку: да остане у Француској и да млађег брата Драгаша што пре пресели код себе, пресече тугу и избори се са застрашујућим осећајем самоће у непознатој земљи. Она ће се у Краљевину Југославију вратити јула 1937. и још једном, августа 1938. године, како би продужила путну исправу и визе које јој омогућавају неометано кретање кроз Аустрију, Француску, Италију и Швајцарску. Проучавајући печате у њеном пасошу, један с датумом од 4. августа 1938. године и местом Сушак (гранични прелаз с Италијом), наводи на размишљање о коинциденцијама, о преплитањима која су се могла остварити, и одложеним сусретима које ће судбина уприличити у нешто другачијим околностима у

.....

³⁶ С. Чупић, *Теме и идеје модерног*, 98.

³⁷ Тодор Манојловић, „Седма јесења изложба”, *Српски књижевни гласник*, Београд, 16. децембар 1934.



Олга Кешељевић Барбеца са породицом Милетић (Душко, Драшко и Ружица) испред Милосављевићеве композиције у Београду 1960-их

Паризу. Јер Сушак, заправо, већини људи не значи ништа, или су кроз њега само прошли. Насупрот томе, на животној мапи Жана Женеа реч је о значајном топониму: у јесен 1936. године он ће управо из сушачког затвора побећи у Трст, а потом за Венецију и, коначно, у Палермо, где су га изнова ухапсили. О томе пише у *Дневнику лойова*:³⁸

„Слика југословенског краља Петра II, који је у то време био љубак дечкић од дванаест или петнаест година, налазила се на поштанским маркама и висила у свим затворским и полицијским канцеларијама. Скитнице, протуге и лопови сиктали су на то дете. Вређали су га и псовали. Промукле псовке тих opakих људи личиле су на сурове, јавно вршене љубавне сцене. Према њему су се понашали као према курви. Пошто сам у десетак затвора провео по неколико ноћи, коначно сам стигао у затвор на Сушаку (италијанска граница). Тамо су ме стрпали

.....
³⁸ Прво издање нема датум, друго је из 1949. и објавио га је Галимар.



Стране из пасоша Олге Кешељевић издатог у Краљевини Југославији под бројем 6617/1936.

у казнионицу у којој нас је било можда двадесетак. Одмах сам приметио Рада Перића. Био је Хрват, због крађе осуђен на две године затвора. Да би могао да се пригрне мојом кабаницом, сместио ме на лежај поред себе. Носио је плави, избледели механичарски комбинезон са широким џепом на средини у који је тискао руке. У сушачком затвору провео сам само две ноћи, али чак и то је било довољно да се заопам у Рада.³⁹

Олга кроз Сушак пролази годину и по дана касније, како би ушла у Краљевину Југославију. По продужењу путне исправе, враћа се у Француску. Ако је веровати преосталим печатима, након 2. новембра 1938. (прелаз Ракек, Комесаријат железничке и пограничне полиције), више нема ниједног с ознаком излаз (из Краљевине), што значи да је то вероватно и последњи датум Олиног предатног боравка у Југославији. У Београд ће се вратити у другој половини шездесетих. До тада ће Марк Барбеца постати чувен као први званични издавач Жана Женеа, у чему је једну од кључних улога одиграла његова супруга, глумица Олга Кешељевић.

³⁹ Žan Žene, *Dnevnik lopova*, Gradac, Čačak 2011, 128–129.

ОЛГА КЕШЕЉЕВИЋ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ УМЕТНИЧКИ КРУГ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА

Париз нам припада

У периоду између октобра 1936. и августа 1939. године Олга Кешељевић је пропутовала бројне европске земље: Италију, Француску, Аустрију и Швајцарску. Свакако да је главна дестинација био Париз, у који је стигла 22. октобра 1936, како би се посветила докторским студијама и изради тезе о скулптурама Едгара Дегаа. Управо с јесени те године у француску престоницу стиже најмлађа генерација српских уметника, међу којима су били и будући блиски Олгини пријатељи: Љубица Сокић и Пеђа Милосављевић које је дочекао из Шпаније нешто раније пристигли Бора Барух, да би им се накнадно придружили Богдан Шупут, Јурица Рибар и Миливоје Николајевић. Деловање српских уметника у Паризу може се реконструисати из различитих извора: из слика на којима су приказани престонички симболи с једне, као и сегменти њихових интимних егзистенција, с друге стране; из накнадних разговора и интервјуа, али и писаних сведочанстава (писма, дневничке белешке, разгледнице); из критичких осврта и приказа у домаћој и француској штампи, баш као и посредством каталога који потврђују њихово учешће на бројним изложбама, од којих се посебно издваја запажено присуство Југословена, првобитно на Светској изложби технике и уметности, од маја до новембра 1937. у Паризу⁴⁰, а затим и у Галерији Бернама млађег, где су као Удружење наступили 1939. године.

.....
⁴⁰ Чини се да је управо крајем тридесетих дошло до знатне концентрације младих интелектуалаца у Паризу, рођених крајем прве и у току друге деценије двадесетог века. Они ће чинити окосницу културног и уметничког

Те 1937, између осталог, у Југословенском павиљону била су изложена најрепрезентативнија дела уметника одабраних по позиву,⁴¹ представника колористичког и интимистичког сликарства (Зоре Петровић, Бијелића, Коњовића, Гвозденовића, Челебоновића, Радовића, Милуновића, Лубарде, Милосављевића, Табаковића, Хакмана, Узелца, Јакопича, Јаме и Краља), чиме је Југославија још једном истакла приврженост Париској школи и тзв. *интимним нарајивима*.⁴² Исте године, у Галерији де Пари, излагали су Цуца Сокић, Челебоновић, Барух и Милосављевић, ствараоци које, према речима критике, везује тон меланхолије што одскаче од бучне околине. Изнад свега, један критичар, желећи да назове изложбу „Париз како га гледају Југословени”, закључио је:

„Ови париски гости (...) сликају наше улице јасном и немарном кичицом, али заљубљени у нашу светлост и нашу животну радост – тако да више не желим да гледам Париз другачије него њиховим очима.”⁴³

.....
живота престонице након Другог светског рата. Треба поменути Албера Камија, Жан-Пола Сартра, Симон де Бовоар, Жана Женеа, Марка Барбеа, Оливијеа Ларонда, као и нешто старију генерацију утицајних писаца (Андреа Жида, Луја Арагона, Андреа Бретона), међу којима се ауторитетом и угледом издвајао Жан Кокто. Сви они међусобно ће се упознати у окупираном Паризу 1942. и 1943. године, и остварити блиску сарадњу пружајући отпор Немцима.

⁴¹ Комисија је радила у саставу Милан Кашанин, Мило Милуновић и Тома Росандић, а позив је упућен одабраним уметницима из Србије, Хрватске и Словеније, фебруара 1937. године. Известан број одбио је позив, а многобројна уметничка удружења, као и поједини уметници негодовали су због оваквог „избора по позиву”. Поменуте полемике претиле су да баце сенку на учешће Југославије и угрозе присуство њених стваралаца на овој престижној смотри уметности и науке.

⁴² О југословенским уметницима на Светској изложби видети више: Ljiljana Stojanović, *Jugoslovenski paviljon Pariz 1937*, Музеј савремене уметности, Београд 1987.

⁴³ Према: М. Глушчевић, „Париз у очима наших уметника и наши уметници у очима париске критике”, *Правда* 1–4, Београд 1937.



На Светској изложби у Паризу 1937.

Слева на десно: Марко Челебоновић, Мило Милуновић,
Масимо Кампили са супругом, Френи Челебоновић, Олга Милуновић

Потреба за јачом афирмацијом у француској престоници и жеља за чешћим групним иступањима, навела је домаће ствараоце на идеју о оснивању Удружења југословенских уметника, сликара и вајара, 19. јануара 1939, са седиштем у Улици Луј Ган у 20. арондисману, чији је први председник био сликар и графичар Никола Јеремић (1887–1953). Под покровитељством кнеза Павла и кнегиње Олге, од 13. до 24. марта 1939, тридесет југословенских уметника различитог ликовног усмерења представило је сто педесет девет радова, међу којима су били и Џуца Сокић, Петар Лубарда, Пеђа Милосављевић, Марко Челебоновић, Богдан Шупут, Милена Павловић Барили и Миливој Узелац. Изложба која је већ јуна 1939. гостовала у Хагу, била је примећена у француској штампи уз констатацију новинара *Le petit Parisien*-а да су југословенски уметници носиоци „словенског духа”, у чијим се остварењима „провлачи најрафинованији савремени француски утицај”⁴⁴.

.....
⁴⁴ В. Јовановић, *Сликар Бојдан Шуйић*, 76. Према запажањима Гордане Крстић-Фај регистровање удружења имало је важан и далекосежан исход.

Ово раздобље Олгиног живота најближе је повезано с париским периодом Љубице Сокић, баш као и с активностима југословенских уметника у Француској, чији је рад пратила и међу којима се налазе аутори неколицине њених портрета. Те слике чиниле су интегрални део уметничке збирке Кешељевић–Барбеза, од непроцењивог значаја подједнако за француску и српску културну баштину. Већина портрета Олге Кешељевић очекивано настаје између 1937. и 1939. године, када је дошло до најчвршћег везивања младе историчарке уметности и глумице са сликарима који су у Паризу, уз краће прекиде, боравили до избијања Другог светског рата. Најбројнија међу њима су дела Цуце Сокић, у различитим техникама (цртеж, туш, акварел, уље), којима се прикључују и композиције Богдана Шупута, Боре Баруха и Ивана Табаковића. Уз поменути портрет Пеђе Милосављевића настао у Београду 1935. године, може се говорити о целини од изузетног значаја за српску међуратну уметност која је до сада практично била непозната широј јавности.

Сличне по интимистичкој атмосфери и уобичајеном везивању жене за дом, одређен појмом башларовског гнезда/школке, су композиције: *Олиа Кешељевић у ентеријеру* Ивана Табаковића (крај четврте деценије),⁴⁵ *Олиа Кешељевић на дивану* (1937/38)

.....

Уз подршку француских коорганизатора, Француска је с ове изложбе откупила по једну слику Николе Јеремића, Лубарде, Челебоновића, Милосављевића, Узелца, бисту Рајке Мерћеп и два гипсана медаљона Перише Милића. Радови су откупљени како би се у музеју Же де пом – Музеју савремених страних школа, формирало језгро савремене југословенске уметности. Ова дела данас су у збирци Националног музеја модерне уметности у Паризу, при Центру „Жорж Помпиду“, коме су додељени након његовог оснивања. Подаци су преузети из саопштења Гордане Крстић-Фај у оквиру Међународне конференције *Архитекционске услове и удружења, уметничке групе и часописи у Краљевини СХС / Југославији (1918–1941)*, 12–13. децембар 2019, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

⁴⁵ Поменута слика је на новогодишњој аукцији 2016. куће Арте из Београда, понуђена под називом Иван Табаковић, *Олиа Кешељевић Барбезај у ентеријеру*. Она је у француском аукцијском каталогу на 37. страни заведена под бројем 234 уз детаље: Југословенска школа сликарства ХХ



Иван Табаковић, *Олија Кешељевић у ентеријеру*
четврта деценија двадесетог века

и *Порџреџ Олије Кешељевић* из 1938. (на позадини композиције *Порџреџ Бојдана Шупута* из колекције Спомен-збирке Павла Бељанског), обе потписане именом Љубице Сокић, као и ретко репродукован рад Богдана Шупута *Порџреџ Олије Кешељевић* (1938)⁴⁶. На сваком од ових дела она је представљена у идентичном париском ентеријеру на Монпарнасу који је изнајмљивала заједно с Цуцом. У случају Табаковићеве композиције, Олга се налази за трпезаријским столом концентрисана на писање, док је Сокићева приказује или у ставу лежерног одмарања на дивану, или виђену погнуте главе из профила, у углу композиције на којој се вешто смењују различите нијансе пламтеће и утишане црвене боје столњака, креденца, ормара, Олгиног блејзера и пупољака ружа у вази иза ње. Шупут је смешта уз мрку полицу с књигама на чију ивицу Олга лагано ослања главу, док се изнад ње налази раскошни букет ружичастих и белих цветова у плавичастој вази. Представљена у седећем положају на каучу, главе спуштене према књизи, Шупутова Олга више сањари него што је фокусирана на садржај. Погнут поглед, утонуло у мисли и преовлађујућа пасивност наглашавају меланхолично-медитативни став жене.⁴⁷ Уметник инсистира на Олгиној елеганцији истичући је начином облачења и зифт црном косом као једним од упадљивих ликовних елемената слике. Упркос чињеници да је Цуцина Олга у пасивном положају „читања као позе”,⁴⁸ а не сазнајног или ангажованог процеса, она је нешто провокативнија: лежерно опружена, благо раширених ногу у одећи налик димијама, нехајно подигнуте десне руке и с ружичастом огрлицом око врата, призива у сећање

.....
века, *Жена њише*, 53 × 44 cm. У питању је исто дело, насликано у Паризу, у стану у коме су вероватно живеле Олга и Цуца заједно. Један детаљ, мали чајник на столу, може се видети и на композицији Цуце Сокић, *Ентеријер у Паризу* из 1937. године, у приватном власништву. Он би могао упућивати на идентични простор у коме су се уметници дружили.

⁴⁶ Слика је репродукована у монографији Вере Јовановић о сликару Богдану Шупуту на страни 270.

⁴⁷ С. Чупић, *Теме и идеје модерног*, 99.

⁴⁸ *Исто*, 104.



Љубица Сокић, *Портрет Бојдана Шуйица*, 1938.



Љубица Сокић, *Портрет Олге Кешелевић*, 1938.



Љубица Сокић, *Оља Кешељевић на дивану*, 1937/1938.

Матисове одалиске. Особеном оријенталном утиску доприноси и кратак, растрзан потез и фовистичка пламтећа палета која интимистички идеал жене као узорног бића, претвара у темпераментнију и изазовнију *femme fatale*.

Проводећи у Паризу доста времена с Олгом, Љубица Сокић ју је пред собом имала као стално доступни модел. То потврђују лапидарни цртежи, акварели и тушеви који се могу датовати у овај париски период, с Олгином фигуром кадраном на различите начине. Врло крупни план њеног лица с нескривеном тугом у очима и лутајућим погледом чини је неочекивано далеком и неприступачном, а вероватно се може довести у везу с изненадним и болним губитком оца Јована 1937. године. С друге стране, средњекрупним портретом пријатељице, Цуца Сокић вешто приближава посматрачу невероватно „живу”, привлачну, вамп девојку разбарушене косе, уског лица с круп-



Љубица Сокић, *Олга Кешељевић на дивану*, 1938.



*Љубица Сокић, Олија Кешељевић у њостјељи, 1937.
и Портрети Олије Кешељевић, 1937.*

ним, тамним топлим очима, у модерном жакету асиметричног копчања. Сокићева ће у пастелу, као и у нешто захтевнијем акварелу портретисати Олгу Кешељевић и Марка Барбезаа, касних педесетих и раних шездесетих година, боравећи у Паризу и Десину и по неколико недеља као једна од њихових најдражих гошћи.

У случају скица у акварелу, Марк Барбеза приказан је док држи карте у рукама, ведар, благо насмејан и концентрисан на игру, док Олга у црвеном жакету седи преко пута њега. Иако изведене на независним листовима папира, ове интимистичке припремне студије доживљавају се попут двојних брачних портрета које су некада по нарудбини радили холандски барокни мајстори. Окренути једно другом, Марк Барбеза и његова велика љубав из ратних дана, Олга Кешељевић, провели су скоро шест деценија у складном браку. Као блиској пријатељици, они су Џуци Сокић допуштали да их слика у тренуцима доколице и одмора. Такав је случај и са поменутиим јединственим погледом на Марка, који не само што сликарским средствима овековечује његов лик, већ се може сматрати једним од ретких „мушких” портрета у Џуцином опусу. Олга је на маленом пастелу у збирци Галерије Рима (који се датује у касне педесете или ране шездесете године), представљена попут успаване лепотице,



Љубица Сокић, *Марк Барбеза*
и *Олга Кешељевић Барбеза*, у Десину, 1956.

са шакама испод образа, понављајући доминантну претпоставку о жениној повучености и одвојености од света.⁴⁹

Богдан Шупут ће на монументалној композицији *Кафана у Паризу* (1939),⁵⁰ заведеној у Галерији Матице српске 1958. под

.....
⁴⁹ Пастел *Портрети Олге Кешељевић Барбеза у лежећем положају* репродукован је под каталожним бројем 8 на страни 99 у монографији: И. Суботић, Н. Мартиновић, *Пастели Љубице Цуце Сокић*. Још један, под називом *Жена која чини* остаје недатован и налази се у приватном власништву. Сродан је раду из Галерије Рима, с тим што је жена дата с леђа, а боје прекривача и њене блузе су инверзне. Два акварелна листа с приказом Олге и Марка Барбезаа су такође у приватном власништву.

⁵⁰ Др Миомир Гаталовић ми је љубазно уступио фотографију Шупутове композиције, на чијој се полеђини ишчитава да је развијена у Фото студију Пилон у Улици Гран Шомије 16. Посебно је занимљиво (а он није успео да растумачи о чијем се рукопису ради) да су на полеђини фотографског снимка композиције именовани и Шупутови модели (у писмима брату Жарку он помиње „седморицу познатих особа које ми долазе на позирање”, видети: В. Јовановић, *нав. дело*, 72) и то положајем који им одговара у слици. У десном сегменту иза тамнопуте даме је Бранка (Летица?), а испред за столом погнуте главе са сламчицом у руци Милена (?), у средишњој верти-

називом *Boule Blanche Bal Nègre*⁵¹, први (и вероватно једини) пут приказати Олгу Кешељевић ван препознатљивог интимног кухног ентеријера, у поамној атмосфери ноћног бара где се целу ноћ плесало уз дџез. Заједно с Цуцом Сокић виђеном с леђа у црвеној хаљини уз Пеђу Милосављевића у центру слике, Олга прекорачује тзв. скучени простор „друштвене смештености, покретљивости и видљивости”⁵². Дата у профилу у модерној плавој хаљини док плеше са својим партнером, она потврђује жељу да се активно укључи у париски живот који су, уз позориште, биоскоп и музеје, чинили и ноћни изласци, и тако се избори с претпоставком да „боравак напољу, у свету, уместо у сигурном дому, излаже младу, незаштићену жену подозрењу”⁵³. Истини за вољу, иако су већ током двадесетих статичну жену замениле модерне флаперке, одређена ограничења прећутно су постојала, те ни даме на слици нису биле без мушке „заштите”. То потврђује и Шупут сећајући се:

„Дџез послат с неба. Свирају црнци. Нешто равно концерту. Сјајно... савршено. Тај ритам, темпо да полудиш. Свирају непре-

.....
калној оси су „Пеђа и Цуле”, док су лево од њих Олга, а непосредно испод ње у првом плану, најмаркантнија фигура за столом, у црној елегантној одећи с модерним шеширом и наочарима означена је као „Мамица”.

⁵¹ Заведени назив је збуњујући. Наиме, он се односи на два различита ноћна клуба у Паризу, од којих се „Бал Негр” (познат и као „Бар Колонијал”) налазио на адреси 33 rue Blomet у 15. арондисману, недалеко од куће у којој је живео надреалистички књижевник Робер Деснос, док је „Бул Бланш” био у 33 rue Vavin (6. арондисман). Свакако, оба места су се налазила на Монпарнасу а за „Бул Бланш” била је карактеристична необична фреско-декорација на зидовима, која је донекле наговештена у задњем плану Шупутове монументалне композиције, кроз низ испреплетених разнобојних преломљених линија и декоративним фризом који се попут венца издиже изнад светиљки и рефлектора.

⁵² Grizelda Polok „Modernost i prostori ženskosti”, <https://www.zenske-studie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, приступљено 18. 1. 2020.

⁵³ Linda Nohlin, „Žene, umetnost i moć”, у: *Uvod u feminističke teorije slike*, Branislava Anđelković (ur.), Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002, 139.



Богдан Шупут, *Кафана у Паризу*, 1939.

кидно два цеза, ми смо их слушали од 11–3,5. Било нам је жао што смо морали ићи кући због девојака које су са нама биле. (...) Атмосфера је у локалу колосална, удешено мало црначки по декору. Наш сто је био до цеза те сам се могао до миле воље драти заједно са црнцима.”⁵⁴

Без обзира на то шта је подразумевао поменути ранији повратак кући „због девојака”, једно је сигурно: „Бул Бланш” у Улици Вавен, баш као и „Бал Негр” у Улици Блуме, овековечени на Брасајевим фотографијама из тридесетих, били су магнет за младе људе који су привремено или стално живели у француској престоници. О томе је Брасај писао:

„После Првог светског рата, уз чарлстон и шими, Парижани – а посебно Парижанке – открили су ’Бал негр’ у Улици Блуме. Као да су масовна ратна убијања изазвала сексуално лудило, беле жене, опијене сопственим телом и заборављајући на чињеницу да је контакт са црнцем некада био скандалозан, хрлиле су у 15. арондисман, париски Харлем. Сваке вечери, лук-

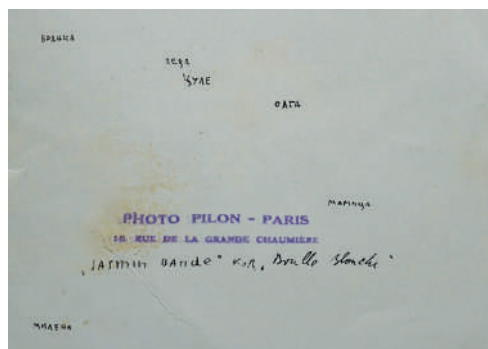
.....
⁵⁴ В. Јовановић, *нав. дело*, 57. Колико је било потребно времена да цез постане део београдске свакодневице, потврђује, још увек умерено афирмативни текст „Цез је постао део живота”, новинара *Дује*, потписаног само иницијалом М.: „Звук лебди, одбија се од зидова, хоће напоље, у град. Цез труба увек подсећа на град, високе зграде, асфалт и бетон. На савремено... Многи цезу оспоравају било какву вредност. Кажу, то уопште није музика. Кажу да пећинског човека не треба подржавати иако је био наш предак. Кажу да у омладини квари смисао за лепо и да зове на раскалашност. Други тврде да је живот ритам, а ритам је цез. Да таква музика не само што има замах и снагу праве уметности већ и да се без ње данас уопште не може. Да је једино она кадра да опстане у оваквом темпу живота. Младост је увек весела и тражи песму и музику. Сваки век је имао своје. Мењали су се инструменти и правила нови. Онда је нешто застаревало, бивало одбачено, а нешто се пробијало и даље. И данас је исто. Цез је узео улогу пријатеља младости. Цез пали. Цез узбуђује и разиграва. Одрас је темпа живота. (...) Знамо да је најбоља музика на радију после поноћи – тада је цез. Али, понекад, љутити угасимо радио, понекад обучемо свечано одело и одемо у оперу.“ *Дуја*, год. XI, бр. 523, Београд 1955, 13.

сузни аутомобили довозили су хорде елегантних неуротичарки спремних да се, и дословно баце у наручје zgodних Сенегалаца, Антилијанаца, Гвинејаца или Суданаца.⁵⁵ Нешто попут хистеричне магије испуњавало је ноћни клуб који се њихао у ритму синкопе: рамена су се тресла, груди поскакивале, кукови њихали. Као да је у питању вуду ритуал. Међусобно слепањени, парови су пулсирали као да су голи у постељи. Негрофилија је достигла врхунац 1925. с доласком америчке плесне компаније и сјајним успехом Џозефине Бејкер. Мотивисани овом помамом, нови цез ноћни клубови отворени су на Монмартру и Монпарнасу, као 'Бул Бланш', 'Кабан Кубан' и бројни други. Белци су с временом престали да одлазе само у 'Бал негр'.⁵⁶

Иако је страст према модерном плесу и музици заиста достигла врхунац већ спомињаним доласком Бејкерове у Француску, нема сумње да се одржала и током тридесетих у бројним клубовима Монпарнаса. Елегантно обучене даме прихватале су га као „доказ” своје модерности, спонтаности и опуштености спрам смерности

.....
⁵⁵ О етно-еротицизму у Паризу као колонијалној метрополи, феминизму и егзотичном „црном” у доба појаве цеза у Француској, више: Brett A. Berliner, „Ethno-Eroticism and its Discontents: from the *Bal nègre* to Paul Morand's *Magie noire*”, у: *Ambivalent Desire: the Exotic Black Other in Jazz-Age France*, University of Massachusetts Press 2002, као и: Jennifer Anne Boittin, *Colonial Metropolis: the Urban Grounds of Anti-Imperialism and Feminism in Interwar Paris*, University of Nebraska Press 2010.

⁵⁶ Тридесетих година прошлог века Брасај је био један од ретких фотографа ноћног Париза. Трагао је за необичним и скривеним аспектима метрополе. Управо зато што је бележио његово другачије лице, проститутке, ноћне клубове, подводаче, ситне лопове, не плашећи се да уђе у слабо осветљене собичке јефтиних хотела, јавне куће, кафане у којима се служио опијум, или у загушљиво подземље у којем су владали трансвестити, Брасајеве фотографије дуго су биле цензурисане. Морал се постепено мењао и с временом су поменути снимци „ниског живота” престонице постали доступни јавности. У накнадном избору од сто тридесет фотографија које је начинио уметник налазе се и његове прецизне опсервације о Паризу тридесетих и свим променама које су се дешавале током бурне, проблематичне и не тако пријатне четврте деценије. Видети даље: Brassai, *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, Paris 1976.



Детаљ са полеђине фотографије са репродукцијом *Кафана у Паризу* на којој су уписана имена личности насликаних на Шупутовој композицији

уписане у контролисане покрете класичног плеса.⁵⁷ Уосталом, Олга Кешељевић је до тада већ била полазник Диленове школе глуме, а бројна познанства и дружења омогућила су јој да упозна и ону „слободнију” страну Париза о којој Шупут пише с усхићењем, не скривајући задовољство које као последицу има умор због низа непреспаваних ноћи.

Коначно, можда и најбољи доказ јачине Олгиног карактера, њене неустрашивости и жеље да се ухвати у коштац с бројним изазовима и неизвесностима које је носио самостални живот у метрополи попут Париза, пружа Бора Барух на портрету из 1938/1939. године.⁵⁸ Супротстављајући се предрасудама о жениној слабости и пасивности, он је приказује као одважну хероину, у фронталној пози, разбарушене црне косе, директно суочену с погледом посматрача. Уметник „хвата” саму суштину озбиљне и достојанствене девојке приказујући „један моћан, енергичан женски лик, који управља уместо да се покорава акцијама својих другова”⁵⁹.

⁵⁷ С. Чупић, *Грађански модернизам и популарна култура*, 45.

⁵⁸ И ова композиција нашла се на аукцији 2016, у организацији куће Арте.

⁵⁹ L. Nohlin, *нав. дело*, 143.



Бора Барух, *Портрет Олге Кешељевић*, 1938/1939.

Глума као Олгина страст

У разговорима са Зораном Л. Божовићем као незаобилазним извором информација о животу и стваралачком путу Цуце Сокић, сазнаје се да је сликарка са стрицем дошла у Париз у јесен 1936. године како би се усавршавала на Академији Гран Шомије, по њеним речима, „потпуно слободној школи”⁶⁰. Први сусрет с Паризом била је ретроспектива Пола Сезана, кога је Сокићева радо истицала као једног од својих највећих узора, да би се касније сликарству учила обилазећи галерије као Шарпантије (где је упознала опусе Матиса, Пикаса, Утрила, Руоа, Шагала) или музеје у којима је дуго гледала дела старих мајстора. Живела је по различитим смештајима: од собе коју је добила на коришћење у стану рођака, недалеко од Ајфелове куле, преко хотелског смештаја у близини Улице Жил Шаплен, атељеа на Булевару Едгар Кине и касније, у Улици Гран Шомије, које је делила с Бором Барухом и где су настала два или три чувена градска пејзажа у којима себе већ потпуно афирмише као сликарку „сивог тона”. Другу половину 1937. године проводи у заједничком апартману с Олгом Кешељевић с погледом на гробље Монпарнас, да би се касније, у току 1938. и 1939. године кретала у истој зони града, између Отеја и Улице де ла Помп, где станује у једној сасвим малој соби у приземљу предивне старе грађевине, где је Милосављевићу раскошни салонски стан уступио антиквар Шарл Бонмезон, о коме је Пеђа касније говорио: „Сваког месеца у мом одсуству мењао је намештај, тако да је за четири године кроз мој атеље прохујало све древно благо света. То је истовремено поучно и опасно јер ми се чинило да је кућа насељена духовима, да живим у музеју и спавам у прошлости.”⁶¹ Дружење у Паризу је, према речима Цуце Сокић подразумевало круг југословенских пријатеља, који се постепено

.....
⁶⁰ Zoran. L. Božović, *Razgovori o umetnosti*, Veopolis, Remont, Beograd 2001, 32.

⁶¹ Према: Драгослав Адамовић, „Страст да шарам”, *Полићика*, Београд 21. април 1974.

проширивао Французима, управо захваљујући Милосављевићу с једне, и Олги Кешељевић, с друге стране.

Пеђин салонац преко дана служио је Богдану Шупуту као атеље у који се повлачио како би нашао неопходан мир за ствара- лаштво, далеко од вреве Париза. Град је мамио богатим културним животом, бистроима, брасеријама, али и ноћним клубовима у којима су се Југословени често окупљали. Сећајући се управо тог „сабласног салонског стана” Милосављевић је говорио:

„Спашавао сам се бесконачним ноћним шетњама крста- рећи Паризом. Моја колегиница и рођака Олга Хорстиг,⁶² сада велики филмски импресарио и њен супруг, В. Примуж (Вјекослав, прим. Д. М.) иначе тадашњи шеф нашег одељења у конзулату, постали су моји најближи пријатељи, поред нашег

.....
⁶² Олга Хорстиг Примуж рођена је 1912. године у Београду. Њен отац Коста Хорстиг био је артиљеријски официр пруског порекла. Оженио се Зором Павловић и с њом имао две кћерке. Након пропасти очевих послова и развода родитеља, Олга се с мајком и сестром преселила у Париз 1924. године, где је развила љубав према филму, позоришту, уметности. У овом граду пуном ритма и животне радости живела је у Улици Теодул Рибо не- далеко од Трга Терн. Једно време радила је у одељењу за пасоше у Посланству Краљевине Југославије, у Улици Леонс Рејно, где је била Милосављевићева колегиница. Њен посао састојао се у провери идентитета Југословена који су желели да путују у Краљевину, те су морали да прођу кроз службу По- сланства. Наизглед рутински посао није био пријатан, због грађанског рата у Шпанији, где су бројни Југословени пружали подршку републиканској страни. Зато су њихова имена (Бора Барух, Коча Поповић, итд.) била на листи непожељних за повратак у земљу. Припремљена документа касније су ишла на потпис Олгином будућем супругу, секретару Посланства, Вјекосла- ву Примужу. Тај брак донеће јој познанства с дипломатским и уметничким круговима Југославије и Француске. Присне односе успоставила је с Едвиж Фејер и Одет Жоаје, као и са Лизет Ланвен, великом звездом тог доба која је била у страсној вези с војним аташеом југословенске амбасаде. Преко ње Олга Хорстиг је ступила у контакт с глумицом Мишел Морган и постала је један од најутицајнијих импресариа у свету филмске индустрије. Остала је, изнад свега, упамћена као заступница Брижит Бардо, коју је филмска звезда звала „мама Олга”. О детаљима њене каријере видети: Олга Хорстиг Примуж, *У сенци звезда*, Нова 84, Београд 1992.

заједничког пријатеља мајстора фотографије инж. Душана Станимировића.⁶³ (...) Сусрете са нашим младим сликарима имао сам код 'Куполе' или 'Дома' где сам повремено одлазио на ноћне седељке. Био је ту и песник Мони де Були коме дугујем за сазнање и поуке да разликујем хартије за fine књиге, како се папири конзервирају, где су издавачи библиофилских издања, као и за привилегију да видим његову библиотеку. Био је ту и духовни и оштроумни Иво Штајнер. Упознао сам и критичара Валдемара Жоржа. Тада сам са Табаковићем, приликом ноћних седељки носио мале блокове са оловком и цртао све те личности, знане и незнане, помоћу прста који сам умакао у белу кафу.⁶⁴

Од јесени 1936. године Милосављевић је махом био службено ангажован у Посланству Краљевине Југославије у Паризу, а из Сен Тропеа су, након посете Френи, Никол и Марку Челебоновићу, допутовали његов брат Алекса и млади сликар Јурица Рибар. Управо су њих двојица упознали Цуцу Сокић с Олгом Кешељевић:

„Сећам се врло добро, то је било после подне, око шест сати, ишла сам у 'Куполу' да попијем кафу. Наједанпут они ми машу. Мало дубље су седели за једним столом. Приђем им, а и Олга је с њима. Тада смо се упознале. Толико смо се спријатељиле, да смо и дан-данас велики пријатељи.“⁶⁵

.....
⁶³ Душан Станимировић, који се у Париз преселио у другој половини двадесетих година ради студија електротехнике, био је најближи Милосављевићев пријатељ. Аматерски се бавио фотографијом, а његово чланство у париском фото-клубу, који је постојао између 1952. и 1998. године, потврђено је у документацији Фотографске федерације Француске. Из доступних архива види се да је Станимировић у Паризу био афирмисани фотограф и да је вишеструко заступљен на годишњим националним салонима фотографије. Неколико расправних каталожких текстова за његове изложбе писао је Валдемар Жорж, један од најутицајнијих критичара Париске школе између два светска рата.

⁶⁴ Одломак је преузет из разговора с академиком Милосављевићем. Видети: Д. Адамовић, „Страст да шарам”, *Политика*, 21. април 1974.

⁶⁵ Z. L. Воžović, *нав. дело*, 35.



Љубица Сокић и Олга Кешељевић
у Паризу 1937. године

У току 1937. године када су заједно живеле у изнајмљеном стану – о чему сведоче две Цуцине слике неуобичајено отвореног и светлог колорита, усклађеног с ремек-делима Пјера Бонара насталим у Канеу истих година – Сокићева је, осим часова сликања и вечерњег акта, слободно време проводила с Олгом: „Једно време Олга и ја смо толико ишле у биоскопе, да је то било страшно. По два, три пута дневно идемо у биоскоп.”⁶⁶ Потврде се могу наћи на сачуваним фотографијама где су Олга и Цуца снимљене док журно пролазе париским булеваром Распај који сече Монпарнас, а релевантна објашњења понуђена су како у поменутиим разговорима са

.....

⁶⁶ Исто.

сликарком, тако и у аутобиографским записима глумца и Олгиног пријатеља Жака Франсоа.⁶⁷

Упркос чињеници да је у Француску дошла због доктората, Олга се определила за узбудљивији живот који ће је трајно одвојити од дисертације и одвести пут театра и глуме, коју је од децембра 1936. па све до пролећа 1940. учила у атељеу Шарла Дилена,⁶⁸ а затим, током ратне 1942. и 1943. године, усавршавала код Рејмона Рулоа,⁶⁹ у Улици Дону у другом арондисману. Нагли

.....
⁶⁷ Жак Франсоа (1920–2003) био је чувени француски и холивудски глумац који је у току Другог светског рата у студију Рејмона Рулоа упознао Олгу Кешељевић. Неколико страна аутобиографије посвећује сећањима на њу и познанство с младићем из Лиона који ће постати Олгин супруг. Видети: Jacques François, *Rappels, J'ai Lu*, Paris 1999, 23–24, 31–32.

⁶⁸ Шарл Дилен (1885–1949) био је студент редитеља, глумца и продуцента Жака Копоа и један од најутицајнијих професора глуме у Француској. Остварио је бројне филмске улоге и обележио француску кинематографију треће и четврте деценије прошлог века. Међу најважнијим улогама налазе се оне остварене у филму Пјера Карона *Човек који је њрогао душу ђаволу* (1921), *Чудо вукова* (1924) и *Јадници* (1934) Рејмона Бернара. Новац зарађен на филму улагао је у своју позоришну трупу и у продукцију представа које је режирао. Иако је Албер Ками говорио да у Француској постоји театар пре и после Копоа, Дилен је био његов достојни следбеник, који је у Théâtre Antoine у Паризу окупио групу студената, међу којима је био и писац Антонен Арто, будући сарадник Барбецаове куће L'Arbalète. Називајући своје позориште „лабораторијом” и желећи да уједини свакодневни и професионални живот глумца, јула 1921. године Дилен премешта седиште позоришта у Неронвил, у тзв. Théâtre de l'Atelier где је након аудиција у Паризу, с одабраним глумцима радио десет до дванаест сати дневно. Théâtre de l'Atelier, у згради некадашњег Théâtre Montmartre основаног 1822. године, и данас на адреси Шарла Дилена 1 у 18. арондисману, Дилен је водио до 1940. године. Отворено и данас за публику, капацитета око 550 места, ово позориште се од 1965. године налази под заштитом закона о споменицима културе.

⁶⁹ Рејмон Руло (1904–1981) био је белгијски глумац и редитељ, који се по завршеном Краљевском конзерваторијуму у Бриселу преселио у Париз. Двадесетих година блиско сарађује с Антоненом Артоом и Шарлом Диленом, да би се тридесетих посветио филму и раду с Марком Алегреом и Георгом Вилхелмом Пабстом. У Другом светском рату учествује као добровољац и војни болничар, од маја до јула 1940. године, да би истог месеца пао

развој сценских уметности у току треће и четврте деценије учинио је светла позорнице магичним за бројне девојке које су пристизале у Париз. Дивећи се фаталним глумицама великог екрана и Олга Кешељевић је маштала да једног дана заигра у неком од филмских или позоришних остварења.⁷⁰

„Она се јако интересовала за глуму и била у школи Шарла Дилена (...) Олга је имала велики круг пријатеља из те школе, а и ја сам се онда с њима дружила, јер Олга и ја смо становале заједно. Чак и сад виђам у француским филмовима неке од њих. Сада су они сви остарили, наравно, али тада су били млади људи.”⁷¹

Проводећи дане у кругу југословенских уметника у Паризу, с једне стране, и с будућим значајним француским глумцима, с друге, Олга Кешељевић је остваривала споне између два различита културна миљеа, између два „неспојива” света.

.....
у заробљеништво где остаје до новембра. Између 1942. и 1944. води Школу комедије и глуме, коју ће похађати Жак Франсоа и Олга Кешељевић. До смрти је био активан у позоришном и филмском животу Француске.

⁷⁰ Место под рефлекторима за којим је чезнула након ослобођења Француске јој је „преотела” неодољива Марија Казарес која је 1945. добила улогу у култном филму Марсела Карнеа *Деца раја*, а затим 1950. године у Коктоовом *Орфеју*. Дубоког гласа и заводљиве лепоте, Казаресова је била Сара Бернар свог времена, трагична Федра и Леди Магбет, она је играла све од Корнеја до Клодела. Надалеко чувена била је њена интимна веза с Камиијем која је започела на дан савезничког искрцавања у Нормандији и трајала до трагичне пишчеве смрти. Страсна љубавна прича потврђена је и низом размењених писама између 1944. и 1959. године. Видети даље: Albert Camus, Maria Casarès, *Correspondance (1944–1959)*, Gallimard, Paris 2017.

⁷¹ Z. L. Воžović, *нав. дело*, 35. Ово сведочанство Цуце Сокић, између осталог, јасно упућује на углед који је Дилен имао у театру и на филму. Из његове школе потекли су бројни сјајни глумци, водећа имена француске међуратне и послератне кинематографије: Паскал де Боасон, Антонен Арто, Жан-Луј Баро, Етијен Декроа и Марсел Марсо. Многи од њих су били пантомимичари, постављајући стандарде у иновативној употреби тела, померајући границе унутар театра геста.



Љубица Сокић, *Енл'еријер у Паризу*, 1937.



Љубица Сокић, *Олга Кешељевић у париском ентеријеру*, 1937.

У организацији тих вечерњих сусрета посебно место припадало је Пеђи Милосављевићу

„чији је салон убрзо постао стециште глумаца, чланова балета и студената глумачке школе Шарла Дилена. Једанпут месечно, суботом, приређиване су код мене велике забаве... Стални гости су били Едвиж Фејер и њен супруг, Мишел Морган, Франсоаз Розе и друге личности из света позоришта и филма, као и сликари Миливоје Узелац и Богдан Шупут, повремено и Цуца Сокић и Олга Кешељевић, Диленова ученица а касније супруга издавача Марка Барбезаа.”⁷²

Коначно, не мање важно је и Шупутово писмо Вељку Опсеници из марта 1939. године у коме преноси утиске са снимања филма у Пеђином атељеу, где је редитељ из Италије бројним рефлекторима осветљавао Лизет Ланвен, француску глумицу с којом је био у друштву уз Узелца и Милосављевића.⁷³

Близина ових људи, кретање у високом друштву, одласци на коктеле у салоне имућних појединаца, привлачност света из кога су долазили, с временом је одвојила Олгу од позива историчарке уметности и упутила је ка бројним престоничким позориштима разноврсног репертоара и богате понуде. Љубица Сокић се тих дана јасно сећала, а према сведочанствима њеног унука др Гаталовића био је то најлепши период о коме је причала с наглашеном носталгијом:

„Ишле смо доста у позориште, јер како је Олга била заинтересована, пратила је онда све то... Било је добрих ствари тада у Паризу. Био је (...) Жуве, имао је своје позориште. Били су и дивни Руси, Људмила и Жорж Питојев,⁷⁴ били су то заиста ве-

.....
⁷² Д. Адамовић, *нав. дело*.

⁷³ Видети: В. Јовановић, *нав. дело*, 89.

⁷⁴ Георгиј Питојев био је чувени руски глумац и редитељ грузијског порекла. Школован код Станиславског, убрзо након смрти мајке сели се с оцем у Париз 1913. године и почиње да размишља о оснивању сопствене

лики глумци. Пирандела су давали, на један изванредан начин. Сећам се, Људмила је играла један комад Рабиндраната Тагореа. Она је тако лепо то направила, једна мала ситна жена, играла је болесног дечака, који седи поред неког прозора, и ту разни људи пролазе сваког дана, продају неке намирнице, неко воће. То је било изванредно.⁷⁵

Само име Питојева и две представе које су Цуца Сокић и Олга Кешељевић гледале у Паризу, позивају на реконструкцију догађаја из 1937. године, када су на репертоару Théâtre des Mathurins у истоименој улици, у архитектонском здању, у броју 36 (8. арондисман), били постављени Пиранделов комад *Шест лица израже њисца*, као и Тагореова драма *Поштом* или *Амал и краљево њисмо* у преводу Андреа Жида. Представе с престижним именима париске театарске сцене, глумци који су се школовали под будним оком надалеко чувеног француског картела Батија, Жувеа, Дилена и Питојева, карактеристичног по естетском пуризму, у то доба остављали су публику без даха. Приближити им се, на начин на

.....
 школе глуме. Већ следеће, 1914. жени се глумицом Људмилом Сманов и из брака у коме се рађа седморо деце, њихов син Саша Питојев (Женева, 1920), постаће чувени глумац и позоришни редитељ. Питојев је потписао око 210 режија између 1915. и 1939. године, када је у Женеви и преминуо. У питању су већ класична дела књижевности, аутора попут Чехова, Шекспира, Пирандела, Метерлинка, Толстоја, Тагореа, Шоа, Молнара, Шницлера, Јудина О'Нила. У поставкама је био сведен, тежио је минималистичкој прецизности у глуми, а сценографија је била једноставна како не би реметила преношење кључних идеја литерарног предлошка. Истовремено, желео је да одвоји позоришну поставку од драмског текста, залажући се за њихову независност. Снагом интерпретације и шармом којим је зрачио са сцене, успевао је да у други план потисне слабости изразито руског акцента и танушног гласа. О његовим поставкама данас постоји релативно мало материјалних трагова: нешто фотографија, ретки остаци сачуваног декора и малобројне теоријске расправе на тему његовог доприноса развоју театра у Француској између два рата. Видети даље: Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff Metteur en Scène*, L'Age d'Homme, Lausanne 1979; Aniouta Pitoëff, *Ludmilla, Ma Mère: The Life of Ludmilla and Georges Pitoëff*, Juillard Publishers, Paris 1955.

⁷⁵ Z. L. Božović, *нав. дело*, 35.

који је то у једном тренутку учинила Олга Кешељевић, потврдивши свој таленат на аудицији Шарла Дилена, значило је „одшкринути врата” блиставој будућности. Олга је практично видела себе на сцени, она јој је припадала. Међутим, да ли је те 1937. године могла предвидети рат и окупацију, да ли је могла претпоставити да ће јој један немио случај „одузети” позорницу која јој је, готово парадоксално, у окупираном Паризу била на дохват руке? Коначно, да ли је имала предосећај да ће у њен живот закорачити маркантни младић, лионски књижевни издавач Марк Барбеза?

ИЗМЕЉУ ПЛАВОГ ГРАДА И ЛИОНА

Олга Кешељевић, Жан-Пол Сартр и Марк Барбеза

Окупирани Париз

До септембра 1939. године највећи део југословенских уметника напустио је Париз и вратио се у домовину.⁷⁶ Уочи избијања Другог светског рата престоница Француске је била у замрачењу, а улично осветљење знатно редуковано: град светлости постепено се преобразио у град страха и таме. О томе сведочи Љубица Сокић у накнадним сећањима на Париз у коме су

„све сијалице биле обмотане неким плавим папиром. Рат је убрзо избио. Вратила сам се августа, а почетком септембра почео је рат. (...) Франко је већ био узео власт у своје руке. За време грађанског рата, они (Шпанци – прим. Д. М.) су слике

.....
⁷⁶ Ратне године донеле су болне губитке за српску уметност. Богдан Шупут убијен је 1942. у Новосадској рацији а његово тело бачено је у мутни, хладни Дунав. Исте године усташе су стрељале у Шиду Саву Шумановића. Бора Барух је убијен на стратишту у Јајинцима, након што је доведен у логор Бањица. Јурица Рибар страдао је у ослободилачкој борби 1942. Настањен преко двадесет година у Паризу и Сен Тропеу, Марко Челебоновић је узео активно учешће у француском Покрету отпора, супротстављајући се окупатору. Петар Лубарда је од 1941. до 1944. био у логорима Немачке и Италије. Остали српски уметници из Париза вратили су се у Србију, где су живели скромно и повучено, у страху од немачких напада. Сликало се слабо, у опоријем колориту, док су мотиви указивали на застој у нормалном функционисању свакодневице. Мило Милуновић, Џуца Сокић, Недељко Гвозденовић и Иван Табаковић сусретали су се у подруму Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић” на Калемегдану или су се дружили у летњиковцу породице Сокић на Топчидерском брду, која је овде избегла непосредно после бомбардовања 6. априла 1941.

из Прада пренели у Женеву. (...) Правилни су том приликом изложбу у Женеву. Враћајући се у Југославију, свратила сам у Женеву да видим. То је стварно било грандиозно. (...) Већина тих, наравно, најбољих дела била је изложена и ту је било све, све чувене слике, Гоја, Веласкез, Ел Греко.⁷⁷

Ситуација у Европи постајала је све озбиљнија, а посебно од Хитлеровог удара на Пољску, септембра 1939. Француска је била спремна за напад, интензивирајући инвестиције у војну индустрију и авијацију. Дневне активности у Паризу су се привидно нормално одвијале, уз понеку неубичајену појаву, попут полицајаца на улицама с гас-маскама у торбама, проређеног саобраћаја с аутомобилима замрачених стакала чија су светла сијала попут сафира у тами. Француска влада мобилисала је мушкарце различитих генерација, међу којима су се нашли бројни интелектуалци, књижевници, уметници. Тако су, између осталих, Сартр, Мерло-Понти и Марк Барбеза били распоређени у болнице и метеоролошке станице, чекајући да, по потреби, изађу на прву линију фронта. Стање непријатног ишчекивања у Паризу, у коме је већина кафеа била данима пуста а уметничка дела склоњена на сигурно, остављајући зидове и витрине у музејима сабласно празним, трајало је месецима, све до немачког напада на Француску, маја 1940. године. Тај језиви период неизвесности познат у историји као лажни рат који су Французи иронично назвали смешним ратом, Немци – седећим ратом, а Пољаци – чудним ратом, обележила је наглашена анксиозност, стално посматрање неба на коме се очекивала појава бомбардера, као и плава боја којом су Парижани премазивали стакла и у плаве крпе увијали сијалице, замрачујући свој град, желећи да га учине мање видљивим и заштите га од велике катастрофе.

Према дневничким записима Едит Томе – француске књижевнице и једне од ретких жена у оквиру париске мреже Покрета отпора која се упорно борила подједнако против нациста и вишијевске владе – само два дана пре уласка Немаца у град виделе су се

.....

⁷⁷ Z. L. Vožović, *нав. дело*, 31.

„опустеле улице, мртви тргови ноћу. Париз (после великог егзодуса) је попут града који је постао превелик за своје становнике. Они се крећу испод загробних уличних светала прекривених плавом хартијом, са светлошћу која је тек мало јача од свећа из мог детињства. Кораци одзвањају попут оних у празним собама у којима више нико не живи. Све је колосално: застрашујуће, голубије, тамно, а сенке људи нестају као у најгушћим шумама.”⁷⁸

Бомбардовање Париза догодило се 3. јуна 1940. године када је главна мета било постројење фабрике аутомобила Ситроен, и када је страдало око двеста цивила. Већ 12. јуна француска влада на челу са маршалом Петеном (који ће владати из тзв. слободне зоне са седиштем у Вишију, све до друге половине 1944), прогласила је Париз отвореним градом и потврдила да неће пружати отпор. Четири дана касније Немци су умарширали у Париз, постављајући заставу са свастиком на Тријумфалну капију и парадирајући дуж Јелисејских поља, док ће Хитлер у својој јединој посети Паризу 24. јуна панорамски разгледати град из аутомобила, посетити Наполеонов гроб и проћи Монмартром.⁷⁹

.....
⁷⁸ Édith Thomas, *Pages de journal, 1939–1944*, (ed. Dorothy Kaufmann), Viviane Namy, Paris 1995, 59. Едит Тома (1909–1970) је водила дневнике између 1931. и 1963. године, писала је краће есеје, песме и новинске чланке. Била је комунисткиња до 1949. године и једна од усамљених жена с леве обале Сене која је пружала ватрену подршку члановима Покрета отпора, дозвољавајући да се у њеном стану тајно окупљају. Била је интелектуална хероина међу њима, а након рата се активно борила за женска права. Уз Симон де Бовоар, Маргарет Дирас и Симон Вејл може се сматрати једном од најзначајнијих француских списатељица двадесетог века, која је нажалост остала у сенци својих колегиница. На рехабилитацији њеног дела ради Дороти Кауфман која је приредила избор из осам томова њених дневничких записа и написала биографију о овој недовољно познатој књижевници. Видети: Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas: A Passion for Resistance*, Cornell University Press 2004.

⁷⁹ Више о ситуацији у Паризу током Другог светског рата видети: Yvan Combeau, *Histoire de Paris*, Presses Universitaires de France, Paris 2013.

„Због париске 'ароганције' ову метрополу било је много теже 'окупирати' од било ког другог европског града који су нацисти контролисали између 1939. и 1945. године. Хитлер је, међутим, у град населио хиљаде немачких цивила и војника у намери да га културно колонизује користећи га као модел за велики Берлин који ће Рајх ускоро почети да гради. Парижани су покушавали, колико год је то било могуће, да игноришу окупацију, глумећи 'безличан град' прихватајући – неки би рекли сувише 'отворено' – мада не и срдечно, поузданог непријатеља у својој близини. За четири године су, обе стране – Немци с француским колаборационистима и просечни Парижани – живели у *лажном* Паризу, трудећи се да поставе замку једни другима и тако савладају непријатеља.”⁸⁰

Становници престонице су у току окупације тешко живели: осећали су се понижени, владала је оскудица у храни, ресторани су могли да служе месо тачно одређеним данима у седмици, док су се боље намирнице, кафа, цигарете и угаљ за огрев могли наћи само на црном тржишту. Искључиво Немци су се слободно кретали улицама или несметано возили у војним аутомобилима, а полицијски час од девет увече до пет ујутро прекривао је град сабласном тишином и непробојним мраком. С временом су се Парижани „навикли” на нове околности: на постере с позивима на рад у Немачкој како би се „Европа спасила од бољшевика”, на све чешће присуство немачких војника у кафеима које су покушавали да игноришу или учине „невидљивим”. Отворено се пропагирало непријатељство према масонима, тзв. дегенерисаној и јеврејској уметности; бројни бистроји на Монмартру претворени су у места за немачку клијентелу, а ресторан у хотелу „Жорж V” у Улици Риволи био је резервисан само за припаднике јединица немачке авијације (*Luftwaffe*). На киосцима су се појавили немачки дневни листови и часописи, а град је био преплављен транспарентима и

.....
⁸⁰ Ronald C. Rosbottom, *When Paris Went Dark: The City of Light Under German Occupation, 1940–1944*, Little, Brown and Company, New York 2014, 24.

банерима на немачком језику.⁸¹ Очекивано најоштрије мере биле су против Јевреја који су морали да носе жуту звезду на одећи, а куповина им је била дозвољена у ограниченом и стриктно одређеном периоду дана. Нису смели да залазе у ресторане, посећују биоскопе, одлазе у позоришта. Култура и медији били су им забрањени. Од 27. марта 1942. године, када је обављен први велики транспорт Јевреја у Аушвиц, страх је завладао градом. Француска полиција је упадала у станове Јевреја – који нису чекали судњи час покушавајући на све начине да се пребаце у слободну зону, па даље у Америку – и у регуларним интервалима слала читаве породице у логоре смрти. Бројни уметници јеврејског порекла већ 1939. године емигрирали су у Сједињене Државе, настављајући тамо опусе започете у Европи и постављајући темеље савременим тенденцијама на америчкој сцени, пре свега надреализму, послератној апстракцији, неодади и поп арту.

„Прва зима била је посебно оштра, а без хране и грејања, многи су клонули духом. Била су ово тешка, страшна времена, нарочито за сиромашне: скитнице су се смрзавале у улазима, чак су и страшила на пољима остајала без капута.”⁸²

Постепено, жижа париског живота постају кафеи, попут „Флоре”, који су за књижевнике, уметнике и обичне посетиоце остали једина зборна места, простори топлије атмосфере у којима се развијао осећај заједништва и ковали мали планови за отпор окупатору. Ови центри друштвеног живота под окупацијом окупљали су све већи број новинара, ликовних уметника, драмских писаца, песника, међу којима је доминирао Жан-Пол Сартр који се, демобилисан због проблема с очима и отпуштен из Трира у Рајнској области где је једно време провео у логору за ратне заробљенике Шталаг 12Д, у Париз вратио већ у другој

.....
⁸¹ Видети више: David Pryce-Jones, *Paris in the Third Reich*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1981.

⁸² Maurice Girodias, *The Frog Prince*, Crown 1977, 386.

половини 1940. године. Заједно са супругом Симон де Бовоар, младом књижевницом и активисткињом за женска права, као и Жаном Коктоом, Пикасом, Браком, Ђакометијем, Мишелом Лерисом, Рејмоном Кеноом и Албером Камијем, Сартр ће чинити круг париских интелектуалаца који су се уметношћу борили за слободу Француза у окупираној престоници.⁸³ У више наврата у појединачним есејима и новинским чланцима (данас обједињеним у збирци *Situations*) Сартр је говорио о понашању Немаца у време окупације, збуњености и конфузији које су својим гестовима љубазности изазивали међу становницима престонице, баш као и недовољно јасним и профилисаним видовима отпора који су Парижани покушавали да им пруже:

„Немци уступају место старцима у метроу, исказују наклоност према деци и мазе их по образима. (...) Немојте мислити да су Французи показивали према њима немилосрдни презир. Жан Гено је у дневнику забележио сваки пут кад на улици Немцима намерно није дао добра упутства, или када их је дао, како иначе никада не би поступио. Мерло-Понти је писао о томе колико му је било тешко да пренебрегне правила лепог понашања које је усвојио у детињству, али и он се присиљавао да буде нељубазан, сматрајући то патриотском дужношћу. За некога ко је по природи био толико предусретљив и фино васпитан, био је то знатан напор.”⁸⁴

Иако у скромнијем броју, уметници који су остали у Паризу за време окупације успевали су да стварају дела у оскудним приликама и под притиском неизвесности. Књижевница Колет је живела у стану недалеко од вртова Пале ројала, где се, након хапшења њеног супруга јеврејског порекла, посветила писању мемоара, као и изради једног од својих најуспешнијих романа

.....
⁸³ Видети даље: Ronald C. Rosbottom, *When Paris Went Dark*.

⁸⁴ Sara Bejkel, *U egzistencijalističkom kafeu. Sloboda, Biće i kokteli od kajsija*, Službeni glasnik, Beograd 2018, 124.



Олга Кешељевић
крајем четврте деценије двадесетог века

Жижи, објављеног 1944. године. Неколицина драмских уметника и кантаутора такође је остала у Паризу, попут Едит Пјаф и Ива Монтана, затим комичара Фернандела или писца и редитеља Саше Гитрија. Из политичких разлога Жан Габен и Жан Реноар су напустили Париз, док је Матис живео у Ници, а Пјер Бонар у Канеу, на Азурној обали коју су контролисали Италијани. Пикасо се након боравка у Антибу вратио у париски студио, где је провео већи део рата захваљујући Морису Тоски, писцу и новинару, који је успео да издејствује продужење његовог боравка у престоници, без обзира на *Гернику* као манифестацију Пикасове нескривене антифашистичке политике и стваралаштво инспирисано негрофилијом, означено у немачким круговима етикетом дегенерисане уметности. О важности Пикасове одлуке да по сваку цену буде присутан у окупираном Паризу говорило се у тадашњим умет-

ничким круговима престонице. Брасај се присећао разговора са Жаком Превером:

„Треба да му будемо захвални. Остати је био храбар чин. Човек није херој. Као и свако други ко има шта да каже или одбрани. Лако је бити херој када ризикујеш само свој живот. Он још увек може све да изгуби. Ко зна како ће се рат одвијати. Париз може бити сравњен. Он има лошу репутацију код нациста, може бити интерниран, депортован, узет као талац. Па чак и његова уметност – ’дегенерисана’, ’бољшевичка’ – већ је прокажена и може бити спаљена. И што су Хитлер и његови сарадници очајнији, њихов бес биће јачи. Може ли Пикасо предвидети њихову реакцију? Претпоставља ли какав је ризик? Ипак је с нама. Пикасо је добар човек.”⁸⁵

Највеће потешкоће у реализацији својих идеја искусили су филмски ствараоци. Међу најважнијим подухватима у току Другог светског рата у Паризу било је снимање неколико филмова попут *Гаврана* Анри-Жоржа Клузоа, *Дами из Булоњске шуме* Робера Бресона и *Деце раја* Марсела Карнеа, који ће премијеру дочекати у ослобођеном граду 1945. године. Како је рат одмицао јачао је Покрет отпора коме су се придружили књижевници Луј Арагон и Рене Шар, Рене Таверније и Андре Малро, редитељи Ален Рене, Жан-Пјер Мелвил. Истовремено, због своје отворено антине-мачке поезије коју је штампао у време окупације, Робер Деснос је ухапшен 22. фебруара 1944. и одведен у логор у Немачкој, где умире од тифуса месец дана после ослобођења. Сличну судбину доживео је и песник Макс Жакоб који је упркос потпуној посвећености католичанству, као рођени Јеврејин такође ухапшен фебруара 1944. и депортован у логор у Дрансију, где од упале плућа умире месец дана касније. Нажалост, ни молбе Коктоа, Елијара, Моријака и

.....
⁸⁵ Brassai, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris 1964, 76, 89.

Пикаса нису успеле да га спасу, тј. стигле су прекасно.⁸⁶ Неки писци су стицајем (по њих, срећних) околности већи део рата провели у париским затворима, какав је случај Жана Женеа. Пишући поезију и спремајући се да шокира књижевни естаблишмент контроверзним приступом животу, сексуалности, религији и смрти „Жене није имао никакву улогу у маневрисању. Због свог маргиналног статуса и константних затворских казни, живео је ослобођен напора да се прилагоди новој немачкој хегемонији.”⁸⁷

Година у којој се срећу Олга и Марк

Највећи део интелектуалног Париза борио се против тешке свакодневице доследним радом, писањем, стварањем, како би показао да управо у најтежим околностима и упркос свим непријатностима и егзистенцијалним тескобама могу настати дела непролазне вредности. Те 1943. године у Паризу ће се укрстити путеви неколицине важних личности за ову причу, међу којима су се нашли књижевници Сартр, Ками, Кокто, Жан Жене, издавач Марк Барбеза и млади глумци Олга Кешељевић и Жак Франсоа. Иако је Марк Барбеза већ маја 1940. године у Базонвилу, док је био у војсци, мимеографом умножио првих 350 примерака сопственог литерарног часописа *L'Arbalète*, било је потребно неколико година да се за његову ревију прочује у Паризу, тј. да се примерци, илегално, у коферима пренесу из слободне у окупирану зону, летњих месеци 1943. године.⁸⁸ У питању је био седми број *L'Arbalète*-а у

.....

⁸⁶ О овим догађајима пише у дневницима Жан Кокто. Овде су прене-ти из извора: Е. White, *нав. дело*, 285–286.

⁸⁷ *Истио*, 204.

⁸⁸ Француска је 22. јуна 1940. године била подељена на две зоне: окупирану и слободну. Слободна зона била је под управом маршала Петена, а демаркациона линија простира се од границе са Швајцарском, преко Дола, Шалоа на Сони, Ангулема, Лангона, све до шпанске границе. Северно од демаркационе линије налазило се подручје под немачком влашћу. Центар слободне зоне био је Виши, док су кључни градови отпора били Тулуз, Марсеј и Лион. Новембра 1942. окупирано подручје постаје познато као

коме је, уз преводе Д. Х. Лоренса и Франца Кафке на француски, Барбеза, по први пут, штампао Сартрове песме и Камијеву расправу под називом *Нага и ајсурд у делима Франца Кафке*.⁸⁹ Иако не без задршке и уз извесну резерву, може се претпоставити да је Барбеза заправо упознао Сартра и Камија нешто раније или да је, захваљујући блиским пријатељима (Жану Валу, Полу Елијару, Жану Коктоу) и уз њихово посредовање, добио препоруку да објави радове поменутих филозофа. Истовремено, путовања на релацији Париз–Лион, као и ближи професионални контакт са Сартром, који му је већ тада сваке недеље слао некориговане стране рукописа новог драмског текста *Иза зајворених враћа*, с радним насловом *Les Autres*, омогућиће младом фармацеуту да се зближи са шармантном глумицом родом из Цетиња, Олгом Кешељевић.

Ако је веровати постојећем писаном сведочанству глумца и комедиографа Жака Франсоа, Олгиног колеге и вишедеценијског пријатеља, њих двоје су се упознали 1943. године, у време када је Рејмон Руло у Театру Дону (у броју 7 истоимене улице у

.....

Северна зона, а вишијевски простор добија назив Јужна зона. Обе падају под немачку војну администрацију. У току Другог светског рата, Лион је био један од центара француског Покрета отпора, упркос чињеници да је управо овде између 1942. и 1944. године, шеф Гестапоа био озлоглашени припадник СС јединица, „месар из Лиона”, Клаус Барби који је у смрт послао приближно 14.000 људи, махом Јевреја и припадника Покрета отпора. О њему је Марсел Офилс, син чувеног редитеља Макса Офилса, снимео четворочасовни документарни филм *Хотел Терминус* (1988), премијерно приказан на фестивалу у Кану, где је освојио награду критике ФИПРЕСЦИ, а већ следеће године овенчан је Оскаром у категорији најбољег дугометражног документарца. Лионска борба против нациста водила се путем штампе, тајно дистрибуираних летака, као и захваљујући добро организованој мрежи интелектуалаца који су се супротстављали како Немцима, тако и вишијевској колаборационистичкој полицији. Ефикасности отпора доприносили су и бројни карактеристични тајни пролази, тзв. *traboules* захваљујући којима су људи успевали да побегну пред рацијама Гестапоа. Град је ослобођен 3. септембра 1944, а данас се у њему налази Историјски центар депортације и отпора. Видети: http://www.chrd.lyon.fr/chrd/sections/fr/pied/english_1

⁸⁹ Садржај ревије доступан је на адреси: <http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/documentation/fonds/arbalete/?aIndex=2>

2. арондисману) радио са својом трупом на новој представи. Демобилисан из војске, Франсоа је жарко желео да покаже глумачки таленат Рулоу и спремио је улогу Октава из Де Мисеове драме *Маријанине ћуди*. Због важности овог судбоносног сусрета с Олгом, део из његове биографије преносим у целини:

„Испред мале групе студената који су с подозрењем гледали у придошлицу, одлучио сам да се покажем пред Рулоом и одиграм две улоге наизменично: Маријану и Октава. У моменту је завладала тишина, пре него што су се проломиле смех и звиждуци. Занемео сам, а затим зачуо Рулоове речи: 'Бандо малих идиота. Ако се неко међу вама издваја онда је то он.' (...) Рекао је то с таквом озбиљношћу и ауторитетом, да сам схватио исправност своје одлуке да постанем глумац. (...) Пре него што ћу напустити позориште, пришла ми је студенткиња зифт црне косе и обратила ми се с јаким словенским акцентом: 'Далеко ћеш догурати'. Звала се Олга и убрзо ми је постала блиска пријатељица."⁹⁰

Франсоа ће у једном тренутку Олги пружити и знатну подршку, нарочито пре удаје за Марка Барбезаа. Наиме, ратне године донеле су јој тешку финансијску ситуацију: изостајала је очекивана породична подршка из Југославије, а везе с братом биле су покидане, јер се и он, због осећаја моралне одговорности, вратио у домовину. Контакти с пријатељима из Београда и Новог Сада, с којима се интензивно дружила у претходне три године, практично нису постојали. Писма су путовала ретко и дуго, а није могуће са сигурношћу утврдити колико их је Олга редовно

.....

⁹⁰ J. François, *Rappels*, 23–24. Жак Франсоа био је цењени француски драмски уметник с каријером дугом преко шест деценија. Учио је глуму код Рејмона Рулоа и Шарла Дилена. Путује у Холивуд 1948. како би заиграо у филму *Писмо нејојзнатне жене* Макса Офилса, али је улога припала Лују Журдану. Већ наредне године сарађује с Фредом Астером и Џинцер Роцерс. Враћа се у Француску где ради с редитељима Сашом Гитријем, Ренеом Клером, Клодом Лелушом. Остварио је велики број значајних улога у различитим жанровима. Написао је и мемоаре 1992. године.

писала у ратним годинама. Нема сумње да јој је Цуца Сокић недостајала у *Њавом љраду* у коме су се околности из корена промениле, из кога је нестајао сјај претходне две декаде и у коме је остала готово потпуно сама и одсечена од домовине.

О блискости две пријатељице и немогућности да ступе у међусобни контакт, пише српска сликарка у дневнику који је водила од 29. новембра 1940. до 17. новембра 1941. године.⁹¹ Први запис о Паризу и Олги потиче из 3. децембра 1940. и најверније преноси осећање емотивне разапетости између француске престонице, за којом Цуца Сокић чезне, и Београда у коме с неверицом и у страху ишчекује ратне нападе:

„Цело вече сам гледала карту Париза, сада сам пола тамо и пола овде. Све сам улице прошла које сам некада пролазила, куће у којима сам становала, метро – све. Како то чудно делује на човека. Мораш с времена на време да се насмејеш када се сетиш неких момената, али све заједно скоро је непријатно. Нека тиха чежња се пробуди па би плакао, хтео би да си тамо, скоро би хтео да те нема. Можда је мени све баш тако, јер је Олга још тамо, и сећајући се Париза, ја исто толико осећам чежњу за њом, колико и за самим градом.”⁹²

Већ 17. децембра у дневнику машта да добије Олино писмо, с тугом констатујући да два месеца нема никаквих вести од ње.⁹³ Првог јануара 1941, надајући се бољој години, шаље Олги писмо у Париз и исповеда се: „Чини ми се ипак да ће ових дана бити вести о њој, тако је осећам близу мене. У овој години да ли ћемо се уопште

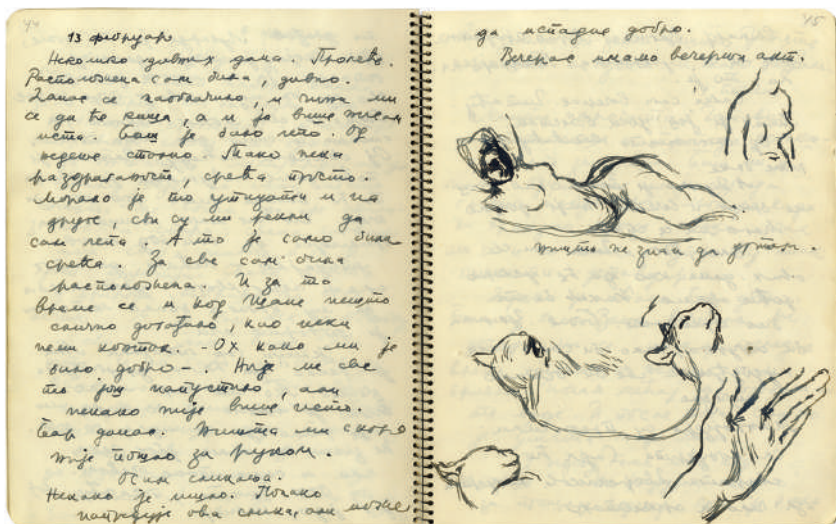
.....
⁹¹ Дневник Љубице Сокић се налази у архиви породице Гаталовић и пронађен је у њеној заоставштини. У питању је мала свеска браон корица, димензија 20,4 × 16,2 cm и садржи 62 листа исписана српским ћириличним писмом. О значају ових дневничких записа као историјском извору, видети више: Миомир Гаталовић, „Дневничке белешке сликарке Љубице Цуце Сокић као историјски извор”, у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, М. Лојаница (ур.), САНУ, Београд 2015, 65–77.

⁹² Љубица Сокић, *Дневничке белешке*, 3. децембар 1940, 6.

⁹³ *Исто*, 21.



Љубица Сокић, *Портрет Олие Кешелвић*, 1938/1939.



Љубица Сокић, Дневничке белешке, 1940–1941.

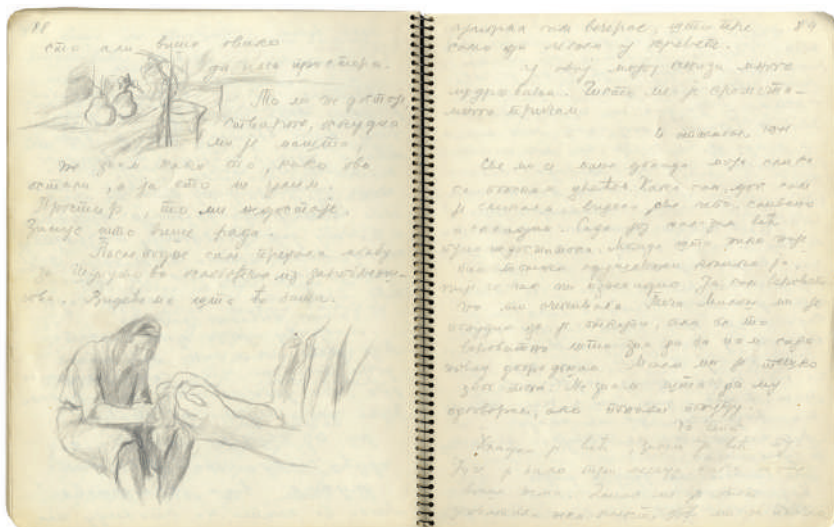
видети? А то бих највише волела.⁹⁴ И заиста, на основу белешки, иако нам садржај тог писма остаје непознат и недоступан, јер га Сокићева не преноси, Олгина пошта стиже у Београд другог дана Божића.

И у наредним месецима Цуца редовно пише Олги, покушавајући да нађе начин да отпреми писма, а када јој пријатељица дуже време не одговара, јавља се сумња у исправност адресе, као и оправдана запитаност да ли је у Паризу Кешељевићева поново променила место становања. Сумњајући да ће живот бити безбрижан и лагодан као онај који је имала у детињству, или забаван и узбудљив попут париског, последњег дана јануара 1941. Цуца у дневнику записује:

„Боже, када ли ћемо ми опет бити заједно? Тако ми се кад кад чини да ће то време сигурно доћи, само далеко негде и да ће бити сасвим, сасвим другачије него ли што је то некад било. Да ли ће бити лепо, и да ли ће за нас значити исто што је некада, па и данас још значи? То не осећам. Видећемо.⁹⁵“

⁹⁴ *Исто*, 28–29.

⁹⁵ *Исто*, 33.



Љубица Сокић, Дневничке белешке, 1940–1941.

Упркос чињеници да је током ових месеци доста цртала, слушала музику, а посебно Дворжака и Вагнера, дружила се са уметником Душаном Ристићем,⁹⁶ сликарком Иванком Шаном Лукић Шотром⁹⁷ и блиском рођаком, сестром Слободанком Данком Гаталовић, у исписаним редовима приметан је тон меланхолије, извесне неверице у сопствене сликарске вредности, забринутост

.....
⁹⁶ О Душану Ристићу, „отменом сликару, илустратору, врсном сценографу и костимографу” живописни књижевни траг оставља Момо Капор. Потицао је из старе српске племичке породице из Румуније, говорио је течно неколико светских језика и живео потпуно сам у атељеу на Косанчићевом венцу 19. Живот је провео далеко од јавности, трагично га окончавајући скоком с прозора свог атељеа након постављене смртноснос дијагнозе. Видети: Момо Капор, *Успомене једној црпчача*, Ленто, Београд 2019.

⁹⁷ Иванка Шана Лукић (1913–1984), основно сликарско образовање стекла је у Уметничкој школи у Београду (1929–1933), а до 1936. године завршила је и академски курс. Усавршавала се у Паризу 1937. године, као стипендиста француске владе. Бавила се и педагошким радом. Први пут је јавно излагала 1936. Исте године постаје члан Удружења ликовних уметника Србије.

због очеве болести, као и носталгија за остављеним Паризом и пријатељицом. Тринаестог фебруара она се опет нада: „Олга, Олга. Чини ми се ових дана као да ће ускоро доћи овамо. Какав би то био преокрет. Боже. Умрла бих сигурно, како бих само била узбуђена – све би остало ишчезло.”⁹⁸

Двадесет осмог јула 1941. Љубица Сокић обележава четрдесетодневни помен смрти вољеног оца Манојла и тада се потпуно повлачи: „Осећам један нови свет у мени, једну потребу за најмилијим ми стварима – за мамом, за сликањем, Олгом.”⁹⁹ Све чешће размишља о смрти као о нечему интимном и блиском, пише петицију за ослобађање Богдана Шупута из заробљеништва, шета Београдом, размишља о увођењу новог мотива у своје сликарство – пејзажа и схвата да „платно не треба оставити све док сваки делић није доведен до крајњих могућности”¹⁰⁰. Истовремено, приметан је све тањи и блеђи испис графитном оловком, као и густе, тешко читљиви редови повремено прекинути уметнутим цртежима људске или животињских фигура, маленим мртвим природама и појединачним студијама шака, руку, делова тела. Цуца Сокић као да све више стрепи, проређује комуникацију са светом, излива мисли на хартију и збија редове како се број листова у бележници смањује, ближећи се „свесном” избору да престане вођење дневника. Двадесет четвртог септембра 1941. године записује сан који је очигледно притиска и подсвесно враћа у Француску:

„Још један сан ми се тако понавља увек у неком другом облику, али опет у суштини увек исти. Често сањам да сам у Паризу, да сам тамо као већ дуже времена, али Олгу још никако ни сам потражила. Почињем да је тражим, али наилазим на хиљаду препрека, и до краја сна, када се обично пробудим, уопште је не нађем. Да ли ћемо се Олга и ја још видети у истини? Ко то зна. Са свим овим приликама, не може се ништа тачно рећи.”¹⁰¹

⁹⁸ Љ. Сокић, *нав. дело*, 46.

⁹⁹ *Исто*, 73.

¹⁰⁰ *Исто*, 93.

¹⁰¹ *Исто*.

Јаке споне успостављене у Француској, а затим непланирани и вишом силом изазвани растанак, за Цуцу Сокић несумњиво су представљали трауматично искуство, потискивано у реалности и очигледно изнова подсвесно проживљавано. Олга Кешељевић није била у близини; остала је у граду који је Цуца волела, а ратни Београд у коме се живот тешко и споро одвијао додатно је чинио свакодневицу сонорном и мучном. Без најбоље пријатељице и саговорнице она више није имала ни путоказ за своје сликарство у којем је још увек учавала превелики утицај Француза. Морала је да се бори сама за сопствени израз, покушавајући да у мислима чује драгоцену Олгино мишљење о делима која је у међувремену насликала: „Колико бих волела да их Олга види. Она одавно није видела моје слике, а осећа сликарство. Рекла би ми макар једну реч као први утисак, по томе бих већ видела колико сам постигла у њима. Волела бих да то више није Париз.”¹⁰² Упркос чињеници да се ближио крај свеске, а самим тим и дневничких белешки, Цуца ће се 6. новембра 1941. године опет запитати како је Олга у Паризу и зашто још увек не прима одговор на пошту коју јој је послала 28. августа, да би се на последњој страни, зеленом бојицом појавио сасвим неочекивани испис „Воја Божић. La legation de la Joug. За Олгу”. Могуће је да је намеравала да напише још неко писмо пријатељици и пошаље га за Париз одређеним, сигурним каналима. Овде се њене мисли изненада прекидају; уметница ће сва остала осећања и интимна размишљања убудуће задржавати за себе, вероватно преносити само у писмима Олги, или их једноставно изражавати кроз сликарство, налазећи у њему снагу да преброди ратне године у Београду. Након ослобођења и у повољнијим околностима, уметност ће јој пружити трајно задовољство а живот испунити миром, лепотом и хармонијом у наредних шест деценија.

У окупираном Паризу Олга је живела повучено и скромно, у материјалној оскудици, молећи за помоћ пријатеље и трошећи последње остатке уштеђевине. Становала је у собицама са својим

.....
¹⁰² Запис од 29. септембра. *Истио*, 95.

колегама, често мењајући неудобне смештаје које су јој они уступали. Управо после познанства са Жаком Франсоаом, била је замољена да напусти стан сликара и илустратора Луја Тушага, који јој је неко време био дат на коришћење, пошто је уметник одлучио да се врати у Париз. Схвативши да му се пријатељица нашла у безизлазној ситуацији и практично на улици, Франсоа јој је понудио да деле његов апартман и тако јој узвратио захвалност за првобитну подршку коју му је пружила на Рулоовој аудицији. Живот је у Паризу, упркос свим недаћама, могао да се одвија захваљујући међуљудској солидарности и племенитости појединаца које је, на срећу, Олга Кешељевић имала прилику да упозна. Часови глуме, увежбавање улога, свакодневне пробе и дружење с глумцима с класе чинили су подношљивијим напорне дане у Паризу. Уз Жака Франсоа, између осталих, кругу француских позоришних уметника је пришао и млади глумац, драмски писац, редитељ и певач Марсел Мулуђи (1922–1994), који је упознавши Олгину пријатељицу, глумицу Луиз (Лолу) Фуке одлучио да се венчају 1943. године. Она ће му бити супруга и агент до 1969. Мулуђијев глумачки и певачки таленат био је примећен и пре Другог светског рата током кога се он повукао и живео готово сасвим изоловано. По завршетку рата био је на рубу круга који су водили Сартр и Бовоар, али се ипак опробао и као драмски писац и редитељ комада инспирисаног истинитим догађајима у којима су се нашле његова супруга Лола и Олга Кешељевић Барбеза, фебруара 1944. године.¹⁰³

Коначно, иако је тешко реконструисати када и где су се тачно упознали Олга и њен будући супруг Марк Барбеза, веза је

.....
¹⁰³ Мулуђи је највећи део каријере остварио од педесетих до касних седамдесетих година као глумац у позоришту и на филму, радећи са значајним француским редитељима (Жак Бекер, Саша Гитри, Андре Кајат). Компонувао је песме на стихове Жака Превера, Бориса Вијана, Луја Арагона. Певао је на бројним фестивалима, одржавао концерте по свим значајнијим светским метрополама. Продуцирао је албуме бројних француских музичара друге половине двадесетог века. Преминуо је 1994. године и сахрањен је на париском гробљу Пер Лашез.

несумњиво почела у лето 1943. године, а након повратка Жака Франсоа из Сен Тропеа у Париз, било је јасно да се шармантна млада дама невешто упустила у сарадњу с Покретом отпора,¹⁰⁴ преносећи писма, рукописе необјављених песама, романа и новела из слободне у окупирану зону. До ове, нове активности дошло је вероватно након упознавања с Марком који је штампане примерке ревије *L'Arbalète* (*Самосиџел*) давао Олги на отпремање у личном пртљагу за Париз, заједно с писмима Ренеа Тавернијеа, оца будућег чувеног редитеља Бертрана и активног члана Покрета отпора. Познајући је као повучену и не баш склону кокетном понашању, Франсоа је приметио наглу промену у Олгином ставу, као и изненадне таласе доброг расположења које је, по њеном признању, изазвало познанство с извесним фармацеутом из Лиона.

„Тражио сам да нас упозна. Када је дошао у Париз, видео сам младог човека, врло паметног, атрактивног, културног. Био је син оснивача фармацеутске компаније „Жифре-Барбеза“, са седиштем у Десину, недалеко од Лиона. (...) Једне вечери признала ми је да је Марк запросио, али да од тога нема ништа, јер је због глумачке каријере професионално везана за Париз. С бруталном отвореношћу објаснио сам јој да, упркос њеним вансеријским квалитетима као трагичарке, Французима никада неће бити потребна Беренис (Расинова јунакиња, прим. Д. М.) са црногорским акцентом и физичком лепотом коју је у датом моменту већ засенила Марија Казарес. Саветовао сам је да се што пре уда.”¹⁰⁵

У којој мери је Олгин пријатељ утицао на њену коначну одлуку, а колико је у питању била љубав на први и, очигледно, судбоносни

.....

¹⁰⁴ Према речима Кристофа Кешељевића, Олга никада није била чланица Покрета отпора, али је познавала интелектуалце који су активно учествовали у борби против окупатора. Она је од лета 1943. године почела да се креће на релацији Париз–Лион, између окупиране и слободне зоне. Ово је био разлог њеног „сталног” ангажмана у преношењу писама и рукописа.

¹⁰⁵ J. François, *Rappels*, 31–32.



Марк и Олга Барбеза на дан венчања
20. децембра 1943, Париз

поглед, тек она се у Паризу 20. децембра 1943. године удала за младог интелектуалца благе нарави, изузетне ерудиције и неодољивог шарма. Овај складни брак у којем су се размењивале његова креативна енергија и њена одлучност и разборитост трајао је све до 26. априла 1999. године, када је Марк Барбеза преминуо од последица Паркинсонове болести с којом се храбро борио од 1990, а која га је потпуно везала за постељу последње две године живота.¹⁰⁶

.....
¹⁰⁶ Кристоф Кешељевић ми је рекао да се његова тетка никада није жалила због Марковог тешког здравственог стања. Није тражила ничију помоћ и сама га је неговала до смрти. Тиме је потврдила велику пожртвованост и љубав, али и став да не треба стајати пред Богом с питањем зашто се ствари дешавају у животу, већ их прихватити и ухватити се у коштац с њима.

Улога коју Олга никада није одиграла

Јуна 1943. Жан-Пол Сартр комплетира и објављује капитално дело на преко шестсто страна *Биће и ништивило*, састављено од белешки писаних годинама уназад, у различитим животним околностима. Књига је заправо остала недовршена, а кључне филозофске тезе требало је да експлицира у другом тому. Централно питање овог дела, као и нешто раније написаног и изведеног драмског комада *Мувe*, јесте слобода, апсолутна слобода коју човек као биће ужива. Није неважно поменути да су *Мувe* премијерно изведене у Театру „Сара Бернар” 3. јуна 1943. и да су се том приликом упознали Ками и Сартр, који су један о другом већ довољно знали. Ками је публиковао критички приказ Сартрове *Мучнине*, док је Сартр управо анализирао *Странца*. Децембра исте године Барбеза је спремао осми број ревије *L'Arbalète*, с поглављем из Женеове *Бојородице од цвећа*, Сартровом једночинком која је тада носила наслов *Les Autres (Други)*, писмима Пола Клодела и преводом *Зайиса из њогземља* Достојевског.¹⁰⁷ Била је потребна неустрашивост да се илегално покрене и штампа часопис у време окупације у Француској у којој су владали строги немачки закони о цензури. Барбеза је, међутим, имао визију, а његове публикације представљале су „зрак светлости” у тешким ратним временима.

Сарадња Камија и Сартра у окупираном Паризу, током зимских месеци 1943–1944. године, довела их је до припрема позоришног комада *Иза затворених врати* (*Les Autres / Huis clos*), у чију ће реализацију, до самог краја, бити укључена и Олга Кешељевић. Комад је требало да режира Ками који је добио и улогу Гарсена, војног дезертера и издајника своје супруге. Две женске улоге играле су: Олга Кешељевић Барбеза и Ванда Козакјевич. Кешељевићева је тумачила сурову лезбејку Инес, док је Ванда заиграла Естелу, кокетну девојку и чедоморку. У току 1939. године Симон де Бовоар живела је у хотелу „Данска” у Улици Вавен са Олгом

.....
¹⁰⁷ M. Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, у: J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 242.

Козакјевич, Вандином сестром а својом блиском пријатељицом и љубавницом. Иако није потврђено, известан број Сартрових биографа¹⁰⁸ се слажу да су улоге Инес и Естеле заправо замишљене по карактерима Олге и Ванде Козакјевич. За разлику од комада *Муве* који је био превасходно инспирисан политиком, *Иза затворених вратица* мотивисан је захтевима које пред човека постављају љубав, страст, жеља, несигурност, тескоба и страх. Свакако, овај драмски текст могао би се протумачити и кроз призму Сартрове оштрице против окупатора, јер радњу смешта у затворену собу у којој окупља троје људи који се не подносе и који су сами своји мучитељи. Физичког мучења нема, оно изостаје. У центру пажње је спремност јунака да се носе с последицама почињених грехова. Бројни тумачи ове драме директно су повезивали њен садржај с условима живота у „немачком” Паризу.

Гарсен, Инес и Естела нису случајно затворени у одабраној соби: они су заточеници пакла и мртви су. На почетку драме одбијају да признају почињене злочине, међутим, с временом, калкулишу и посустају надајући се да ће стећи право на слободу. Из пакла не постоји излаз, у њему се испаштају греси почињених злочина, а једини прави избор постојао је на слободи, која је заувек изгубљена. Гарсену и Естели је све време битно како их виде други и како су њихови животи обликовани доживљајем људи из окружења. У том смислу обоје допуштају Инес да их анализира и дефинише. Спрам њих Инес има склоност да осуђује друге, али истовремено не подноси туђе погледе, јер јој одузимају улогу, тј.

.....
¹⁰⁸ Овде пре свега мислим на студију: Annie Cohen Solal, *Sartre. A Life*, Pantheon, New York 1987. Такође, иако звучи претерано, у Аронсоновој студији истиче се да су се због Ванде Козакјевич заострили односи између Камија и Сартра. Више о томе: Ronald Aronson, *Camus & Sartre: The story of a friendship and the quarrel that ended it*, University of Chicago Press, 2004. Много одрживија теорија је да се разлаз између књижевника догодио због супротстављених мишљења у вези с државним насиљем над колаборационистима и оправданости смртне казне. Ками се оштро противио убиствима и недвосмислено се изјаснио против смртне казне. Сартр и Бовоар нису били благонаклони, сматрајући да треба доносити такве тешке одлуке у знак поштовања према онима који су се борили против непријатеља.

има осећај да губи власт над другима. И док су Гарсен и Естела заточеници прошлости и из пакла стално посматрају ближње, дотле је Инес једина спремна да призна своје поступке, одбаци прошлост и прихвати садашњу ситуацију. Управо због тога што је усамљена личност драме која прихвата одговорност за своја дела, Инес има потенцијал да продре до властите суштине. Ниједна од особа не може да

„измакне немилосрдном погледу другбеника. Често навођена реплика с краја драме гласи: 'Пакао то су други.' Сартр је касније објаснио (...) да после смрти постајемо замрзнути у погледу (других), лишени могућности да се супротставимо њиховом тумачењу. Док смо живи, још увек можемо нешто учинити да одредимо какав утисак остављамо; кад умремо та слобода не стаје, а ми смо покопани у сећањима и перцепцијама других."¹⁰⁹

Данас је немогуће реконструисати с коликим је ентузијазмом Олга Барбеза дочекала прилику да се опроба на позоришној сцени. Извесно је да је озбиљно приступила припреми улоге, улажући знатну енергију у њену психолошку разраду. У том процесу се зближила с Камијем, Сартром и Вандом, верујући да ће ускоро коначно добити могућност да засија пред париском публиком. Пробе су трајале свакодневно током зимских месеци, јер се Сартру журило да Паризу покаже свој нови комад. Рације у граду су биле све чешће, Немци су сужавали обруч око организоване мреже чланова Покрета отпора који су журно припремали ослобођење

.....

¹⁰⁹ S. Vejkvel, *нав. дело*, 178. Ова Сартрова драма постала је популарна и играна је на свим значајнијим светским позоришним сценама, а далеке 1946, уз присуство Сартра и Бовоар, играна је и на Бродвеју. У Србији је први пут изведена 1966. с бриљантном глумачком поставом: Инес је играла Марија Црнобори, Естелу Олга Спиридоновић, док се у улози Гарсена нашао Маријан Ловрић. Представа је режирао Бранко Плеша. Драма је касније деценијама извођена у Атељеу 212, Битеф театру, као и на сцени позоришта Мадленианум. Доживела је и неколико просечних филмских адаптација.

престонице. Десетог фебруара 1944. године Олга је била позвана на поподневну забаву код колеге, глумца Франсоа Вернија, једног од челних људи Покрета отпора. Немци су упали у стан, опколили све присутне и привели већину. Међу њима су биле и Олга Кешељевић, као и Лола Фуке, које ће наредних сто дана провести у затвору, где су исти, скучени простор, према Олгиним сећањима, делили ангажовани и несрећни, интелектуалци, проститутке и полусвет.¹¹⁰ Она је овај догађај касније нерадо призивала у сећање, сматрајући га најнижом тачком свог живота. Штавише, када ју је у једном од бројних заједничких сусрета Жан Жене питао зашто своје затворско искуство није преточила у књижевно дело, Олга је одговарала да се осећала довољно обесхрабрено да би уопште размишљала о креативним могућностима.¹¹¹ Међутим, много тежи од страшног понижења које је преживела у затвору, за Олгу је био губитак улоге Инес у Сартровој позоришној представи, роле коју је предано припремала. Након њеног хапшења, Ками је био спреман да чека крај рата, сматрајући неморалним да се припреме наставе с новом глумицом. Дошло је до оштрог сукоба са Сартром који није желео да одступи од утврђених рокова, те је читава првобитна постава распуштена, а премијера с новом глумачком поделом одржана је 27. маја 1944. године у Копоовом Théâtre du Vieux-Colombier. Режију је потписао Рејмон Руло, док су улоге играли: Мишел Витолд (Гарсен), Тања Балашова (Инес) и Габи Силвија (Естел). Олга Кешељевић никада није опростила Сартру што је представу припремио без ње; односи између утицајног

.....

¹¹⁰ Важно је уочити паралелу између судбина које су у Паризу и Београду делиле Кешељевићева и Сокићева. Наиме, новембра 1941, због анонимне дојаве која је била у вези с њеним боравком у Француској и дружењем с колегама левичарима из Групе „Десеторица”, Лубица Сокић је неосновано приведена у затвор на Обилићевом венцу где је остала двадесетак дана. Страшна сећања на те дане, испитивања полиције, загушљиве мансардне собице с малим прозорима у којима су се тискали бројни затвореници, сликарка је касније ретко евоцирала и нерадо о њима говорила. Видети: Z. L. Vožović, *нав. дело*, 51–53.

¹¹¹ Према: E. White, *нав. дело*, 286.

филозофа и породице Барбеза постали су уздржани и пословно хладни, а свентуални контакт ишао је искључиво преко Марка.

Олгино и Лолино заједничко затворско искуство, у позоришни комад преточио је нешто касније Лолин супруг Марсел Мулуђи. На инсистирање две пријатељице, Мулуђи пише књижевно дело под првобитним насловом *Ђелија*, с намером да у њему „окупи” четири жене у затворској соби (Хазел, Зое, Елен, Катерин) и проговори о само једном мучном дану који су преживеле између фебруара и маја те 1944. године. Хазелин муж је члан Покрета отпора и налази се у истом париском затвору (Cherche-Midi). Како је његов идентитет непознат Гестапоу, полиција одлучује да убаци у ћелију своју сарадницу, пету жену, како би испровоцирала остале да опишу отпораша и омогуће његово лакше препознавање. У не мање компликованом положају је и Елен чији је отац, иако на слободи, у опасности, као члан Покрета отпора. Драма је под називом *Четири жене*, након проба које су почеле с пролећа 1946, изведена у Théâtre de la Renaissance, 23. децембра. У разговору пред премијеру Мулуђи је истакао да није у питању комад о конфликту између Покрета отпора и колаборациониста, нити да га је та проблематика уопште занимала.¹¹² Подстакнут искуством своје супруге Луиз Фуке и њене пријатељице Олге Барбеза, одлучио је да напише психолошку драму о лојалности. Иако се након разлаза са Сартром Олга Кешељевић више никада није бавила глумом, макар и посредно, њени немили затворски дани нашли су се у фокусу Мулуђијевог интересовања и преточени су у драмски комад у коме је своју каријеру започела Луиз Фуке. Све остало је историја модерног француског позоришта у коју, нажалост, није уписано име Олге Кешељевић Барбеза.

.....
¹¹² Видети: Ted Freeman, *Theatres of War; French Committed Theatre from the Second World War to the Cold War*, University of Exter Press, Exter 1998, 21.

МАРК БАРБЕЗА

Од фармацеута до књижевног издавача

Ревија *L'Arbalète*: Када на дрвећу израсту слова

Марк Даниел Барбеза рођен је 26. новембра 1913. године у Лиону, у добростојећој швајцарској протестантској породици која се крајем деветанестог века доселила у Француску, у Лион. У месташцу Десин, девет километара источно од Лиона, Марков отац, хемијски инжењер Пол-Луј Барбеза и браћа Жорж и Албер Жињу, произвођачи воде обogaћене кисеоником, основали су компанију „Жифре-Барбеза”, 1912. године. На почетку су производили и боје за лионску текстилну индустрију, као и нитро-целулозу за филмске ролне Огиста и Луја Лимијера, проналазаче кинематографа и пионире седме уметности. Од 1920, када је Пол-Луј Барбеза открио стабилизирајући процес за оксигенизовану воду, започела је нова фаза у развоју компаније, а већ 1927. породица Барбеза држала је већину деоница у својим рукама. Априла 1944. године Пол-Луј ће преживети мождани удар који му је одузео половину тела, те Марк преузима управљање фирмом. Након очеве смрти, 21. јануара 1946. долази на чело компаније којом председава у наредних пет деценија.¹¹³

.....

¹¹³ Године 1980. компанија иницира израду тзв. стерилних унидоза физиолошког раствора, чиме утиче на унапређење хигијене у болницама, домовима здравља итд. Нешто пре Маркове смрти 1999. године, „Жифре” је купио белгијски концерн Qualiphaг. Како се не би заборавило на породицу која је основала фирму, задржан је њен логотип који је дизајнирао Марк и који у основи има грифона, чувара ризнице знања. Више о историјату, развоју и производима компаније, видети на адреси актуелног концерна: <https://www.gifrer.fr/>



Љубица Сокић, *Грифон*
заштитни знак компаније „Жифре-Барбеза”

Иако је и сам завршио студије фармације, као најстарији од четворо деце (имао је још једног брата и две сестре), Марк Барбеза преузео је руковођење породичним послом из поштовања према родитељима, свестан чињенице да су његова интересовања у сфери књижевности и уметности и да ће, у правом тренутку, успети да нађе пут до својих снова. Иако стално насељени у Лиону (у Улици Годфруа 8), граду чувеном по производњи свиле, али и незаобилазном уметничком, књижевном и штампарском центру Француске још од петнаестог века, Барбезаови никада нису у потпуности напустили Швајцарску. Госпођа Барбеза, Маркова мајка, велики део времена проводила је у породичној кући на обали Женевског језера, где су се након Другог светског рата окупљали чланови фамилије и где су, као одабрани гости старе даме, боравили Љубица Цуца Сокић, као и Олгини рођаци, сестричина Ружица Милетић и брат Драгаш с породицама. Данас је овај замак споменик културе Швајцарске.

Међу бројним личностима које је Марк Барбеза помињао као кључне за развој његове идеје о покретању литерарног часописа, посебно се издвајају два имена. На првом месту реч је о Жану Валу (1888–1974), следбенику Анрија Бергсона и америчког праг-



Испред породичне куће Барбезаових у Женеви:
у средини мајка Марка Барбезаа, крајње десно Лубица Цуца Сокић, 1955.

матисте Вилијама Џејмса, професору филозофије на Сорбони од 1936. до 1967, код кога је Барбеза 1933. године полагао матурски испит на лионском лицеју, с темом Прустовог дела *У ишчезавању за изгубљеним временом*. Валове тезе о Хегелу (1929) и Серену Кјеркегору (1938) иако смеле и провокативне, упознале су француску средину с кључним идејама поменутих филозофа, утичући на мисао Жан-Пола Сартра, Емануела Левинаса и Жила Делеза. Валов превод Платоновог дијалога *Парменид* касније је прихватио Жак Лакан, учинивши га централним местом сопственог психоаналитичког дискурса. Нема сумње да је Барбеза био привилегован да учи од интелектуалца оваквог кова и да је Валова филозофска иновативност допринела развоју Марковог литерарног укуса

утичући да постане издавач пажљиво бираних књижевника оригиналног стила.

Друго место припада Марселу Мишоу (1898–1958),¹¹⁴ авангардном песнику и предводнику лионске уметничке групе „Тémoignage” („Сведочанство”), између 1936. и 1939. године. Овај интелектуалац, „дарежљив, надахнут, пун идеја, маштарија и новотарија”¹¹⁵ окружен песницима, сликарима, писцима, успео је да оснује сопствени покрет као спону између кубизма и надреализма. У лионском недељнику *L’Effort* већ од краја двадесетих редовно пише уметничку критику: афирмише Бретона, Елијара, Ле Корбизијеа, Албера Глеза, упознаје се с редитељком Жермен Дилак и Блезом Сандраром. Долази у контакт с Ласлом Мохољ-Нађом почетком тридесетих, након путовања по Швајцарској. Можда и највећи израз слободе духа изражава у полемици *Лейи Аголф и модерна уметности* из 1933. године, осуђујући нацистички поглед на модерно сликарство. Мишо је после 1935. живео на релацији Париз–Лион, остварујући пријатељске и професионалне споне с Максом Ернстом, Ренеом Шаром, Пикасом, Роналдом Пенроузом, Кристијаном Зервосом. Схватајући да у Лиону може да окупи ствараоце сродног, надреалистичког усмерења (Луј Тома, Манесије, Етјен Мартен, итд.), оснива групу „Сведочанство”, а недуго затим покреће и ревију *Le Poids du Monde* (*Тежина свећа*), са свега четири објављена броја, између априла 1937. и маја 1940. године. Након отварања галерије „Фолклор” у Лиону, у којој ће претежно излагати уметници Мишоове групе, јануара 1938. године Марк Барбеза ће организовати и потписати ауторску изложбу „Сликарство праисторије”. Тако је дошло до непосредног контакта између два заљубљеника у речи који су у словима видели скривену лепоту, недокучиву оку обичног читаоца. Управо ће Мишо открити Барбезау привлачност различитих стилова куцања, од којих је

.....
¹¹⁴ Подаци о животу и активностима Марсела Мишоа преузети су са сајта Националне библиотеке у Паризу. Видети детаљније: https://data.bnf.fr/fr/12148691/marcel_michaud/

¹¹⁵ Речи Марка Барбезаа из филма: *Marc Barbezat: portrait d'un éditeur lyonnais* (Michel Van Zele, 1989).



Насловна страна првог броја ревије *L'Arbalète*
с линогравуром Жана Мартена, мај 1940.

фонт гарамонд, на његово инсистирање, постао заштитни знак Марковог литерарног првенца. Жак Дамад исправно примећује да се виталност *L'Arbalète*-а налазила управо у словима, у страсти према гарамонду, јер слова воде сопствени живот као код Игоа, Клодела, Матиса:

„А је кров, забат са крстом, лук; или је загрљај двоје који се љубе или рукују. Д су леђа¹¹⁶; Б је Д положено на Д; Ц је полуме-сец¹¹⁷, писао је Иго. 'Апсурдно је веровати да је алфавет сажетак свих људских гестова, ставова, узвраћа Клодел. Слушајте шта

¹¹⁶ На француском *dos* – леђа.

¹¹⁷ На француском *croissant* – кроасан, има форму полумесеца.

Матис каже: 'Сада знам шта је *J* и шта је *A*. Тешко је са *A*... Па видећете.'¹¹⁸

Уз књижевника Ренеа Тавернијеа, породичног пријатеља Барбезаових, поменути интелектуалци охрабрили су младог фармацеута да се отисне у непознату мисију покретања властите књижевне ревије. Они су, између осталог, одиграли одлучујућу улогу у првим бројевима часописа, објављујући сопствене стихове на његовим странама и мотивишући Барбезаа да поступно повећава тираж, определи се за квалитетнију штампу и трајнији папир бољег састава, чиме се од врло скромне прве свеске из маја 1940. стигло до утицајне ревије која је надживела Други светски рат.

Сасвим је могуће да је ближи контакт с уметношћу Марк Барбеза остварио и захваљујући очевом пријатељу Ренеу Икару (1886–1971), француском сликару, скулптору, писцу и власнику галерије у Лиону, у чије је добростојеће кругове ушао непосредно после венчања с Маргаритом Шен, припадницом угледне фамилије. Позив правника није привлачио Икара, те је он раскинуо с породичном традицијом и почетком четврте деценије отворио галерију „Француска уметност” у Лиону, поставши колекционар и продавац антиквитета. Између два рата неколико пута се окушао на пољу књижевности, а више од тих литерарних екскурса у историји француске културе остао је упамћен као човек који се дружио с утицајним интелектуалцима – Андреом Жидом, Жаном Коктоом, Колет, и дописивао се с Антоненом Артоом, Шарлом Диленом, Копоом, Полом Клоделом, Максом Жакобом и Жаном Пуланом. Истовремено, Икар је помагао неафирмисаним уметницима, покренувши тзв. Сајам младих, годишњу смотру на којој су они могли да излажу. Направио је макету за споменик *Врајта за два светића* који је требало да се нађе на ушћу река Соне и Роне,

.....

¹¹⁸ Треба имати виду да аутор упућује на латинична слова, тако да је поменуте асоцијације тешко разумети у ћириличном тексту. Видети: Jacques Damade, „L'arbalète, arbre à lettres. Marc Barbezat”, *Ent'revues: La Revue des Revues*, no. 59, 2018, 15.

као симбол сусрета Истока и Запада. Његова идеја о оснивању Медитеранског позоришта, чије би чланство чинили представници свих медитеранских земаља, није надживела Други светски рат. У драмском комаду *Hors jeu* проблематизује тада провокативну тему истополног родитељства.

Након Икарове смрти, његов унук као носилац права на заоставштину, омогућио је објављивање личне дедине преписке која, иако је имао четворо деце, недвосмислено указује на његову бисексуалну природу. Међу тим писмима налазе се и четири која је разменио с Марком Барбезаом, током зимских месеци 1939–1940. године,¹¹⁹ када је младић од двадесет шест година био мобилисан и налазио се у Базонвилу (Лорена). Једино доступно Икарово писмо префињеног стила и наглашених емоција потврђује обраћање Марку с опрезом и бојаљиво. У њему су осећања изражена у метафорама, вероватно у страху да због претеране отворености не изгуби младог пријатеља: „Учинио си ми част отворивши ми врата своје баште”; „Дуго се крећем у твом лавиринту”; „Гурам те ка Богу, али не као ка некој мрачној катакомби из које истиче чемер”; „Дан у коме угледаш Божје лице, биће први дан твоје егзистенције”, да би коначно, закључио реченицом „Пиши ми писмо испуњено фосфатима директно из твог срца” уз потпис „Бојаљиво твој, Рене Икар.”¹²⁰ Захваљујући му на „богатству” емоција исказаним у његовом писму, као и на инфузији кисеоника што му је пружило, Барбеза се ограђује и дефинише себе као младог и недовољно образованог да би у датом моменту прихватио „све те есенцијалне истине, које једноставно не сматра делом себе”. Настављајући да се исповеда, чак ће Икару признати да осећа да је увек у сенци његовог деловања, његовог искуства и терета сазнања о сопственом незнању. „Осећам се као безначајни пешчани спруд уз ток моћне, дивље реке, на коме расте само јалова

.....
¹¹⁹ Писма су доступна у јунском издању часописа *Bulletin mensuel Quintes-feuilles*, број 6 од 2013. године и могу се наћи на адреси: <https://www.quintes-feuilles.com/wp-content/uploads/2014/08/Juin-2013.pdf>

¹²⁰ <https://www.quintes-feuilles.com/wp-content/uploads/2014/08/Juin-2013.pdf>, 8.

трава и задржава се грање које је бујица нанела. Завидим твом богатству, твојим изливима сензуалности, осећам се јадно, врло понизно.”¹²¹

Описујући свакодневицу, искуство рада у болници где је као војник чекао да прође *лажни рай*, Барбеза преноси Икару одушевљење могућношћу да обави понеки истовар из возова за превоз санитарске опреме, примећујући да су му образовани људи у Француској одбојни како због свог презира према физичком раду, тако и због немогућности да живе чисто духовним животом. Закључујући да су тиме заустављени негде на пола пута, Барбеза шаље пријатељске поздраве и потписује се можда и једини пут као *Марко*.¹²² Чињеница да наредна два писма нису писана у исповедном тону – већ преносе лепоту пејзажа којим је окружен, да говоре о музици коју слуша (Бетовен), или чланцима из медицинских часописа које чита, изражавајући жаљење због чињенице да ће ускоро напустити место у коме се осећа као у колеџу без испитних обавеза – потврђују да је Марк (који ће се сада потписивати уздржаније, као Барбеза) у Икару можда видео очинску фигуру, заштитника кога у свом оцу није нашао или чијег се ауторитета прибојавао. Потресно делује Марково признање да он и његови пријатељи из војске

„желе да се крећу лако, као када се на скијама спуштају низ планину. Покреће нас жеља за љубављу, гушимо се. Сматрамо да је довољно дати себе, размишљамо о лакоћи. Потребно је огромно стрпљење и њим мораш бити наоружан. Схватам да је та апсурдна врлина – стрпљење, најдрагоценија особина која ми је дата. Волео бих да ентузијазам искористим за нешто, али је безнадежно. Знаш све, апсолутно све знаш. И подсмеваш се мојој украденој младости, младости коју никада нисам ни имао. Мали старац, Барбеза.”¹²³

.....
¹²¹ *Исџо*, 9.

¹²² *Исџо*.

¹²³ *Исџо*, 11.

У последњем писму Икару, без датума, младић говори о свему што је као болничар научио, закључујући да је Бог сувише далеко од њега. И ту се даља преписка прекида: недовољно развијена, недоречена, она несумњиво упућује на Барбезаову осетљивост, жељу да превазиђе ограничења свакодневице и нађе смисао у дугим данима ишчекивања пред коначно избијање рата у Француској. *Сегећи рати* уморио је све његове „учеснике”. Била је то игра мачке и миша, преиспитивање издржљивости, манипулација живцима. У таквој ситуацији, иако кратког даха, размена мисли с Ренеом Икаром морала је пружити охрабрење лионском фармацеуту да раскине с породичним очекивањима и отисне се у свет књижевности и издаваштва.

Маја 1940, када је Хитлер окупирао Француску, Барбеза ће одштампати први тираж ревије *L'Arbalète* у непуних 350 примерака, коначно се определити за свој будући позив и одлучно започети сопствену издавачку мисију у ратно доба обележено строгим законима наметнутим од стране немачке власти. Касније ће објаснити да је за назив ревије и заштитни знак одабрао оружје – самострел, јер је први број „рођен” у војном гарнизону. Међутим, како му је будући сарадник, ранопреминули француски песник Оливије Ларонд касних педесетих година указао на игру речи *L'arbalète / L'arbre à lettres*, у разговорима које је давао дневним новинама и часописима доцније, Барбеза је изјављивао да би *L'arbre à lettres* било много прикладније име за књижевну ревију.¹²⁴ Занимљиво је да је у неколико издања *L'Arbalète*-а објавио и сопствене ране покушаје драмских комада и прозе: у броју 1 – *La Femme et le Chamois* (*Жена и гивокоза*); у броју 5 – *Passion de la profondeur* (*Сипрасиј за дубином*) и у броју 7 – *Les Hommes* (*Аугу*). Такође, у најави је био и рукопис *Les Hérétiques* (*Јеретици*) који никада није штампан, али се појавио на аукцији код „Drouot”-а пола века касније.¹²⁵

.....
¹²⁴ Ову игру речи тешко је превести на српски. У питању је Словно дрво / Дрво са словима / Књижевно дрво. Или је можда најбоље као у поднаслову овог поглавља, описно рећи: Када на дрвећу израсту слова.

¹²⁵ У *Le Monde*-у од 5. маја 1999. и *Independent*-у од 6. маја 1999, пренета је вест о смрти Марка Барбезаа. Том приликом истакнуто је да се

Ревија *L'Arbalète* излазила је од маја 1940. до јесени 1948. године и имала је укупно тринаест бројева.¹²⁶ Није била усамљени пример деловања француске интелектуалне елите против окупатора који је константно сужавао могућности слободног изражавања. Приближно осамдесет пет литерарних часописа штампаних у току Другог светског рата у Француској доказивали су виталност писаца, њихову духовну жеђ и жељу за независношћу. Међу њима, особито важну улогу имали су поетски часописи попут *Montchat Confluences* који је између 1941. и 1943. уређивао Рене Таверније, или *Poètes casqués (Песници са шлемом)*, прва права литерарна ревија у окупираној Француској, покренута 1939. године у војном гарнизону поред Нима, књижевника и члана Покрета отпора Пјера Сегера, блиског пријатеља Арагона, Елијара, Десноса и Шара. Из ње ће израсти библиотека „Poésie 40”, у чијих ће 550 свезака до 1957. године бити штампана дела бројних афирмисаних, али и мање познатих француских писаца и песника.¹²⁷ Верујући да у тешким данима окупације кроз поезију пробија светлост, Марк Барбеза се придружио колегама и већ након првог

.....

издавач одлучио на аукцијску понуду ретких потписаних, ручно коригованих рукописа, драмских комада, колекционарских примерака књига, као и преписки с кључним личностима француске књижевне сцене с којима је годинама сарађивао (Арто, Кокто, Жене, итд.). Аукција је организована 5. марта 1999. године код угледне париске куће „Drouot” и остварила је добит од око 5 милиона франака. Део тадашње аукцијске понуде откупио је град Лион. Видети: Patrick Kéchichian, „Marc Barbezat: Le premier éditeur de Jean Genet”, *Le Monde*, 5 mai 1999, 33; као и: James Kirkup, „Obituary: Marc Barbezat”, *Independent*, 6 May 1999. Захваљујем се проф. Ирени Суботић која ми је љубазно обезбедила новинске исечке из лионских музеја и архива. Том приликом приступ документацији о Марку Барбезау су јој великодушно омогућили: Musée de l'imprimerie – Documentation, 69002 Lyon – 13, rue de la Poulallerie; Archives départementales du Rhone, 69003 Lyon – 34, rue Général Mouton-Duvernet и Archives municipales de Lyon – 1, Places des Archives.

¹²⁶ Из ње је настала издавачка кућа истог назива коју је Марк Барбеза водио до 1997. године.

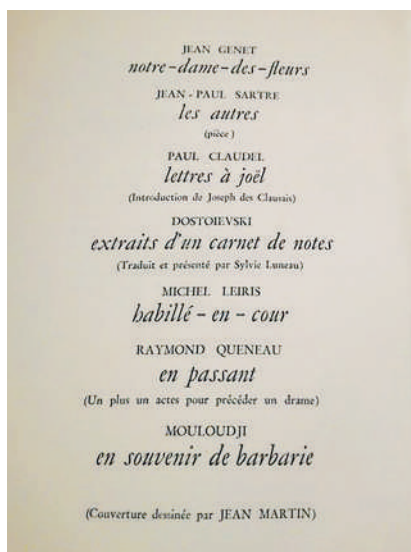
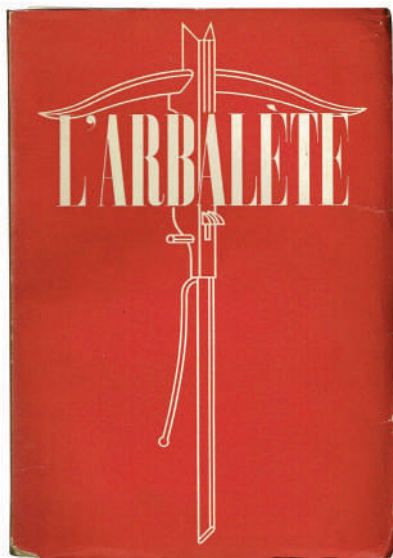
¹²⁷ О Пјеру Сегеру видети више: Francis J. Carmody, „Pierre Seghers, Poet and Editor”, *Books Abroad*, Vol. 34, No. 3, University of Oklahoma 1960, 233–235.

броја на свега шеснаест страна, са стиховима својих пријатеља Жана Вала, Марсела Мишоа, Марка Бегбедеа¹²⁸, Ренеа Тавернијеа, поднео је молбу Министарству информисања 26. јануара 1941. за издавање дозволе о штампању и дистрибуцији *L'Arbalète*-а. Том приликом истакао је да „се ради о песничкој ревији, наклоњеној мистичним садржајима, на чијим ће се странама наћи естетска разматрања и нацрти нових писаца, те да неће бити намењена широј публици.”¹²⁹ Пошто је 7. марта његов захтев одбијен, Барбеца је с пуно енергије и развијеном стратегијом, у хемијским лабораторијама очеве фабрике у Десину почео илегално да штампа други број ревије на ручној преси.

У току наредних неколико година он ће на странама часописа – који је имао стандардни формат, али је мењао боју корица од крем, жуте, црвене, зелене, сиве, пурпурне, до кестен и црне, и увећавао тираж (од просечних 350 до 400 примерака у првих седам бројева, до знатнијег скока на 1.100 примерака броја 8, с нумерацијом изабраних узорака словима абецеде, до рекордних 2.150 комада броја 9) – успети да афирмише нека од данашњих најутицајнијих имена француске и светске књижевне сцене. Бројеви 3 и 4 из 1941. године проширили су литерарни круг *L'Arbalète*-а: већ познатим именима песника и Барбецаових пријатеља придружују се Пол

.....
¹²⁸ Марк Бегбеде (1916–1997) био је професор филозофије, егзистенцијалиста и протестант. Дружио се с двојицом филозофских истомишљеника, хришћанским егзистенцијалистом Габријелом Марселом (1889–1973) и атеистом Сартром. Њих тројица су знали да воде дуге разговоре о егзистенцијализму с различитих религијских полазних тачака. Један од Марселевих следбеника био је професор филозофије актуелног председника Француске Емануела Макрона који се неретко позива на Бегбедеова филозофска упоришта. Данас породица Бегбеде живи на релацији Београд–Париз. Даљи рођак Марка Бегбедеа је супруг госпође Катарине Ине Вељковић, наследнице Павиљона Вељковић у Београду. Она је ангажована у послу заштите старих приватних кућа и обезбеђује средства за њихову ревитализацију и рестаурацију код међународних организација. Захвална сам проф. Ирени Суботић што је са мном поделила ову причу која представља још један доказ нераскидивих спона између култура Србије и Француске.

¹²⁹ J. Damade, *нав. дело*, 18.



Насловна страна
осмог броја ревије *L'Arbalète* са садржајем, 1944. година

Елијар, Луј Паро, Пјер Емануел, Фернан Лот и Клубунд,¹³⁰ уз које су приређени и преводи на француски Вилијама Блејка, Мартина Хајдегера и Рилкеа. По истрајном настојању да превазиђе границе франкофоног подручја, штампајући дела немачких, аустријских, америчких и британских писаца, Барбеза се несумњиво ослањао на искуства уредника литерарних ревија које су претходиле његовој, попут Валеријеве *Commerce* (двадесет девет бројева између

.....
¹³⁰ Клубундова поезија појављује се у двоброју 3–4 (1941). Овај књижевник започиње афирмацију у дадаистичком кругу Хуга Бала, у Кабареу „Волтер” у Цириху 1916. године. Док Бал учвршћује пут ка католичанству, дотле се Клубунд опредељује за социјално-надреалну литературу кроз дискурс апсурда у људском бићу. И. Суботић и В. Голубовић у монографији о зенитизму пишу: „Клубунд (псеудоним Алфреда Хеншкеа) је у својој *Историји књижевности*, објављеној у Бечу 1929. године, дао, у кратким цртама, преглед модерне хрватске лирике и том приликом поменуо радикални часопис *Зенић* и његовог уредника Љубомира Мицића.” Видети: Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенић 1921–1926*, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, СКД Просвјета, Београд, Загреб 2008, 262.

1924. и 1932), у којој су се могли наћи одломци из Џојсовог *Улмса*, као и превод кратке приче *Ружа за Емили* Вилијема Фокнера.¹³¹

Број пет *L'Arbalète* доноси песме Елијара и Арагона – комуниста, Жана Вала – Јеврејина, и Робера Ганзоа – који је био у свакој од наведених група, пркосећи немачким строгим одредбама којима се сузбијало деловања припадника свих наведених „категиорија”. И у наредним издањима Барбеза ће, с релативно малим тиражима – који очигледно нису „били трн у оку” ни властима окупиране, нити слободне зоне – прекорачивати сопствене границе одлучујући се за преводе одломака дела Кафке и Д. Х. Лоренса, уз објављивање Камијевих полемика и Сартрових стихова (број 7, лето 1943). Достојевског, Клодела, Сартрову драму *Друји*, Рејмона Кенoa приређује у сада већ култном осмом броју, у пролеће 1944. године, уз чије ће радове, по први пут јавно под именом своје издавачке куће, штампати сегмент романа *Бојородица од цвећа* до тада непознатог Жана Женеа, с којим ће се, на Коктоов наговор, упознати у затвору у Турлеу 30. децембра 1943. године. Смелост да се упусти у професионални и пријатељски однос са ексцесним књижевником који је до тада чак тринаест пута био осуђен за тешке пљачке књига, као и храброст да сопствено име заложити за Женеову слободу, упркос очевом противљењу, током наредних пола века донеће радосне и болне часове лионском издавачу.¹³² У тој дугој и неретко мучној интелектуалној вези пуној неочекиваних обрта и криза, које су затим заборављане или су добром вољом издавача бивале превазиђене, пресудну улогу одиграла је Маркова будућа супруга Олга Кешељевић, на чију је препоруку, у јесен 1943. годи-

.....
¹³¹ Библиографија француске литературе двадесетог века (до године издавања) приређена је у три дела (у шестом тому) и представља важан извор информација о бројним књижевним појавама које су обележиле прошли век у Француској. Између осталог, побројани су и књижевни часописи као форуми иницијалног деловања будућих утицајних песника, есејиста, писаца, критичара, итд. Видети даље: Richard A. Brooks, Douglas W. Alden (eds.), *A Critical Bibliography of French Literature*, Vol 6, The Twentieth Century, in three parts, Syracuse University Press, New York 1979.

¹³² О поменутиим епизодама видети: J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L'Arbalète, Décines 1988.

не, њен вереник прочитао Женеову песму *Осуђеник на смрт* (*Le Condamné à mort*) и заинтересовао се за овог талентованог духовног отпадника, одметника од друштва и човека ван главног тока.¹³³

Коначно, од броја 6 (јесен 1942), Барбеза престаје мукотрпни посао ручног штампања часописа на кућној преси која се, добро сакривена од немачких окупатора и домаћих потказивача, налазила у фабричком постројењу у Десину. Обраћа се за помоћ угледној породици лионских штампара Мариусу Одану (1872–1951) и његовом сину Морису (1895–1975), оснивачу једног од најчувенијих светских музеја штампарства, са седиштем у Лиону, отвореном за посетиоце 1964. године. Од Оданових, с којима ће сарађивати у наредним деценијама, Барбеза учи све о типографији, прелому часописа и књига, почиње да обраћа пажњу на величину маргина, као и на равномерну дистрибуцију текста и белина. Захваљујући заједничком пријатељу и посредовањем Оданових, ступа у контакт с породицом Жоано, произвођачима висококвалитетног текстилног папира глатке сатенске текстуре на коме ће штампати лимитиране серије *L'Arbalète*-а од десетог до последњег, тринаестог броја. Управо у овој чињеници, преласка на скупљи тип хартије Жоано, може се тражити узрок смањења

.....

¹³³ Олгин значај за „откривање” Женеа потврђује Марк Барбеза (M. Barbezat, *нав. дело*, 236), а о њему пише и глумац Жак Франсоа у својим мемоарима, сећајући се да је Олги показао Женеову провокативну песму, чију је копију на ружичастом папиру добио од Жан-Франсоа Лефевр-Понталија, а коју је она одлучила да „подели” са својим вереником из Лиона. О томе видети: J. François, *Rappels*, 31–32. Истовремено, у најкомплетнијој Женеовој биографији, критичар Едмунд Вајт такође истиче Олгин значај за „откривање” Женеа, помињући да се њој песма допала и да је сматрала адекватном за ревију *L'Arbalète*. Видети: E. White, *нав. дело*, 269. Барбеза је, према сопственим речима, већ до тог момента у рукама имао осам необјављених еротских песама Артура Рембоа (*Poèmes Zatiques*) чија је права купио од извесног издавача из Нице, посредовањем пријатеља Паскала Пиа. Те 1942. године Марк је очигледно желео да на светлост дана изнесе оно што је до тада било у домену „књижевног подземља”, без обзира на могуће последице. Цензура за овог храброг младог човека није постојала. Можда се баш зато и ухватио у коштац са Женеовом провокативном литературом. Радило се о изазову великог ризика с (не)извесним добитком.



Насловне стране ревије *L'Arbalète*, 1940–1948.

Уредник: Марк Барбеза

тиража у последње две године објављивања ревије. Марк Барбеза је коначно дошао до задовољавајуће формуле: квалитет одабраних књижевних дела и лепота издања учинили су да његов часопис постане препознатљив у читавој Француској, а не само у Лиону. Томе су умногоме допринеле и ретке, али вредне илустрације Жана Мартена, Олге Монтез и Луја Томе.

Појачаној видљивости ревије додатно ће допринети и примерци које штампа у годинама након ослобођења. Уз поменути број 8, провокативан због најаве Женеове *Богородице од цвећа*, изузетну пажњу јавности привукло је и наредно издање (број 9, јесен 1944) с предговором Гертруде Стајн, у коме Барбеза антиципира нови талас американофилије у Француској након Другог светског рата, штампајући преводе Дороти Бејкер, Доналда Хендерсона Кларка, Вилијема Фокнера, Вилијема Саројана, Хенрија Милера, Томаса Вулфа, као и утицајних писаца ноар и крими романа Питера Чинија и Хораса Мекоја. Касније ће Барбеза, сасвим скромно и без нарочитог истицања, помињати да је управо девети

број његове ревије најавио *Série noire* уредника Марсела Дијамела, француског глумца и сценаристе, фокусирану на америчке крими романи и детективске трилере, од којих ће већину касније објављивати Галимар. Коначно, да је веза очигледна потврђује и чињеница да је Дијамел сарађивао с Барбезаом у припреми *L'Arbalète*-а бр. 9, превodeћи највећи део пажљиво изабраних америчких наслова. И у наставку рада на часопису, Барбеза остаје одан одабраним писцима: Женеу, Оливијеу Ларонду, Кафки, Фокнеру, уводећи пред сам крај постојања ревије, у последња два броја (пролеће 1947. и лето 1948) још неколико незаобилазних имена светске књижевности: Антонена Артоа, Федерика Гарсију Лорку и Бориса Вијана.

Показујући дубоко разумевање за оне који су разапети и несхваћени, одбачени од друштва и у сталном сукобу са средином која их спутава, Барбеза је током 1947. године у клиници Иври-на-Сени редовно обилазио драматурга, есејисту, глумца и позоришног редитеља, једну од најистакнутијих фигура европске авангарде и театра двадесетог века Антонена Артоа, с којим је, до његове трагичне смрти фебруара 1948, разменио двадесет четири писма. У дванаестом и тринаестом броју ревије Барбеза штампа неколико одломака из Артоових дела, од којих пажњу привлачи *Larve et l'aute* – оригинални превод *Алисе у свету с оне стране оцледала* Луиса Керола – који је чинио интегрални део Артоове психотерапије у болници Родез, препоручене од стране његовог лекара Гастона Фердијера. Поменути Артоов пројекат (штампан с поднасловом *Провизорни антидраматички ирисиви Луису Керолу и против њега*) изузетно је важан, с обзиром на чињеницу да настаје као модификација француског превода из 1943. – предлагањем алтернативних речи и фраза – капелана Анрија Жилијена, Артоовог сарадника на овом послу, јер Арто није читао и говорио енглески.¹³⁴ Много деценија касније, 1989. године Барбеза ће се вратити поменутом преводу, објављујући реиздање текста из књижевне ревије, с финалним итерацијама и

.....
¹³⁴ Видети: Henri Julien qtd. Alexandra Lukes, „The Asylum of Nonsense. Antonin Artaud’s Translation of Lewis Carroll,” *The Romantic Review* 104, nos. 1–2 (2013), 105–126.



Антонен Арто, насловна страна издања
Двадесет четири писма Марку Барбезау
L'Arbalète, Десин, 1989.

корекцијама које му је Арто слао у форми белешки на маргинама. Ова књига доноси и преписку између писца и издавача, откривајући Барбезаову посвећеност издању, оданост психички намученом књижевнику, пружајући могућност читаоцу да уочи Артоове интервенције у првобитном преводу оца Жилијена.¹³⁵

На јесен 1948. године Барбеза престаје с објављивањем књижевне ревије. За непуних девет година у њему се јасно развила

.....
¹³⁵ Видети: Antonin Artaud, *L'arve et l'aume / 24 lettres a Marc Barbezat*, L'Arbalète, Décines 1989.

идеја о потреби прерастања часописа у нешто комплексније и трајније. Тако настаје угледна издавачка кућа која ће у наредним деценијама учинити име Барбеза уважаваним у књижевним круговима и ван територије Француске. Као једна од најзаслужнијих личности за ову „признатост” L'Arbalète-а увек се помињао Жан Жене. „Феномен Жене” ће у деценијама након 1944. године обележити приватни и професионални живот породице Барбеза, у чему је значајну улогу одиграла Олга Кешељевић, која је с писцем, од самог почетка, имала веома специфичан однос.

ЖАН ЖЕНЕ

Препустити се духу зла

Осуђеник на смрт постаје књижевник

„Пишем за себе. Писање ми је донело лично задовољство. Сваки чин писања био је само начин да стигнем до тог задовољства. Никада нисам мислио на друге људе. Никада не бих удовољавао њиховим захтевима, нити туђим жељама, не бих дозволио да се умешају у ову интимну везу. Пишем ради пијанства, екстазе, као и да бих још дубље раскинуо споне са светом који ме је одбацио и који ја заузврат одбацујем.”¹³⁶

Овако је француски књижевник Жан Жене 1984. године, у разговору са сиријским драматургом Садалахом Вануом, дефинисао свој однос према писању, изнова потврђујући да је једино у том акту налазио слободу у друштву према коме је од најраније младости осећао презир.

Рођен у Паризу 19. децембра 1910. године од непознатих родитеља (претпоставља се да му је мајка била чистачица), о њему се бринула хранитељска сеоска породица из Морвана, одгојивши га у католичком духу. Од детињства није поседовао ништа, није знао за мајку и оца. Отуђење у свету без игде икога осетио је од најранијих дана. Иако је с одличним успехом завршио основну школу, Жене је показивао склоност ка несташлацима, бежећи од куће и пуштајући се у ситне крађе. Оне су, по Сартровом мишљењу, у целини обликовале будући Женеов однос према окружењу, осећање гнушања према сваком материјалном поседу, критички став према

.....
¹³⁶ Albert Dichy (ed.), *L'Ennemi déclaré: textes et entretiens*, Éditions Gallimard, Paris 1991, 176–177.

лажном моралу друштва у коме је био принуђен да живи, као и нескривено и јавно глорификовање губитника (пљачкаша, убица, трансвестита, проститутки, хомосексуалаца) с којима је провео добар део живота и које је, због патње и проживљеног мучења доживљавао као својеврсне свете личности.

„Од малог је значаја ко му је сугерисао те прве крађе; од малог је значаја да ли је прво крао сам или са друговима. Главно је да он мање помишља на крађу, а више на имагинарно искуство присвајања. (...) Жене ће у потаји присвајати добра, справе, драгулије: да не би морао да се захваљује. Користиће их у самоћи. (...) Против искушења да има све неће наћи ефикаснију одбрану него да поседује нешто. (...) Жене нема ништа: што је исто као да кажемо да има иманентно право на све. Ту је зачетак систематског изокретања позитивног у негативно и негативно у позитивно које ће касније, дотерано до крајности, довести Женеа до 'светости'. У 'земљи химера' довољно је преобраћење знака да би се немаштина претворила у богатство. Тај парија кога свет одбацује у потаји трага за еминентним поседовањем свега.”¹³⁷

Прва половина Женеовог живота у знаку је затвора у којима, уз извесне паузе, борави од 1926. до 1944. године. Прекиди се односе на његово добровољно приступање Легији странаца 1929, пошто је одслужио две године у дечјем мушком поправном дому у Метреју, о чему ће детаљно писати у једном од својих раних, а данас културних романа светске књижевности *Чудо руже* (1946). Већ 1930. одлази у Сирију где га ангажују на изградњи малих војних утврђења: први контакт с арапским светом биће и судбоносан. Од тада Жене, с посебном фасцинираношћу, обилази Алжир, Мароко, Египат, привлачи га локално становништво, њихова физичка лепота, језик, начин живота, пркос, достојанство, због чега

.....
¹³⁷ Жан-Пол Сартр, *Свети Жене – лакрдијаш и мученик*, (преводи одломака с француског: Ана Моралић), Градац, септембар–децембар 1983, 82–83.

ће се константно враћати у ове крајеве. С тим у вези је и један од најдубљих и најинтимнијих љубавних односа – остварен с циркулским акробатом и ходачем по конопцу, тада осамнаестогодишњим Абдалахом Бенгагом – који је трајао од 1955. до 1964. године, када је младић извршио самоубиство у хотелској соби у Паризу. Овај догађај дубоко је потресао Женеа: одлучује да престане с писањем, саставља тестамент и креће на дуго путовање, као да се спрема за опраштај од живота. Покушава да се убије у Италији, крајем маја 1967, попивши велику дозу пилула за спавање.

Војни дух и дисциплина нису пријали Женеовом немирном, анархистичком карактеру. Дезертирајући из војске 1937. године почиње да лута Европом (између Албаније, Италије, Аустрије, Југославије, Мађарске, Чешке и Пољске), коју ће упознати живећи као скитница и протува, често се издржавајући продајом украдених књига и путујући с лажним исправама под именом Жејети. Управо због ризикантног начина живота, чак и у средњој Европи имаће прилику да угледа и другу страну стварности, ону коју је већ упознао у родној Француској. О тим искуствима пише у више наврата, а пажњу привлаче пасажери који се односе на Балкан и пролазак кроз Краљевину Југославију описан у *Дневнику лопова* (1949), а затим и у постхумно објављеним мемоарима *Заробљеник љубави*, у издању Галимара 1986. године.

У *Дневнику лопова*, између осталог, признаје да је „читаву Југославију прешао идући из затвора у затвор. У њима сам сусрео жестоке и мрачне криминалце који су псовали на неком дивљем језику чије су псовке најлепше на свету”,¹³⁸ док у *Заробљенику љубави* пореди палестински избеглички камп с ромским насељем у Србији где је давно боравио:

„Последње насеље лутајућих Рома видео сам у Србији, док сам пролазио кроз село Ужичка Пожега, недалеко од депоније Ђубрета. Кола су још увек била направљена од разнобојног дрвета, а вукли су их коњи, тог јутра одвезани. Видевши ме,

.....
¹³⁸ Žan Žene, *Dnevnik lopova*, 128.

голишава деца трчала су да позову жене и упозоре мушкарце масних коса. Они су ме посматрали тек делићем свог лица, таман толико да ме осмотре, не откривајући се ни милиметар више. Ова лица потом су нестајала. Недуго затим, две заносне девојке од око шеснаест година лагано су се кретале и њихале куковима, изокола ми прилазићи провокативно, скривене у сенци великог зида. Изазивајући ме, али ипак под присмотром, подизале су високо до струка своје дуге сукње, једна зелену а друга црну с цветовима, натерујући ме да посматрам њихову путену интиму.”¹³⁹

Живописне епизоде Жене ће доживљавати и у другим европским државама по којима се илегално кретао све до коначне одлуке да се врати у Париз 1937. године. Овај избор био је интуитиван, иако је касније писац покушавао да освети мотиве свог повратка:

„Донео сам одлуку да се вратим у Француску и да у њој – ограничивши можда своју делатност искључиво на Париз – наставим с лоповским животом. Такође ме привлачило да и даље базам по свету, упуштајући се ту и тамо у ситније или крупније крађе. Француску сам изабрао из необјашњивих разлога. (...) Нису ми били јасни разлози мог избора чије значење можда разумем тек данас, ваљда што о њима треба да пишем. Мислим да ми је било потребно да прекопавам и бушим језичку масу у којој се моја мисао осећала пријатно. *Можда сам хитео да се ојшоружујем на свом језику.* (...) Руку на срце, крађа и све оно што уз њу иде – претворила се у несребичну работу, неку врсту уметничког дела и мисли, што се може постићи само помоћу језика, мог матерњег језика, суоченог са законитостима које проистичу из самог тог језика. У иностранству сам био само обичан, мање или више вешт лопов... Да будем лопов у својој земљи и да се као такав докажем тиме што говорим језиком покрадених – који су због

.....
¹³⁹ Jean Genet, *Un Captif amoureux*, Éditions Gallimard, Paris 1986, 178.

важности језика исто што и ја – значило је тој особини лопова пружити прилику да буде јединствена. Постао сам странац.”¹⁴⁰

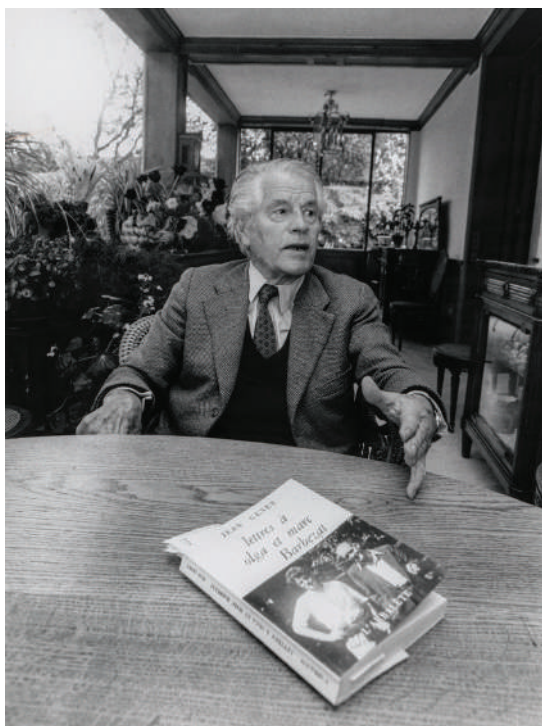
Повратком у домовину почиње дуг период одслужења казни, од 1938. до марта 1944. године, када му је претила доживотна робија као рецидивисте „у категорији људи чија је воља и морално осећање слабо”,¹⁴¹ понављајући тринаести пут исти злочин: тешку крађу луксузних књига. Заклоњен од париске стварности, заштићен од вртога Другог светског рата, повремено излазећи на „слободу” окупиране престонице како би изнова крао и враћао се у самоћу затворске ћелије,¹⁴² Жан Жене је почео да пише на једноставним комадима смеђег папира од којих су се у затворима правиле врећице за со и бибер. Крећући се између притвора Френ и Санте, социјални отпадник нашао је уточиште у језику, „у ко зна каквој тајанственој немоћи која дарује самоћу”¹⁴³. Од тог тренутка постало му је важно да за њега чују они који су га одбацили: „Требало је да ме схвате они које зовем ’моји целати’. Дакле,

.....
¹⁴⁰ Ž. Žene, *Dnevnik lopova*, 126–127.

¹⁴¹ E. White, *нав. дело*, xix.

¹⁴² Важно је поменути да се ради о вишемесечним периодима у притвору прекиданим краткотрајним интервалима слободе. Па ипак, чак и неколико месеци проведених ван затвора, у Паризу (март 1942; октобар 1942. – мај 1943; септембар 1943) било је довољно Женеу да дође у контакт с утицајним интелектуалцима који ће се заложити за његову амнестију. Затворске дане Жене неће преточити само у литературу, већ и у кратки филм који је режирао 1950. године под називом *Аубавна њесма (Un Chant d'Amour)*. Дуго забрањен због експлицитних сексуалних сцена, биће приказан у Америци тек 1964. године захваљујући експерименталном филмском аутору Јонасу Мекасу. На пројекцији су избили нереди, а Мекас је том приликом ухапшен јер је, упркос цензури, Женеов филм приказао пред артхаус публиком. *Аубавна њесма* антиципира филмску естетику америчке неоавангарде. Детаљну анализу поменуте теме понудићу у неком од наредних есеја, с обзиром да превазилази оквире ове књиге.

¹⁴³ Из разговора који је водио с Најцелом Вилијамсом за ВВС, годину дана пре смрти. Доступно на: <http://theinstituteinfo.blogspot.com/2011/02/jean-genet-interview-for-bbc-in-1985.html>



Марк Барбеза са издањем
Жан Жене, *Писма Олији и Марку Барбезау*
L'Arbalète, Десин 1988.

требало их је напасти на њиховом језику.”¹⁴⁴ „Осуђеник на смрт” написао је истоимену поему, преписао је у сто примерака и 15. октобра 1942. године пустио је у илегални промет по Паризу. Еротску поезију у славу двадесетогодишњег убице Мориса Пилоржа, гиљотинираног 12. марта 1939. године, растурали су Женеови млади пријатељи и „колеге” по лоповском занату који их је спајао у глади и материјалној оскудици. Тако је примерак стихова стигао до личности кључних за будућу рехабилитацију затвореника.

.....
¹⁴⁴ „Interview with Bertrand Poirot-Delpech”, *The Declared Enemy. Texts and Interviews*, Jean Genet, Albert Dichy (ed.), Stanford University Press 2004, 194–208.



Женеова посвета Олги Кешељевић Барбеза на фотографији са Вајдмановим ликом, 1944.

Жану Коктоу одмах се допао Женеов сирови стил препун лепоте, док ће глумац Жак Франсоа „поделити” убојите стихове с Олгом Кешељевић и тако одредити даљу судбину заточеног књижевника, о коме ће се у наредним годинама „бринути” она и њен супруг Марк Барбеза.

Већ тада је било очигледно да је Женеов поглед на свет „искошен”. О томе ће пред смрт и сам говорити Најделу Вилијамсу: одређујући своје понашање у друштву он каже да није ни „директно, нити паралелно. Оно се укршта с друштвом, засеца у друштво, пресеца свет, види свет”¹⁴⁵. Ко би могао да слави убиство

.....
¹⁴⁵ Из интервјуа за ВВС, 1985.

Мексиканца Ескудера и говори о његовом убици Морису Пилоржу као пријатељу чије тело зрачи и прогони га у сновима? Да ли би ико смео да призна да му Пилоржова смрт „трује живот” и истовремено га инспирише на писање? Коначно, који књижевник би се усудио да у завоје обмотану главу масовног убице Вајдмана¹⁴⁶ упореди с редовницом и тим призором „отвори” свој први роман *Бојородица од цвећа*? Ко би могао да са собом носи и годинама љубоморно чува фотографију овог вишеструког злочинца у крвавим газима осим оног ко се идентификује с прокаженима и изопштенима? И какав је то израз „изопачене” наклоности, уколико та Вајдманова фотографија, коју Жене доживљава као „икону”, новембра 1944. године заврши у рукама одабране даме, уз посвету: „Олги Кешељевић, у сећање на наша заједничка сећања, наше пријатељство, дивљења, љубав, свечано нудим слику крвавог арханђела у оковима земаљске гарде.”¹⁴⁷ Сродну фотографију поклониће и Жану Коктоу, признајући да је анђеоло за њега Вајдман.¹⁴⁸

Жан Жене очигледно не посматра свет обичним очима, јер их он не поседује. Па иако сразмерно мали број читалаца може да се ухвати укоштац с његовим схватањем морала и прихвати игру у коју га писац увлачи, важно је разумети да он

„не слави зло (већ) ствара своју субверзивну етику, која зло прихвата као зло, која се са злом суочава ван било каквог моралисања: о да, криминалци су зло, криминалци наводе на зло, и место им је у затвору; то не значи, међутим, да у њима нема извесне лепоте – зло је лепо, зло је заводљиво, зло заслужује казну.”¹⁴⁹

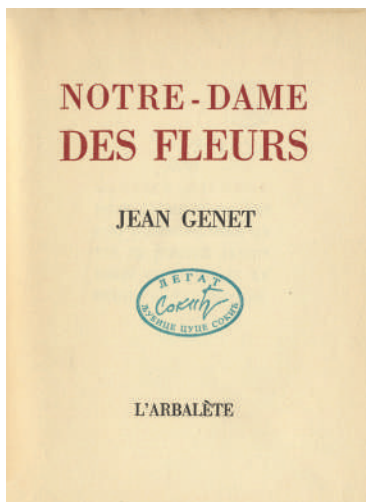
.....

¹⁴⁶ Еуген Вајдман био је немачки серијски убица који је гиљотиниран јуна 1939. године у Француској. Било је ово последње јавно гиљотинирање у Паризу.

¹⁴⁷ Видети: J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 121. У књизи је репродукована ова фотографија са Женеовом посветом, исписаном танким, читким рукописом.

¹⁴⁸ E. White, *нав. дело*, 294.

¹⁴⁹ Александра Манчић, „О чему пише Жан Жене”, поговор у: Жан Жене, *Чудо руже*, Службени гласник, Београд 2012, 339–350.



Насловна страна романа Жана Женеа
Бојородица од цвећа, L'Arbalète, 1948.

Убице, хомосексуалци, проститутке морају заувек остати губитници без икаквих права, јер како би иначе патили, како би проживљавали мучење и бол? Само такви за Женеа они су посебни: његови маргиналици (с којима се и сам идентификује) пролазе кроз религиозно искуство сродно монашком или пустињачком, чиме и сами постају хришћански мученици и светитељи.

Те 1942. године у затвору у Френу Жене завршава прву верзију *Бојородице од цвећа* чије ће одломке, одмах након изласка на слободу, фебруара 1943. самоуверено и апсолутно свестан своје генијалности, по властитој жељи, читати пред Жаном Коктоом. Неуспешни и лош крадљивац у очима утицајног књижевника постаће особа за чију се слободу треба борити, јер је *Бојородицом од цвећа* Жене

„створио митологију¹⁵⁰ *квира*. Ова књига је још чудеснија од његових песама. (...) Опскурно цвеће, комично цвеће, трагично

.....
¹⁵⁰ Додала бих да није у питању само митологизација, већ својеврсна апотеоза.

цвеће, ноћно цвеће, поља цвећа, арабеска ружа која се шири свуда. Шта треба учинити? Неко би сањао да има овакву књигу и промовише је. С друге стране, то је управо немогуће и савршено је у реду што је тако. Прави пример заслепљујуће и неприхватљиве чистоте. До скандала ће доћи. Правог скандала. (...) Жене је лопов кога полиција хапси. Дрхтим због помисли да би могао нестати, а да би ова књига могла бити уништена.”¹⁵¹

У наредних неколико дана Кокто контактира најближе сараднике, чијем је мишљењу веровао – Пола Елијара, Робера Десноса, Колет, Жана Пулана и Марсела Жуандоа, очекујући слично одушевљење провокативном књигом. Изгледа да је на његову одлуку да стане у Женеову одбрану, пресудно утицао Валеријев коментар: „Спали је”, након чега је Кокто у дневнику записао: „Ова књига стигла је до мене јер је тако суђено. Спалити је било би сувише једноставно. Она мене пали. И ако бих је спалио, то би мене још више запалило. (...) Остајем при свом првом мишљењу. Чудесна је.”¹⁵²

Све што се убрзано одвијало у наредним месецима (децембар 1943. – март 1944), упућује на заједничку акцију спасавања и ослобођења Жана Женеа коме је претила релегација. Посвећени Кокто првобитно контактира издавача и уредника тада већ утицајне књижевне ревије *L'Arbalète* – Марка Барбезаа, кога моли да породични углед и новац заложи за писца у затвору. Затим ступа у везу с члановима полицијске управе Марселом Тоском и хомосексуалцем Андре-Лујем Дибоаом, који су затвореника добро познавали, па чак и поштовали упркос тежини његовог карактера. Коначно, Кокто тражи и добија стручно мишљење професора Анрија Мондора из клинике Салпетријер који потписује здравствени налаз о Женеовом компликованом проблему с бубрезима. Чекајући изручење у концентрациони логор из сабирног центра Турле где је доспео децембра 1943. године, Жене

.....
¹⁵¹ Jean Cocteau, *Journal. 1942–1945*, Jean Touzot (ed.), Éditions Gallimard, Paris 1989, 270.

¹⁵² *Исио*, 272.

се могао надати доживотној робији или смрти. У писмима које од децембра 1943. шаље Марку Барбезау осећа се тон очајника који га пита шта је одлучио у вези са штампањем *Бојородице од цвећа*, поверавајући му да је у припреми и нови рукопис *Чуго руже*. Већ тада он поздравља госпођу Кешељевић коју лично не познаје, али која му шаље пакете помоћи: сапуне, хартију, дуван и храну.

Барбеза одлучује да под својим именом објави одломке из *Бојородице од цвећа* у пролећном, 8. броју ревије од 1944, а 27. децембра обраћа се аташеу полиције, на меморандуму фармацеутске компаније и упркос очевом противљењу, потврђује: „Пошто Жан Жене нема материјалних средстава за живот, ја ћу дати све од себе да му нађем посао у складу с његовим литерарним талентом, а док чекамо на одлуку суда плаћаћу висок месечни износ као кауцију за ослобођење.”¹⁵³ Руковођен сопственим авангардним књижевним укусом, али и мотивисан Коктоовим писмом Женеовом адвокату у коме је стајало: „Поверавам Вам Женеа. Он краде како би сачувао своје тело и душу. Пред Вама је Рембо. Рембоа не можете осудити”,¹⁵⁴ Барбеза се без оклевања упустио у ризик. Тридесетог децембра 1943. у пратњи Жана Декарнена упознаје свог штићеника и будућег сарадника, у затворским баракама у Турлеу. У поговору књиге *Писма Олији и Марку Барбезау* објављене 1988. године, Барбеза ће признати да му је већ тада Жене изгледао као књижевник и да га је то сазнање необично изненадило. „Том приликом поклонио ми је примерак *Осуђеника на смрт* с посветом ’Драгом пријатељу који ће бити мој једини издавач, зато што је млад.’”¹⁵⁵

.....
¹⁵³ Писмо Марка Барбезаа париској префектури доступно је у: J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 29–30.

¹⁵⁴ Према: Jozef Vinkler, *Zapisi pitomca Žana Ženea*, Karpos, Loznica 2016, 47.

¹⁵⁵ M. Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, 239. Чињеница је да Барбеза није остао једини издавач Жана Женеа, пре свега због немогућности да изађе у сусрет свим његовим финансијским захтевима. Зато ће се писац окренути Галимару у Француској и Фрехтману у Америци, знатно увећавајући продају, а самим тим и зараду. Барбеза није пословао на тај начин. За њега су мали тиражи упућивали на ексклузивност, што потврђује и чињеница да се данас Женеова дела које је објавио

Околности у којима је Жене исписао ову посвету донекле упућују на незадовољство сарадњом с Коктоовим пријатељима Полом Моријеном и Робером Деноелом, који су спремали штампање *Бојородице од цвећа* у лимитираном тиражу, уз назнаку лажног места и без имена издавача, одложивши званичну дистрибуцију за јесен 1944. године. До првог правог L'Arbalète-овог издања 1948. године, овај контроверзни роман водиће свој тајни живот, продаваће се „испод тезге”, а по ослобођењу Париза до њега ће се, по баснословним ценама, долазити само преко препоруке и добијаће га углавном хомосексуалци или арт дилери. Означен као роман штампан у Монаку и „на рачун пријатеља” (формула за еротске приче), било је то дело препуно шокантне еротике и експлицитне сексуалности у коме се, као у барокном религиозном заносу, преплићу екстаза и смрт, а убиство и врлина постају нераскидиво везани.

„Принчевски језик је смештен у прљавштину тамнице. (...) Не само јунаци у роману него и сам текст романа постаје 'мрачна светлост' или 'поноћно сунце'. Изнедрен је из побуне против друштвеног лицемерја, баш зато што га је (Жене, прим. Д. М.) могао упознати такорећи пре него што је постао његов плен.”¹⁵⁶

Борба за ослобођење Жана Женеа, затвореника и будућег књижевника – после низа грчевитих вапаја за помоћ, спорадичних претњи, неоснованих оптужби у којима је подједнако кривио читаво друштво за своју тешку ситуацију, глад, недостатак основних средстава за писање – окончана је после три месеца. У јануарском писму самоиницијативно послатом полицијском управнику у Паризу, он изражава сигурност да ће његова књига наићи на добар пријем, понизно додајући:

.....

L'Arbalète сматрају библиофилским примерцима и продају на аукцијама за више стотина па и хиљада долара.

¹⁵⁶ А. Ј. „Блесак Женеовог дела као живог вулкана” (поговор) у: Жан Жене, *Бојородица од цвећа*, Службени гласник, Београд 2012.

„Уколико оманем у свом покушају, немојте ми се смејати, јер сам хтео да поклоним Француској неке од њених најлепших књига. Моје књиге су настале из мог живота. Кокто, Мондор, Жуандо воле моје књиге. То је суштинска препорука. Немојте стога проклетити и уништити мој живот, или барем не чините то већ сада.”¹⁵⁷

И заиста, ослобађајућа пресуда изречена је 15. марта 1944, док ће само неколико недеља касније у литерарним круговима Лиона и Париза осванути осми број *L'Arbalète*-а с одломком из *Богородице од цвећа*, који је заузео ударни, први део часописа. Захваљујући томе, за Женеа ће чути и Сартр и Бовоар, Ђакомети и Ларонд, баш као и Жан Пулан, један од уредника Галимара. Нема сумње да је Марк Барбеза начинио добар избор, баш као што је био у праву када је касније констатовао: „Жене је био више него познат. Читав Париз борио се за њега.”¹⁵⁸ Књижевник се више никада неће вратити у притвор, а амнестију ће му после поновљене молбе литерарних кругова и на иницијативу његовог младог издавача, потписати шеснаести председник Француске, Венсан Ориол, 12. августа 1949. године.

Жан Жене и све „његове” жене

У разговору који је 1964. године водио с новинаром *Плејбоја*, на питање да ли су га икада занимале жене, Жан Жене је одговорио: „Да, занимале су ме четири жене: Света Богородица, Јованка Орлеанка, Марија Антоанета и госпођа Кири.”¹⁵⁹ На инсистирање саговорника да ли је постојала сексуална привлачност према њима, књижевник је изричито одрекао такве склоности, јасно се декларишући као хомосексуалац:

.....

¹⁵⁷ J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 53–55. Превод наведен према: J. Vinkler, *нав. дело*, 53.

¹⁵⁸ M. Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, 244.

¹⁵⁹ Према: „Жан Жене – интервју за *Плејбој*”, *Градац*, 7.

„Хомосексуалност је, да тако кажем, верујте ми, као боја мојих очију, број мојих ципела. Као дете, био сам свестан да су ме дечаци привлачили. Само после доживљаја те привлачности, 'одлучио сам', слободно сам изабрао хомосексуалност, 'изабрао' у Сартровом смислу те речи. Да поједноставим: морао сам са тим да се сложим, мада сам знао да је то прокажено од стране друштва.”¹⁶⁰

Чини се да је овај, према сопственим речима хомосексуалац, издајник, крадљивац, плачкаш, мрзитељ, рушитељ и подлац,¹⁶¹ ипак успевао да оствари ближи контакт и с понеком женом, иако се увек удаљавао од света убичајеног морала, избегавајући институције у којима су живели они који су га одмалена одбацили, означивши га као лопова и маргиналца. Међу њима, ако је судити по релативно скромном броју материјалних трагова попут писама, фотографија и изјава самог писца, важно место у његовој раној младости припадало је Соланж Конт, девојци која је преминула 1930. од туберкулозе, у деветнаестој години, а којој је будући књижевник посветио прве написане и, нажалост, изгубљене стихове: „Имао сам двадесет година. Десет година пре тога умрла је девојка коју сам волео; и био је то дан њене смрти; писао сам да бих себе гануо.”¹⁶²

.....
¹⁶⁰ *Истио*.

¹⁶¹ Из интервјуа који је дао Најцелу Вилијамсу за ВВС у лето 1985. и чији су делови доступни на интернету, као и у књизи: Albert Dichy (ed), *The Declared Enemy. Texts and Interviews, Jean Genet*, 257–267.

¹⁶² Према: Albert Dichy, Pascal Fouché, *Jean Genet. Essai de chronologie*, Paris 1988, 59–61. Сартр претпоставља да је на првобитну вест о Соланжиној смрти Жене осетио истинско жаљење, али да ју је убрзо преобликовао у симболички крај властитог детињства. Жене је сцену сахране мале слушкињине кћери у *Појребу* (1948) засновао на Соланжиној смрти и надао се да ће је овековечити и на филму. Видети: E. White. *нав. дело*, 212. *Појреб* је посвећен Женеовом блиском пријатељу, младом Жану Декарнену, комунисти и члану Покрета отпора који је трагично изгубио живот на барикадама, бранећи Париз, 19. августа 1944. године. Њихова веза започела је 1940. године, када су се упознали на једном од штандова за продају књига крај Сене, где је Декарнен радио. Захваљујући његовој подршци Жене

Много значајнију улогу у Женеовом животу одиграла је Јеврејка Ана Блох, тридесетчетворогодишња дама из угледне лекарске породице која је нашла уточиште у Брну након доласка национал-социјалиста на власт у Немачкој. Удата за богатог индустријалца Ервина Блоха, она долази у контакт са Женеом 1936–1937. године, након азила који му је у трајању од пет месеци пружио Лига за људска права, сместивши га у скромни стан породице Лили Прингсхајм, новинарке и политичке активисткиње, отворене опоненткиње нацизма. Захваљујући њеном посредовању, Жене ће се упознати с Аном Блох, којој је у наредним месецима сваког уторка држао часове француског. Између њих се, с обзиром на постојеће брачно стање, као и Анину уздржаност и приметну дистанцираност, није могла развити љубавна или сексуална веза, али је на основу тона писама која јој је редовно слао после напуштања Брна и одласка у Катовице, а затим и по дефинитивном повратку у Париз 1937. године, била нескривена његова наглашена наклоност према Ани.

„Жене је био под снажним утиском ове старије удате жене, можда и прве добростојеће грађанке с којом се упознао. Његова осећања, исказана у писмима, могу се разумети као мешавина поштовања, неморала, љубави и огорчености – емоција које ће истражити десетак година касније у драми *Служавке*, приписујући их некритички настројеним, омраженим слушкињама. Подједнако свестан своје интелигенције и језичке супериорности, али и сиромаштва, недостатка образовања и непознавања основних кодекса понашања, Жене је био колико арогантан, толико и понижен.”¹⁶³

Чињеница је, међутим, да је Ана Блох сачувала сва његова писма и да је покушала да их сакрије у једном од два кофера, ко-

.....
 ће успети да превазиђе психолошке кризе у притворима, напише поему *Осуђеник на смрт* (1942), као и прве верзије *Богородице од цвећа* и *Чуда руже* 1943. године.

¹⁶³ E. White, *нав. дело*, 137.

лико је породици било дозвољено да понесе са собом марта 1939. године када су напуштали Брно. Преписка јој је на уласку у воз одузета и само чудним стицајем околности сачувана је и објављена 1989. године, двадесет и пет година пошто је нађена, захваљујући доктору Фридриху Флемингу.¹⁶⁴ Исповедни тон писама упућених Ани Блох, као и константно комбиновање строге формалности с искреном, готово наивном дечјом топлином, неће се поновити у Женеовим будућим кореспонденцијама са Жаном Коктоом, Марком Барбеаом, Жаном Декарненом, итд. Поверење које је имао у њу, благод, извесна меланхолија, жеља да са Аном успостави што интимнији контакт, да јој пише о својим доживљајима градова, о љубави према изабраним књижевницима (Прусту, Рембоу, Малармеу, Де Нервалу, Бодлеру), некарактеристична је за његову експлозивну природу, наглост и надмену директност с којом је у свега неколико речи изрицао своје мишљење у лице колегама и сарадницима. Свакако, извесне препознатљиве црте Женеове незгодне природе могу се уочити и у редовима посвећеним Ани и послатим из затвора у Паризу:

„Такође, моја писма биће веома дуга, као протест Вашим сажетим. Ипак довољно садржајним да схватим да не волите Рембоа. Али, зашто га дођавола, не волите? Можда Вас је потресао први пут, али упознајте га боље и видећете да његова бруталност може да се контролише и да прераста у пријатност. Но, доста о њему.”¹⁶⁵

Даље, сасвим искрено додаје: „Желим да Вам пишем само о себи, да Вам причам јако дуго а да не кажем ништа оригинално, већ да само говорим о себи,”¹⁶⁶ закључујући да је судбина писама да не пренесу оно што смо намеравали.

Иако се овде још увек не може говорити о било каквим знацима будућег тематског регистра Женеових књижевних

¹⁶⁴ Friedrich Flemming (ed.), *Chère Madame*, Merlin Verlag, Gifkendorf 1989.

¹⁶⁵ Видети: E. White, *нав. дело*, 154–155.

¹⁶⁶ *Исто*.

дела, није без значаја упоредити његову наглашену жељу да Ани отворено говори о ономе што га боли, од чега страхује или што га одушевљава, да каже у чему препознаје себе, с оним што ће о њему писати Сартр анализирајући га на преко седамсто страна у сопственом ремек-делу *Св. Жене: лакрдијаш и мученик*.

„Нека Нарцис не замери. Колико ли се њих надноси над воду и у њој не види ништа осим некакав мутни људски обрис. А Жан Жене свугде види себе. Чак и најнепрозирније површине одражавају његов лик; чак и код других он примећује себе и том приликом износи на видело њихову најкривенију тајну.”¹⁶⁷

С друге стране, приметно је да је идеја о светости одбачених и маргинализованих с којима је долазио у контакт по затворима и које је глорификовао уздижући их до нивоа Христових најоданијих следбеника, већ присутна у писму Ани Блох послатом из затвора Санте у Паризу. Тада Жене себе идентификује с католичким свештеником, а затворску ћелију изједначава с монашком. Тамница омогућава објективно сагледавање живота, а поезија створена у њој заснована је на инертности и незаинтересованости:

„Али не смете мислити да сам очајан у дубинама своје тамнице. Ово стање тескобе је корисно (ако не и неопходно). Зар нису за овим тежили католички свештеници? Та стања у којима су нам окренули леђа добра су за посматрање и разоткривање света с више објективности, пасивности, равнодушности, дакле поезије. Као Ви, на пример, што то чините с више елеганције у Вашим одајама, и ја играм свог Хамлета суочавајући се с властитим зидовима. Али они су прозирни. Видите, ја чак и пишем – истина лоше, али бар не очајавам. И зар Вам нисам рекао да није све изгубљено баш због чињенице да смо остали пријатељи и да ми омогућавате да Вас волим.”¹⁶⁸

.....
¹⁶⁷ Žan-Pol Sartre, „Pogovor”, у: Žan Žene, *Dnevnik lopova*, 308.

¹⁶⁸ E. White, *нав. дело*, 165.

Пре него што ће бити осуђен и послат у војни затвор у Марсеју 1938. године, изрећи ће неколико кључних мисли, које ће ставити тачку на сваки будући контакт с Аном, како писани, тако и прижељкивани, физички. Жене тада изнова упућује на неопходност преузимања модела светитељског живота у коме аскеза и одрицање пружају утеху:

„Осећам да ослабљујемо себе у сталним разменама пријатељских осећања. Ишчезавамо. Јасно ми је зашто свештеници и часне сестре морају да прекину контакт с људима који су им драги. Нарочито с најдражима. У сваком случају, религиозни идеал је онај који ме највише погађа и верујем да у стварности није све изгубљено, јер још увек гајим наивну веру. Бог је пружа смртницима. И зар није свети Морис рекао: 'Спаси оног што беше изгубљен.' (...) Драга Госпођо, која сте ми с толико пажње пружали задовољства, кажем Вам збогом, тужан, толико тужан што морам то учинити.”¹⁶⁹

Познанство с Олгом Кешељевић Барбеза започиње посредно, захваљујући поезији и Женеовим стиховима из *Осуђеника на смрт* који су на њу оставили снажан утисак. Истовремено, треба нагласити да се у биографијама о Женеу или у критичким приказима његовог опуса, Олга Кешељевић редовно помиње (код Едмунда Вајта, Брајана Гордона Кенелија, Дејвида Бредбија, Клер Финбур и Џин Плунке)¹⁷⁰ као једна од кључних личности, не само због њене првобитне сагласности да се Жене ослободи из притвора 1944. године и афирмише као значајно књижевно име које је Француска добила у двадесетом веку, већ и због улоге коју је одиграла током наредних пет деценија, колико је трајала Женеова

.....
¹⁶⁹ *Исјео*, 167.

¹⁷⁰ Видети следеће студије: Brian Gordon Kennelly, *Unfinished Business: Tracing Incompletion in Jean Genet's Posthumously Published Plays*, Rodopi, Amsterdam 1997; David Bradby, Claire Finburgh, *Jean Genet*, Routledge, New York 2012; Gene A. Plunka, *The Rites of Passage of Jean Genet: The Art and Aesthetics of Risk Taking*, Fairleigh Dickinson University Press 1992.



Марк Барбеза и Жан Жене у Десину 1944. године

сарадња с њом и њеним супругом Марком Барбезаом. Први сусрет Олге и Женеа догодио се 21. јануара 1944. у затвору у Турлеу, непосредно пошто су Барбезаови заједнички донели одлуку да буду његови издавачи. До тада је књижевник у неколико наврата писао Марку, потврђујући да му уступа права за штампање *Бојородице од цвећа* и *Чуда руже* (писмо од 1. јануара 1944. године), баш као што му је, само две недеље раније, обећао да ће бити његов једини издавач.¹⁷¹ Па ипак, намере и жеље нису увек биле усаглашене, тако да је Жене склопио уговор с Галимаром већ крајем четрдесетих година. Иако није посебно марио за новчану добит која се уз Галимар повећала, а самим тим омогућила лагоднији живот и бројнија путовања, њега нису сасвим задовољавале Барбезаове тежње за библиофилским издањима. Жене је тежио да што пре прошири круг својих читалаца, што му је Галимар обезбедио. Барбеза је тај заокрет коментарисао на следећи начин:

.....

¹⁷¹ J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 35.



Олга Кешељевић Барбеза и Жан Жене у Десину 1944. године

„Он је имао великог поверења у мене и често ме је питао да ли ће његова дела трајати. Неретко сам потврђивао своја убеђења. Слушао је та предвиђања с изузетним задовољством, као да су поткрепљивала његова очекивања. Знао сам га од новембра 1943, али смо се интензивно виђали у наредне три године. Као што је најавио у посвети, дозволио ми је штампање свих својих дела. Нажалост, његова потреба за новцем превазишла је моје могућности. Било ми је тешко када нисам могао да му обезбедим онолико колико је тражио. Не рачунајући ревију *L'Arbalète*, до 1945. под штампарском пресом сам имао *Бојородицу од цвећа*, *Чудо руже*, *Песме* и *Слушкиње*. Памтим, био је сунчани дан 1945. Појавио се у Десину носећи рукопис *Појреба*. Тражио је, ако се добро сећам, 500.000 старих франака, суму коју никако нисам могао да исплатим. Био сам изузетно тужан, чак сам осећао разочарање што ћу изгубити књигу на коју бих радо ставио своје име. (...) Из истих, финансијских

разлога, иако ми је 27. децембра 1945. нудио *Дневник лойова и Керела из Бресџа*, нисам успео да му изађем у сусрет.¹⁷²

У разговорима вођеним с Едмундом Вајтом у Паризу 1988–1990. године, Олга Барбеза се накнадно присећала дана упознавања са Женеом. Дошавши у пратњи његовог пријатеља Декарнена у Турле и доневши кофер ствари које јој је Жене тражио, Олга се с њим срела у препуној затворској пријемној сали, у којој ју је поздравио с изузетном љубазношћу, као да је дочекује у властитом салону. Инсистирајући да седне на донети кофер као у најудобнију фотељу, Жене јој је поставио једно од својих омиљених уводних питања: „Да ли сте лезбејка?“, на шта је добио одричан одговор. „Штета. Свакако изгледате као једна“, прокоментарисао је.¹⁷³ Упркос чињеници да је на такву провокацију могао очекивати бурну реакцију, Олга је остала сталожена и расположена, откривајући му да је рођена у Црној Гори, што је био повод да он оживи сећања на југословенске затворе и локалне песме које јој је том приликом певао. Иако се суочила с вишеструким преступником, првобитни Олгин утисак био је потпуно другачији: „Жене је био способан за интензивна осећања, што га је чинило врло привлачним мушкарцем.“¹⁷⁴ У писму које ће непосредно након сусрета адресирати на породичну кућу Барбезаових у Лиону, књижевник изражава одушевљење Марковом супругом и потврђује унапред изречену жељу да јој повери улогу Елвире у *Дон Жуану*, комаду на коме је тада интензивно радио.¹⁷⁵

Сасвим је могуће да ће Олгино затворско искуство додатно привући Жана Женеа. Идентификујући се са онима који су од

.....
¹⁷² M. Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet“, 246.

¹⁷³ Према: E. White, *нав. дело*, 278.

¹⁷⁴ *Истио*, 279.

¹⁷⁵ У питању су два писма: од 14. јануара у којем изражава жељу да Олги Кешељевић понуди улогу Елвире и од 21. јануара, након званичног упознавања, када је уверен да је она права глумица за његов будући драмски комад. До ове сарадње никада није дошло. Видети: J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 39–41.

презреног света кажњени или пате због изопштења, Жене је био склон да и Олгу „замисли” у улози мученице и светице, баш како је и себе доживљавао. Трећег марта 1944. године пише Марку:

„Чуо сам о великој несрећи и Олгином хапшењу. Жао ми је што сам јој слао округна писма. Ужасно је не претпоставити да и други пате, да пролазе кроз тешке ситуације. Пишите ми шта се дешава, јер сам јако узнемирен. (...) Могу ли ја да пишем Олги? Пошаљите ми њену адресу, ако не, пренесите јој моја саосећања.”¹⁷⁶

У бројним порукама и кратким записима он често пита за Олгу, упућује јој поздраве, загрљаје и пољупце. Након ослобађајуће пресуде, креће пут Париза, Оранжа, Отена и Монсороа, одакле шаље писмо 23. маја 1944, у коме Олга заузима средишње место: наглашава да је срећан што је та „бунтовница” поново на слободи и први, а вероватно и једини пут своју особиту наклоност према њој изражава на тешко разумљивом српском језику: „Вапи добро, lioubavi prijatelj”, преводећи с француског фразу „С љубављу, твој пријатељ.”¹⁷⁷

Према Марковом сведочанству, Жене и Олга имали су буран и веома личан однос у дубину чијих осећања није залазио. У годинама након ослобођења, уследио је најинтензивнији период њиховог дружења и најпродуктивнији период Женеовог стваралаштва (1946–1949), када је он често, па чак и ненајављен долазио у Лион и Десин код својих издавача, како би тамо преноћио а затим настављао лутања по Француској и Европи у потрази за инспирацијом. Његова дивља природа није се допадала Марковој мајци која га је упознала већ с пролећа 1944. године, када се књижевник појавио у породичном салону у Лиону опремљеном антикварним намештајем, вредним сликама и ретким библиофилским издањима, запретивши јој да ће се вратити да је опљачка. Пославши га Марку у Десин где је дошла наредног јутра, била је запањена Же-

¹⁷⁶ J. Genet, *нав. дело*, 63.

¹⁷⁷ *Исто*, 92.

неовим нецивилизованим понашањем: кидео је маслачке у башти и гутао их као салату. Иако је био њихов сарадник и пријатељ, упркос чињеници да му је беспоговорно исплаћивана висина хонорара коју би самовољно наметао или као наредбу исписивао у писмима, Жене није успевао да савлада порив за ситним крађама сваки пут када би дошао у кућу Барбезаових. Крао је ретка издања из „Les Éditions de Minuit” уредника Жана Пулана, прво издање поезије Пола Елијара с личном посветом Марку Барбезау, скупочену ручно рађену књигу Макса Ернста, као и бројне друге које је једноставно скидао с полица и слао из поште у Десину на адресе својих привремених смештаја у Паризу. У неколико наврата Марк је отварао Женеов кофер, враћао књиге у библиотеку, без коментара, као да се ништа није догодило.¹⁷⁸ Рецидивни старих модела понашања били су присутни у свим фазама Женеовог живота, како пре, тако и после коначне амнестије, августа 1949. године. Олга је, такође, примећивала да је Женеа више вређало када би му рекла да је катастрофалан крадљивац, него лош писац.¹⁷⁹ Као да је имао потребу да остане исти онај преступник из Метреја, он је Лоли Мулуђи једном приликом признао: „Кад су добростојећи људи у питању, ако нешто не украдем од њих, они су несрећни.”¹⁸⁰

Писац је редовно долазио у Десин како би Барбезаовима читао одломке из својих дела. Лета 1956, на пример, након обнављања пословних веза које су с њим биле у прекиду неколико година (1952–1955)¹⁸¹ у посети породици била је и Љубица Сокић, а књижевник је наглас читао делове из комада *Црнци* на

.....
¹⁷⁸ M. Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, 258–260.

¹⁷⁹ Видети: E. White, *нав. дело*, 296.

¹⁸⁰ *Исиџо*, 297.

¹⁸¹ Неочекивани прекид у комуникацији десио се 1952. године као последица конкретног сукоба на линији Жене–Олга, у једном од омиљених пишећих париских ресторана „Trois Canettes”. Након жучне и непријатне пословне расправе у којој није желела да учествује, Олга је нагло уморна на шта јој је Жене грубо одбрусио: „Ма дај, само ме ти не дави.” Одмах је уследио Олгин ултиматум Марку „Или он или ја.” Тада је Барбеза напустио ресторан са супругом. Жене се није јављао до 1955. године, а у

коме је још радио.¹⁸² Тада се подразумевала потпуна посвећеност њему, а најмањи покрет док је изговарао редове доводио га је до лудила и био је, према његовом мишљењу, израз дубоког непоштовања и нераздевања његове генијалности. Свакако је највише времена волео да проводи у Олгином друштву, управо зато што му је жена природа била најинтригантнија. Она га је држала у неизвесности, пажљиво бирајући изразе којима ће пренети своју наклоност и симпатије или гласно изрећи неслагање с његовим гледиштем. Тражећи потврду да је „човек од речи”, вапећи за подршком и охрабрењем, сумњајући у нарастајућу популарност и признање француских интелектуалаца, он је изнова молио да му Олга искаже сопствено мишљење о његовој поезији. Уколико би изненађена овом несигурношћу, с иронијом или досадом у гласу, изговорила да су његови стихови нечитљиви, морала је одмах да повуче реч, а свој став оправда чињеницом да су чак и поједини сегменти Бодлеровог *Цвећа зла* компликовани за разумевање. Истичући његову скромност, умереност у храни и пићу, индиферентност према материјалном које је стицао али истом брзином и губио, Олга Барбеза је Женеа доживљавала као аскету и човека без порока. Да ли је њен приступ и начин обраћања успевао да призове на површину другачију природу иначе експлозивног и острашћеног књижевника, не може се тврдити са сигурношћу. Да је са њом имао специфичан однос, да га је она интелектуално провоцирала и узбуђивала, нема сумње. У питању је жена којој је, после само неколико месеци дружења, поклонио новинску фотографију с Вајдмановим портретом од које се није одвајао, а преко чијег је лица исписао дирљиву (љубавну) посвету.

После Ане Блох с којом се опростио давне 1937. године, за Женеа није постојала ниједна дама, све док се није појавила Олга Кешељевић. Из Маркових редова, као и из њених сећања,

.....
тој паузи није написао ниједно дело. Видети: М. Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, 248.

¹⁸² *Истио*, 260. У писму од 6. децембра 1961. године Жене наводи да се *Црнци* изводе у Београду и пита се одакле позајмити „црне” глумце који би знали да говоре српски језик. Видети: J. Genet, *нав. дело*, 222.

јасно је да су они успевали да упознају и сасвим другачијег Женеа: раздраган и расположен, лежерно обучен у кућну хаљину доносио је Барбезаовима доручак у кревет у Десину; Олги је рецитовао песме; умео је шеретски да се осмехује, да се шали и да је шармантно задиркује. Знао је да на себе преузме различите улоге, да у огледалу мења изразе лица, да глуми и потисне своју личност до перфекције. Умео је да буде особењак, али ретко суров и безосећајан. Лола Мулуђи, Олгина пријатељица, сећала се да је Жене био заводник и да су му очи биле врло живахне. Олги је волео да помаже у декорисању стана,¹⁸³ а с Лолом да одлази у осам километара дуге шетње до Лиона како би бирали намештај и детаље ентеријера. За сваки декоратерски савет тражио је награду: да га Лола пољуби у оба образа, у центру града, тако да их сви виде.¹⁸⁴ Жене је на дискретан начин „захтевао” љубав и топлину које су му остале ускраћене у детињству. „Без обзира на све препирке и несугласице, Марк и Олга Барбеза једини су стварни сведоци Женеовог живота у његовим кључним стваралачким фазама и само они су имали прилику да га посматрају изблиза.”¹⁸⁵ Управо њима били су поверени најинтимнији моменти пишневог живота, његова лична тражења и преиспитивања, попут заједничке потраге за породичном кућом у Морвану у којој је одрастао. Вративши се у локални ресторан у коме су га чекали Барбезаови, Жене је био одсутан духом и блед, прозборивши тек понеку реч о томе да су га јако потресле виђене промене. Чињеница да није желео да путује сам у место свог детињства, већ да је то искуство поделио с Марком и Олгом, потврда је огромног поверења у њих.¹⁸⁶

.....
¹⁸³ Сегмент писма од 23. новембра 1955. године посвећен је декоратерским саветима. Жене сугерише Олги како да створи утисак прозачнијег и већег простора, да одбаци крем нијансу тапета и одлучи се за светлоружичасте с дискретним геометријским шарама, без увијутака и цвећа који би оптеретили ентеријер. Видети: J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 146.

¹⁸⁴ Пренето из Вајтовог разговора с Лолом Мулуђи 1989. године. Видети: E. White, *нав. дело*, 297.

¹⁸⁵ *Исиџо*, 294.

¹⁸⁶ Сећања на овај догађај и напрегнуту вожњу до Морвана, села које су једва успели да лоцирају, евоцира Олга Барбеза у разговору с Едмундом Вајтом. Видети: E. White, *нав. дело*, 295.



Жан Жене и Олга Кешељевић Барбеза
у Тренту 1961. године

Чак и касније, током шездесетих година када су посећивали Италију, Барбезаови су понекад путовали у пратњи Женеа. Међу фотографијама у њиховом породичном албуму налазе се заједнички Олгини и Женеови снимци на којима се танушна црнка у дугој једноставној хаљини широко смеши у камеру, налазећи се поред незграпног, ћелавог књижевника или у његовом загрљају. У питању су успомене из Трента, где су заједно летовали 1961. године у време стабилних пријатељских односа и до када је Жене у *L'Arbalète*-у објавио своје најуспешније драмске комаде: *Балкон* (1956), *Црнице* (1958), *Параване* (1961), али и утицајан спис о уметности *Аишеље Албертиа Ђакомеџија* (1958). У овом другом периоду њихове интензивне сарадње и дружења, Олга је изнова постајала његова најдража пријатељица, обасипана љубављу и пажњом. Неке несва-

кидашње ситуације упамтио је и Марк: „У време нашег одласка из хотела у Пергини, Олга је обухватила рукама Женеово лице и, у знак растанка, нежно га пољубила у чело. Он се зацрвенео и постидео.”¹⁸⁷ Жене је пред Олгом очигледно успевао да заборава на Женеа – лакрдијаша и мученика: постајао би детиње наиван испољавајући радост и ведрину неискварену друштвеним конвенцијама.

Чини се да су његове „једине” слабости биле клептоманија, дуван и велике количине таблета за спавање које би узимао у периодима анксиозности, немогућности да започне писање, или узнемирености услед недостатка инспирације. Тада би се склањао од париске стварности и бежао од људи који су га оптерећивали. Постајао би пробисвет и скитница, вук самотњак без сталне адресе, с једним кофером у рукама, једним оделом на себи и без стварне жеље да некоме припада. Улазио је у први воз и одседао у јефтиним хотелима непривлачних, суморних градића у провинцији. Ручао би у локалним биртијама, склапао краткотрајна пријатељства с конобарима који су га услуживали, а које би током живота, понекад обилазио. Највећи део дана и ноћи проводио би у грозничавом писању, не излазећи из мемљивих соба. Писао би као да лови речи које му беже и скривају се од њега; радио би без оброка, без прекида, без пауза, као да нема времена ни за шта осим за цигарете које је гасио о мадрац. Бројне рупе у душецима и гомиле опушака били су једини трагови његовог боравка у собама. Градић би напуштао изненада, као што је и дошао. Без плаћања хотелског рачуна, усред ноћи, излазио би као прогоњена звер и улазио у први воз за Лион. Завршен рукопис одмах је носио човеку од поверења, свом издавачу у Десину, где би се одморио неколико дана и настављао даље.

Колико му је значило Олгино присуство и пажња, Жене је отворено признао само једном: „Ви сте једина жена с којом бих се оженио, зато што сте за мене интелектуални изазов. (...) Али Ви се

.....
¹⁸⁷ M. Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, 258.

никада не бисте удали за мене јер ме сматрате непривлачним.”¹⁸⁸ Па ипак, нешто у Женеу је „кварило” овај однос поверења и међусобне подршке. Узрок томе, између осталог, налазио се у тежини његовог карактера, немогућности везивања, константној игри топлог и хладног. Током живота потврдиће се да је све пријатељске везе прекидао у тренутку када би се осећао „изневереним” од оних у које је имао поверење и до чијег му је мишљења стало. То се догодило с Коктоом, Сартром, његовим преводиоцем на енглески и издавачем у Америци Бернардом Фрехтманом. Једном приликом је изјавио: „Сартр је учинио доста за мене. И ти, Фрехтмане, и ти си учинио много за мене. Али ако би било ко од вас двојице сутра умро, не бих жалио ни секунд.”¹⁸⁹ Брисао је личности из живота као да никада нису постојале, окрутно их је одбацивао и није се окретао за собом. Био је то облик одбрамбеног механизма и модел понашања који је примењивао још од прекида пријатељства с Аном Блох. Када су га 1956. године питали које уметнике воли, одговорио је: „Рембранта и да, још једног скулптора који је преминуо”, алудирајући на Алберта Ђакометија с којим се интензивно дружио у првој половини педесетих, а кога је овом изјавом сахранио деценију пре уметникове смрти.¹⁹⁰

Едмунд Вајт, Женеов биограф, приметио је да су сва пишчева пријатељства била интензивна, чак и страсна, и да су се развијала, као по правилу, између две Женеове експлозије. Његови односи с људима из средње класе били су још сложенији од оних с припадницима његовог друштвеног миљеа.¹⁹¹ Писма која је књижевник слао Марку и Олги откривају њихов комплексни међусобни однос. У њима се такође, сасвим сажето, може пратити динамика Женеове књижевне продукције и његових бројних путовања (по Европи, Африци, Америци),

.....

¹⁸⁸ *Истио*, 259. Барбеза на једном месту примећује да је Жене био оптерећен физичким изгледом.

¹⁸⁹ E. White, *нав. дело*, 401.

¹⁹⁰ Robert Poulet, „Jean Genet: Fouillez l'ordure”, *Le Bulletin de Paris*, 145, 19. 7. 1956, 10–11.

¹⁹¹ E. White, *нав. дело*, 298.

сознаје се о утицајним личностима с којима је долазио у контакт (Сартр, Бовоар, Пикасо, Кокто, Ђакомети, Жид, Фрехтман, Ларонд, Леонор Фини,¹⁹² Питер Брук, Роже Блен, итд.), драмским комадима које је писао после 1956. године и њиховим поставкама на позоришним сценама старог и новог континента. Углавном су у питању писма пословног карактера, с израженом дозом Женеових (често непријатних) заповести којима он пожурује припрему за штампу, кориговање дела, уплату хонорара директно на његов рачун или на руке блиским пријатељима и љубавницима. Посебно оштре коментаре упућивао је Марку кад год би приметио граматичке корекције облика које је он употребљавао „по жељи и осећају”, а не по утврђеним језичким правилима. Неретко су стизали љутити изливи: „Пиши сам своје књиге!”¹⁹³ Издавач на такве коментаре није одговарао: излазио је у сусрет готово свакој Женеовој молби, жељи и забрани, никада не доводећи ове одлуке у питање, не сумњајући у врхунски квалитет књижевности

.....
¹⁹² Леонор Фини (1907–1996) била је аргентинска надреалистичка сликарка, дизајнерка и илустраторка позната по својим морбидним представама слободних жена у бошовском духу. Преселила се у Милано крајем прве деценије двадесетог века, да би се дефинитивно настанила у Паризу 1932, где долази у контакт с Елијаром, Ернстом, Батајем, Далијем, Пикасом. Женеа је упознала 1948. године када за његов балетски комад *Госпођа оiledало* ради костиме. Њихово пријатељство било је кратког даха због њене својеглавости и експлозивног темперамента. У *Писму Еленор Фини* (штампаном 1950), Жене изражава одушевљење њеним сликама затвореника обријаних глава, одређујући је као видовиту даму, сибилу, пророчицу. Финијева је насликала портрет књижевника и поклонила га швајцарском клијенту, хомосексуалцу Ренату Вајлду који је живео у луксузној вили на језеру Комо. Једини Женеов порив да упозна Вајлда био је да дође до свог портрета и препрода га како би зарадио новац. Након познанства и боравка у његовој вили, књижевник је намерно оштетио портрет како би га Вајлд вратио Финијевој на поправку. У тој ситуацији Жене је видео прилику да предложи уметници да њему подари портрет. Када је Финијева то одбила, Жене се разбеснео и више се никада нису видели. О овоме детаљније: E. White, *нав. дело*, 409–411. О Еленор Фини видети: Frank, Priscilla, „Seven Forgotten Women Surrealists Who Deserve To Be Remembered”, *Huffington Post*, 30 July 2015.

¹⁹³ J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 147.

коју му је „испоручивао”. Строги калвинистички одгој учинио је Барбезаа одмереним и уздржаним у комуникацији, пријатним, благонаклоним интелектуалцем, с јасно утврђеном професионалном етиком. Уважавајући Женеа, пре свега као књижевника и објављујући његова дела у континуитету од педесет година, Барбеза никада није зажалио због сарадње која се прекидала и на више година (1952–1955; 1965–1980), исхитреним реакцијама самог писца који није желео или није могао да контролише своју фуриозну нарав.

Можда баш зато што је мислио да је у Олги препознао темперамент сродан свом, не би било претерано тврдити да је према њој истовремено осећао наклоност и симпатије, баш као и одбојност која се граничила с мржњом, због чега је свесно прекидао сваки однос. Било је то јасно и Олги, чија је чврстина и непопустљивост избацивала Женеа из равнотеже. Чак и више од тога, њему је трн у оку била њена пресудна улога у доношењу пословних одлука, динамици објављивања књига, финансијских трансакција и исплата хонорара, што је нескривено пребацивао Марку, захтевајући од њега самосталност у кључним фазама пословања. Поменути однос између потпуног задовољства оствареним и жеље да се лионском издавачу дефинитивно окрену леђа, може се делимично пратити захваљујући писмима између 1943. и 1949. године, као и оним из друге фазе сарадње, од 1955. до 1963. Да ли због чињенице да је Олга за Женеа остала неосвојива стена, већ од 1945. године, спорадично и уз нескривену иронију, пробијају се први знаци пишчеве љутње, па и нетрпеливости коју неће исказати пред њом, али ће исписивати у редовима намењеним Марку. Интересантно је да 29. априла 1945. указује на, по њега токсичну пословну симбиозу Барбезаових, у којој је Олга несумњиво водила главну реч:

„Твоја супруга је већ успела да затрује и поквари наш однос. Каква лујка. Жао ми је што морам да јој одузем књигу коју остављам теби ако си још заинтересован да је објавиш у наредном броју часописа (мисли на *Чудо руже*, прим. Д. М). Молим те, о делу просуди без Олиног посредовања. Корекције

сам урадио. Типографија је савршена. Хвала ти на тако доброј припреми мојих романа. Жао ми је што наша сарадња престаје с овим делом. Твој Жан Жене.¹⁹⁴

Иако искључивост последњих речи може указивати на Женеову дефинитивну одлуку, она је изречена у тренутку емоционалне узнемирености и повређености и мењала се већ наредних месеци. У току 1946. и 1947. године он уздржано помиње Олгу („Поздравим *чак* и Кешељевић“¹⁹⁵), не пропуштајући да је назове различитим именима: Кеше, Бабезакевић, Св. Олга, итд. Можда и најјаснији израз негодовања због њеног непрестаног пословног суфлирања изражен је у писму које започиње речима: „Драги Марколга“, намерно спајајући њихова имена.¹⁹⁶ Наравно, све ово се мењало и изнова прерастало у „ничим помућено“ пријатељство, потврђено у годинама стваралачке радости и пишчевих креативних узлета између 1955. и 1965. године.

Већ од првих студентских протеста 1968. Жене ће свесно заменити књижевну каријеру политичким ангажманом, а кругови у којима се кретао били су далеко од париске стварности породице Барбеза. Олга Кешељевић остаће удаљена светла тачка на хоризонту Женеовог живота. Он је постепено радикализовао друштвени активизам уз изражену жељу да прекине писање, те да на барикадама и улицама проговори у име потлачених, мучених, маргинализованих, баш као да се враћао Метреју, једној од првих станица своје овоземаљске егзистенције.

.....
¹⁹⁴ J. Genet, *нав. дело*, 99.

¹⁹⁵ *Истио*, 108.

¹⁹⁶ *Истио*, 112–117.

Жан Жене и L'Arbalète између 1955. и 1999. године

Женеова продуктивност приметно је почела да опада од 1949, када су га угледни књижевници у Паризу већ афирмисали и прихватили. Томе су могли допринети различити фактори, али чини се најприхватљивијом теза Едмунда Вајта који разлог за седмогодишњу стваралачку кризу налази у измени начина живота:

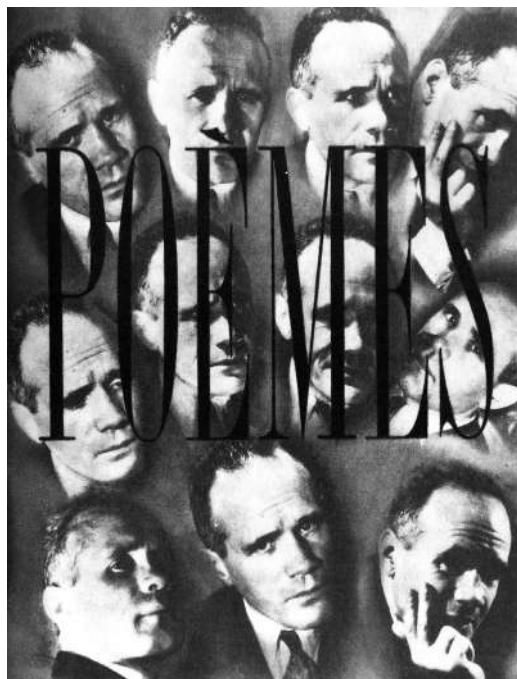
„Његов успех одузео му је маргинални статус есенцијалан за књижевност коју је до тада створио. Није више водио необичну егзистенцију скитнице и криминалца о којој је писао. И даље је крао, али је активност постала симболична. Одбацио га је његов сопствени свет (лопова и проститутки), као наивчину и фолиранта. (...) Када би лутао Батињолом¹⁹⁷ тешко је успевао да покупи било кога. Боље се облачио; забављао се и уживао у ласкању имућнијих од себе; бројни познати писци ујединили су се како би му поправили друштвени статус. Женеов једини покушај да напише чисту фикцију, *Керел*, био је неуспешан чак и у његовим очима.¹⁹⁸ Постао је усамљеник: није припадао круговима добростојећих, али га више није желео ни свет криминалаца.”¹⁹⁹

До те 1949. године, у издању L'Arbalète-а објављена су најважнија Женеова дела: *Тајне њесме (Осуђеник на смрти и Пољребни мари)* с насловном литографијом Емила Пика (1945), *Чудо руже* (1946), комад *Слушкиње* (1947), прво легално издање *Бојородице од цвећа* (1948), као и збирка стихова једноставног назива *Песме* (1948), с двадесет једном фотографијом аутора и насловном страном коју је потписао пријатељ Пеђе Милосављевића и Олге

.....
¹⁹⁷ Батињол је сиромашни, деградирани део Париза.

¹⁹⁸ На основу овог романа Рајнер Вернер Фасбиндер је 1982. снимео филм *Керел из Бресна* с Бредом Дејвисом, Жаном Моро и Франком Нером у главним улогама. Филм је премијерно приказан децембра исте године на Венецијанском фестивалу.

¹⁹⁹ E. White, *нав. дело*, 389–390.



Жан Жене, *Песме*, L'Arbalète 1948.

Решење насловне стране: Душан Станимировић

Кешељевић, фотограф Душан Станимировић, коме је Жене позирао неколико пута. Његова фотомонтажа с пишевим умноженим лицем и препознатљивим ставом замишљеног интелектуалца, несумњиво спада у ред некарактеристичних решења насловних страна L'Arbalète-а, које су по правилу биле сведене и одисале су једноставном елеганцијом.

Поред књига које је штампао Марк Барбеца до краја пете деценије, појавила су се и остварења: *Сироти надзор* у париској ревији *La Nef* (Галимар, 1947), роман *Керел из Бресија* који тајно приређује Пол Моријен са двадесет девет Коктоових цртежа (1947), првобитна верзија *Дневника лойова* који илегално публикује Скира из Швајцарске 1948, а већ наредне године као званично издање потписује Галимар. *Злочиначко дејте* и *Госпођа ојледало*, писани као радио-драме тј. балетски комади, били су под

„управом” Моријена и изашли су 1949. године. Пре него што ће ући у нову стваралачку фазу од 1956, враћајући се плодотворној сарадњи с Барбезаовима, Жене је искусио психолошку нестабилност и литерарну стагнацију која је доживела кулминацију између 1952. и 1955, непосредно пошто је Галимар одлучио да објави његова сабрана дела у неколико томова, позивајући Сартра да приреди предговор. Женеово дружење са Сартром започело је у кафеу „Флора” 1944. године и није било нарочито интензивно. Штавише, могло би се рећи да је он отпочетка осећао извесну одбојност према угледном егзистенцијалисти, његовој супрузи Симон де Бовоар и њиховим оданим следбеницима. „Званични” књижевни естаблишмент није био прихватаљив маргиналцу и аутсајдеру попут Женеа, иако му је било важно да прихвате његов језик, да га разумеју. Сартр је помно пратио сва дешавања у вези са Женеовим ослобађањем, не пропуштајући да детаљно ишчита сваки његов објављени рад. Уместо уговореног предговора на неколико страна настаје капитално дело *Св. Жене: лакрдијаш и мученик* у коме Сартр улази у најситније детаље Женеовог литерарног опуса, доводећи његове кључне мотиве (хомосексуалност, проституцију, хипокризију, мучеништво, искушење, издају, злочин, крађу, слободу, смрт) у везу с његовим детињством и начином живота, сецирајући га тако до недељивих микрочестица.

Насупрот егзалтираности коју је требало да изазове објављивање сабраних дела, наступио је Женеов крах, индукујући депресију, психички колапс, мисли о узалудности живљења и сумњу у сврховитост писања, па чак и помисао на самоубиство. Управо те 1953. године, када је Сартр тријумфално „разоденуо” контроверзног књижевника, Жене је признао Коктоу: „Ти и Сартр сте ме претворили у статуу. Постао сам *груји*. Сада та особа мора да нађе свој глас.”²⁰⁰ Пут до тзв. новог гласа није био лак, али је у интервјуу за *Плејбој* 1964. године, на питање да ли је био

.....
²⁰⁰ Jean Cocteau, *Le Passé défini* (ed. Pierre Chanel), vol. II, Éditions Gallimard, Paris 1985, 391.

задовољан Сартровом психоанализом, Жене успео тачно да дефинише шта га је тада погодило:

„То ме је испунило неком врстом гађења, јер сам видео себе разоткривеног од стране неког ко није ја. У својим књигама разоткривао сам себе, али сам у исто време себе прикривао речима, одређеним изборима, средствима одређене магије. Успевао сам да се сувише не укаљам. Сартр ме је разоткрио без церемонија. Моја прва реакција била је да спалим књигу; Сартр ми је дао рукопис да га прочитам. Дозволио сам да га објави зато што је моја основна брига увек била да будем одговоран за своја дела. Било ми је потребно извесно време да пребродим читање његове књиге. Био сам готово неспособан да наставим писање. Могао сам наставити да стварам одређени тип романа механички. Могао сам покушати да пишем порнографске књиге механички. Сартрова књига је створила вакуум који је водио једној врсти психичког растројства.”²⁰¹

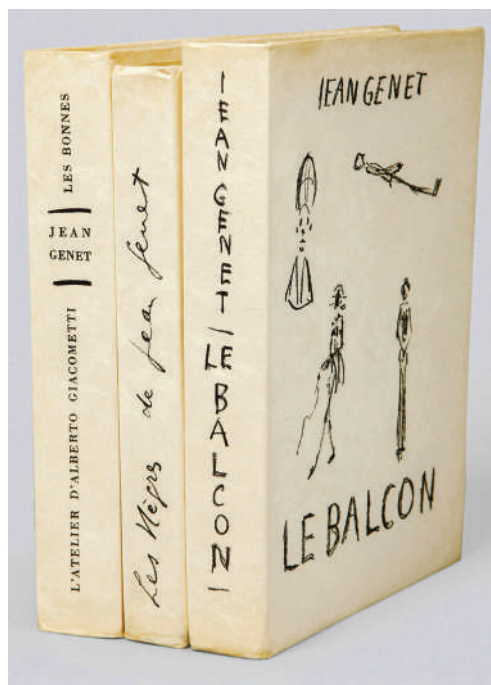
Психолошки расцеп изазван иницијалним шоком довео је до потпуне блокаде:

„Остао сам у том стању празнине шест година, шест година имбецилности која је основни садржај живота: отварање врата, паљење цигарете. У човековом животу постоји само неколико зрачака светлости. Све остало је сивило. Али, овај период психичког растројства допринео је размишљању које ме је коначно одвело до театра.”²⁰²

Те 1956. године Жене ће се, попут блудног сина, вратити свом лионском издавачу нудећи му рукопис драме *Балкон* коју ће Барбеца одштампати као библиофилско издање с литографијом Алберта Ђакометија на насловној страни, тријумфално потвр-

.....
²⁰¹ Према: „Жан Жене – интервју за *Плејбој*”, 11.

²⁰² *Истио*.



Жан Жене, *Балкон*, *Црнци* и *Ашеље Албертиа Ђакометија*
издања L'Arbalète-a

ђујући да је „његов” писац поново „међу живима”. Томе у прилог недвосмислено говоре и писма која Жене интензивно размењује с Марком и Олгом обавештавајући их, с обновљеним ентузијазмом, о динамици рада, новим плановима, оригиналним идејама, допунама првих издања, изражавајући жељу да оправда изнова указано поверење својих издавача.²⁰³ Он им пише стално, у предаху између два пројекта, одседајући у хотелима Нице, Лондона, Атине, Пизе, Минхена, дочекујући их у Тренту, поносан на добар пријем који су имале позоришне представе засноване на његовим драмским комадима. *Црнци*, *Ашеље Албертиа Ђакометија* и *Умешник на жици* (посвећен љубавнику Абдалаху) настају 1958, а *Паравани*

.....
²⁰³ Видети детаљније преписку: J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, 150–226.

1961. Обновљена издања *Балкона* Барбеза приређује 1960. и 1962, док *Слушкиње* доживљавају реиздање 1963. с предговором „Како играти *Слушкиње*”. Свакако да је Жене нестрпљиво ишчекивао сарадњу с редитељима Рожеом Бленом на поставци *Црнаца*, као и рад с утицајним позоришним уметником Питером Бруком који је 18. маја 1960. у париском Théâtre du Gymnase премијерно извео *Балкон*, изазивајући подељена осећања публике и критике: од потпуног одушевљења до крајњег разочарања. Након премијере Жене мења првобитни комад и пише коначну верзију 1962. (с предговором „Како играти *Балкон*”), под одлучујућим утицајем Ничеовог *Рођења трагедије* (1872), прихватајући ритуал и мит као интегрални део постреалистичког позоришта.²⁰⁴ За разлику од „незадовољавајућих” Брукових редитељских решења, због којих је изостала сцена с револуционарима у кафеу или су избачене бројне тешке фразе и псовке које главна глумица није желела да изговори,²⁰⁵ Бленова поставка *Црнаца* премијерно изведена октобра 1959. године у Паризу у Théâtre de Lutèce у потпуности је задовољила Женеова очекивања.

После Бленове представе Барбеза објављује ревидирани текст драме уз тридесет три фотографије с премијерног извођења спектакла, док Жене у уводној речи изражава жељу да ниједно наредно издање не буде штампано без снимака ове продукције. Луксузно издање *Црнаца* било је реиздато неколико пута у наредних двадесет година, да би тек 1979, уз сагласност књижевника, Галимар припремио сабрана дела у којима је публикација имала првобитни облик, драмски текст без фотографија.²⁰⁶ Као можда један од најизвођенијих Женеових комада, *Црнци* су увек изазивали полемике, не само због наслова који у оригиналу гласи *Les Nègres*, носећи пежоративно значење као нпр. српски израз „црнчуге” или

.....
²⁰⁴ О драмским комадима Жана Женеа, утицају политике, религије и спектакла на позоришно извођење, као и о накнадној критичкој рецепцији, видети: Claire Finburgh, Carl Lavery, Maria Shevtsova (eds.), *Jean Genet: Performance and Politics*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

²⁰⁵ Jeannette L. Savona, *Jean Genet*, Grove Press, New York 1983, 71–72.

²⁰⁶ Видети: David Bradby, Claire Finburgh, *Jean Genet*, 69.

енглески *Niggers*, већ и због чињенице да је пишчева намера била крајње оригинална. У предговору комада Жене поставља питање: „Ко су црнци? Као прво, која је боја њихове коже?“, објашњавајући да је комад писан за „белу” публику, и када би се догодило да сви у публици буду црнци, неко би морао да узме белу маску и церемонијално седне у први ред где би био осветљен рефлекторима.²⁰⁷ Дакле, он не реферира на реално постојеће друштво црнаца, „већ су глумци на позорници фантоми који насељавају свест и машту белаца за које се представа изводи”²⁰⁸. Током живота Жене је често говорио о својим намерама у вези с драмском формом:

„Пишем комаде да бих искристалисао позоришну, драмску емоцију. Не занима ме, хоће ли, на пример, *Црнци* користити црнцима. Осим тога, не мислим да им користи. Мислим да би непосредна акција, борба против колонијализма, учинила више за црнце него било који комад. Покушао сам да у овим комадима оживим нешто што је дубоко сахрањено, нешто што црнци и други отуђени народи нису у стању да изразе. Говорећи о *Слушкињама*, један критичар је рекао да служавке не говоре тако. Да, оне то чине – али само мени, самом, у поноћ. Када би ми рекао да црнци тако не говоре, одговорио бих му да ће, ако стави ухо на њихово срце, чути готово исто то. Морате бити у стању да чујете оно што је неуобличено.”²⁰⁹

Коначно, уколико је ово био период изузетног успеха Женеових комада како у Европи, тако и у Америци где су га уздизали писци млађе генерације попут Вилијама Бароуза, Џека Керуака и Алена Гинсберга, несумњиво је да се он полако спремао за „велики бег” од књижевне фикције и улазак у стварни свет политичке акције.²¹⁰ Па ипак, две године пре тога, 1966. дошло је

.....
²⁰⁷ Jean Genet, *Les Nègres*, L'Arbalète, Décines 1960, 4.

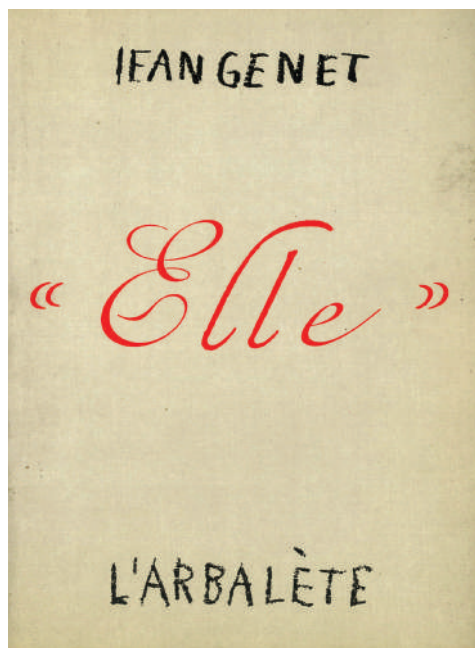
²⁰⁸ D. Bradby, C. Finburgh, *Исцпо*.

²⁰⁹ Према: „Жан Жене – интервју за *Плејбој*”, 12.

²¹⁰ Све што се дешавало са Женеом од 1968. до 1986. године практично превазилази оквире ове студије. Он је у том периоду био политички активи-

до непријатности и физичког „обрачуна” с Барбезаом, непосредно пре премијере *Паравана*, испред театра Одеон у ком се Олга Кешељевић већ налазила у публици, чекајући супруга. Сукоб је избио због права на објављивање списа *Умјетник на жици*, чије је поновљено издање Марк већ спремио за штампу. Упркос негодовањима Женеа који је забранио текст након Абдалахове трагичне смрти, он се, по одредбама легалног уговора, могао прештамповати без ограничења. Да ли због великих количина седатива које је у то време узимао, параноидне сумње да му Барбезаови „раде” о глави и договарају се с Галимаром иза леђа, Жене је пре премијере телефонирао Олги и оптужио је за њене наводне договоре с париским издавачком кућом, на шта је она без узбуђења прекинула везу и обуставила сваки даљи контакт с њим. Желећи да изглади неспоразум с књижевником, добронамерни Барбеза га је сачекао испред театра у нади да ће га приволети на разговор. Бесни Жене насрнуо је на Марка који је измакао ударцу у последњем тренутку.

.....
ста, више него књижевник. Иако је помно пратио поставке својих драмских комада (*Балкон*, *Црнци*, *Слушкиње*, *Паравани*) који су с успехом играни по Европи и Америци, Жене као да је изгубио интересовање за литерарни израз. Помагао је студенте у Америци за време демонстрација 1968. године да би касније подржавао Палестинце у борби за њихова права, упознавши и Јасера Арафата. Био је члан Црних пантера, а потврђена је и његова веза с групом Бадер-Мајнхоф. За непуне две деценије до смрти имао је неколико љубавних веза, путовао је дуж Европе и Африке, био у Индији, Кини, Јапану, више пута посетио Јордан, пролазио кроз Мароко, задржавао се у Тангеру, проводио месеце у Италији и јужној Шпанији. У Америку је илегално улазио где је био непожељан како због својих скандалозних књижевних дела, тако и зарад провокативних и отворено антиамеричких ставова. Писао је памфлете и критичке текстове у одбрану права Афро-Американаца и Арапа у Француској. Крајем седамдесетих му је детектован тумор грла, с којим се храбро носио у наредним годинама. Током јуна и јула 1983. године у Мароку пише *Заробљеника љубави*, мемоаре кориговане до 1986. године, које ће постхумно објавити Галимар маја исте године. Последњи интервју даје Најделу Вилијамсу 1985. године за филм који је о њему снимиио ВВС. Умире од последица рецидива канцера у Паризу 15. априла 1986. године у малој хотелској соби налик онима у којима је, по изласку из затвора марта 1944. године, проводио дане и ноћи пишући романе, песме и драмске комаде. По личној жељи сахрањен је у Ларашу, у Мароку, на старом шпанском католичком гробљу.



Жан Жене, *Elle*, L'Arbalète 1989, постхумно издање

Ово је био одлучујући разлог за прекид двадесетогодишњег пријатељства и почетак вишегодишње пословне тишине.²¹¹

Жене и Барбеза нису се видели до 1980. године када је Марк позвао пишчев адвокат Ролан Дима како би ауторизовао L'Arbalète за објављивање две драме: *Splendid's* и *Elle*. Сусрет је, према сећањима издавача, протекао у пријатној атмосфери, а Жене је био необично љубазан истичући вечну Маркову младост

.....
²¹¹ Сам сукоб имао је предисторију и датира још из 1959. године: Барбезаови су у дневној штампи видели најаву „новог” Женеовог комада о Алжиру, истоветног тексту за *Параване*, на који је Марк чекао три године и имао за њега потписан уговор. Након оштре размене писама, Жене је уз гунђање одустао и књигу припремљену за штампу одузео Галимару и предао свом лионском издавачу. Односи су се стабилизовали и опет хармонизовали до наредног Женеовог испада. Период од 1960. до 1966. био је неуобичајено миран и повољан, вероватно и због стабилне везе с Абдалахом која је Женеа испуњавала љубављу. Видети: M. Barbezat, „Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, 250–253.

и лепоту човека који физички и духовно не стари. „Тада је нагласио да за све ове године никада нисам прекршио ниједну тачку наших уговора и да жели са мношвом да их обнови. Када смо се руковали, имао је тај карактеристичан поглед, пун дубоких емоција. Знао сам да га више никада нећу видети.”²¹² Последње Женеово писмо Марк Барбеза примио је 21. фебруара 1986. године на своју париску адресу 22 Quai de Béthune, где је живео с Олгом од средине седме деценије прошлог века: с погледом на катедралу Нотр Дам на Сени, ово је и данас један од најлепших квартава престонице. У сажетом писму је, с пријатељским поздравима, Жене први и једини пут у четрдесетогодишњој сарадњи, изразио захвалност свом издавачу због исплаћеног чека. Оно што никада није успео да саопшти усмено, написао је у последњој (о)поруци. И то је било све. Преминуо је непуне две седмице касније.

Постхумно објављивање Женеових драмских комада Барбеза је приредио у годинама у којима га још увек није у потпуности савладала Паркинсонова болест. Дело *Splendid's* најављено у писмима Марку и Олги већ средином 1948. године, у децембру је добило коначан облик уз обављену завршну коректуру.²¹³ Који су разлози за четрдесетпетогодишњу паузу у припреми штампе и објављивању поменутог комада, остаје нејасно. Драма је у издању L'Arbalète-а угледала светлост дана тек 1993, баш као што је и *Elle* одштампана нешто раније, 1989. године. Коначно, пажљивим читањем Женеових писама открива се паралелни рад на бар још три драмска текста, о чијем су току настанка Барбезаови детаљно обавештавани током 1956, 1957. и 1958. године. Само један од њих, *Le Vagne*, L'Arbalète објављује 1994, иако га књижевник најављује већ 1956, да би у писму из Пергине у Италији, потврдио да ће Барбезаовима, чим стигну, са задовољством читати одломке из новог дела.²¹⁴ Такође, до сада необјављени и по свему судећи, од очију јавности, до даљег, сакривени списи (према Марковим

.....
²¹² *Истио*, 256.

²¹³ *Истио*, 125, 136, 137.

²¹⁴ *Истио*, 149, 207.

тврђењима, фрагментарни, необрађени и стилски неуједначени) остају *La Fée* и *Les Fous* о којима је Жене, истина успут, писао Барбезаовима 1957. и 1958. године.²¹⁵ Након свега, чини се да се пословна сарадња између Женеа и Барбезаа није никада завршила, управо захваљујући благонаклоности и стрпљењу оданог издавача. Трајала је она до Маркове смрти 1999. године, док је њихово бурно пријатељство овековечено у бројним писмима, заједничким успоменама и ретким публикованим фотографијама, нажалост, прекинуто раније, можда и због чврсте одлуке Олге Кешељевић да књижевника више не пушта у свој живот. Непријатан и своје-глав, одметник од света, па и од себе самог, Жан Жене је, после свега, схватио да ће увек моћи да се ослони искључиво на Марка Барбезаа кога је изузетно ценио, баш као што је на сопствени и често потпуно неприхватљив начин волео његову супругу Олгу Кешељевић. Јула 1963. године Жене је у првом издању *Чуда руже* оставио следећи запис:

„Мој драги Марк, исписао сам ти толико посвета, па у мом драгоценом уму немам довољно речи за нову. Поред тога, шта би ти то и значило када си свестан да ова књига постоји само захваљујући теби који си је два пута спасио: први пут када си је тајно изнео из затвора, а други пут када си јој подарио коначни, велелепни, монументални изглед. Више него било коме другом, ово дело припада теби, а како сам га писао од срца, сам изведи закључак о посвети. Жан Жене.”²¹⁶

.....
²¹⁵ *Истио*, 184, 187, 188, 191.

²¹⁶ *Истио*, 224.

БРАЧНИ ПАР БАРБЕЗА
И ЊИХОВИ САРАДНИЦИ
Илустрована издања L'Arbalète-a

Алберто и Дијего Ђакомети:
Библиотека у којој станују птице

У обимном каталогу из 1993. године који је приредио Марк Барбеза наведена су сва дотадашња издања његове издавачке куће: чак двадесет две стране односе се на Женеова дела, девет страна на књижевност Ролана Дубијара, на осам су пописане збирке поезије рано преминулог песника Оливијеа Ларонда, четири стране посвећене су Антонену Артоу, две Мулуђију и, коначно, једна страна припада поезији француске недовољно истражене песникиње Лене Леклерк. Захваљујући Женеовом посредовању, који је преко Сартра упознао Алберта Ђакометија 1954, започиње плодна сарадња између уметника и Марка Барбезаа. Он ће првобитно урадити решење насловне стране за драмски комад *Балкон* (1956), док ће само две године касније L'Arbalète објавити и Женеов лични и непосредни поглед на Швајцарца, сажет на свега тридесетак страна под називом *Аишеље Албертиа Ђакометија* са цртежима уметниковог студија и пишчевим портретима.²¹⁷ Овај есеј значио је скулптору више од било чега другог раније написаног о њему, док га је Пикасо оценио као „најбољи икада написани спис о уметности”²¹⁸.

.....
²¹⁷ Пре него што га је објавио Барбеза, есеј се појавио у каталогу *С оне стране огледала (Derrière le Miroir, 1957)* за Ђакометијеву париску изложбу под покровитељством брачног пара Маг, који у породичној вили у Сен Пол де Вансу излажу дела из властите збирке, а међу њима и Ђакометијеве монументалне егзистенцијалистичке фигуре у бронзи.



Анет и Алберто Ђакомети у атељеу, Париз 1950.

Жене је митологизовао Ђакометијев скучени радни простор од двадесет три квадрата на Монпарнасу, на адреси 6 rue Hippolyte-Maindron, овековечен на фотографијама Брасаја, Дуаноа, Сабине Вајс и Шајдегера.

У том студију рудиментарног комфора настајале су његове најзначајније скулптуре између 1926. и 1966. године.²¹⁹ Ту је, Ђакомети израдио четири цртежа и три слике Жана Женеа,

.....

²¹⁸ Цитирано према: Е. White, *нав. дело*, 468. Вајт је 1990. разговарао са Џејмсом Лордом, Ђакометијевим биографом и блиским пријатељем Пикаса. Ова изјава тада је забележена.

²¹⁹ Пре него што се преселио на нову адресу, Ђакомети је радио у атељеу недалеко од Академије Гран Шомије, где је до 1926. спорадично похађао часове у класи професора Антоана Бурдела. Овај атеље, пре њега, користио је руски уметник Александар Архипенко, да би се, након Ђакометијевог пресељења, у исти простор сместио сликар Марко Челебоновић. Познато је да су се Челебоновић и Ђакомети упознали у Бурделовом студију.

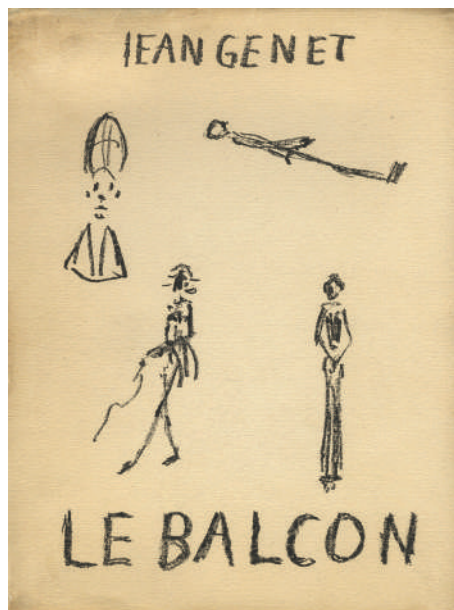
који му је од 1954. до 1956. у више наврата позирао. Данас је већ добро позната уметникова фасцинација Женеовом грубом физиономијом, изражајним очима и фасцинантном глатком, ћелавом лобањом коју је помно посматрао у кафеу, са дистанце, пре него што је одлучио да сарађује с њим. У току вишесатних свакодневних сеанси насликао је и чувени Женеов седећи портрет као египатског писара, данас у сталној поставци Националног музеја модерне уметности при Центру „Жорж Помпиду” у Паризу, чији је настанак Жене памтио по болним ранама од седења на неудобној тршчаној столици, али и незаборавним разговорима о процесу рађања уметничког дела. Сигурно је да је одушевљење сарадњом било узajмно: Жене се дивио Ђакометијевој спремности на одрицање, на живот у прашњавом атељеу налик гробници, на његову потпуну посвећеност даноноћном раду, како би се у скулптури изразила сама суштина човековог бића:

„Лепота не потиче ни из чега другог до из ране, нарочите, у сваког различите, скривене или видљиве, коју свако носи у себи, коју чува и у коју се скрива кад пожели да се склони из света у привремену али дубоку самоћу. (...) Чини ми се да Ђакометијева уметност жели да открије ту скривену рану сваког бића и сваке ствари, да их обасја.”²²⁰

Није случајно што радњу *Балкона* књижевник смешта у јавну кућу: посећујући уметника у његовом атељеу, он је гледао танане, женске статуе инспирисане проституткама, истовремено привлачне и застрашујуће, које су се у бронзи „претварале” у богиње. Ђакометијеве фигуре су биле отелотворење лепоте и усамљености што се могу поредити са „самоћом и тугом наказног човека који, нашавши се одједном го, види сопствену наказност изложену и истовремено је нуди свету да га упозори на своју самоћу и на своју славу.”²²¹ Жене се у овом периоду снажно идентификовао с

.....
²²⁰ Жан Жене, *Атеље Алберта Ђакометија*, Службени гласник, Београд 2009, 8–9.

²²¹ *Истио*, 43–44.



Алберто Ђакомети, Решење насловне стране
Женеове драме *Балкон*, *L'Arbalète* 1961.

Ђакометијевим фигурама, потајно се дивећи личности спремној на живот у оскудној и хладној соби.

Но како је то обично бивало, блиско пријатељство између Женеа и Ђакометија завршило се нагло, баш како је и почело, непосредно пошто је из атељеа нестао вредан портрет Матиса, један од Ђакометијевих цртежа на коме је дуго и предано радио. Иако никада није отворено о томе разговарао с писцем, првенствено због његове проблематичне прошлости, односи су постали затегнути. Само двојица најближих Ђакометијевих сарадника имали су кључ његовог студија: један је био Џејмс Лорд, модел и касније биограф од поверења, а други је био Жене. Иако је 1956. књижевник „сахранио” уметника деценију пре његове смрти, нагло га избацивши из свог живота, у разговору који је водио са Антоаном Борсејеом 1981, на питање да ли је Ђакомети један од људи које највише цени, Жене је без задршке одговорио: „Он је једини!”²²²

.....

²²² Видети: E. White, *нав. дело*, 470.

Осим за Женеа и песникињу Лену Леклерк, Ђакомети ће с Барбеаом сарађивати и на изради илустрација за збирку поезије *Rien voilà l'ordre* (1959) Оливијеа Ларонда, неправедно заборављеног француског песника, рано преминулог од епилептичног напада 1965. у тридесет осмој години. Званично нешколован и самоук (читао је све од математике и физике, преко историје египатске цивилизације, до Раблеа и Алфреда Жарија), био је миљеник Женеа (због лепоте или, вероватније, због младалачке занесености), који ће га крајем 1944. године упознати с Барбеаом и чији ће се први стихови појавити у часопису *L'Arbalète*, у бројевима 10 и 11 (1945–1946). Ларонд је, захваљујући Коктоовом залагању и финансијској помоћи, 1946. године објавио прву збирку поезије *Les Barricades mystérieuses* у библиофилском издању, док му Марк Барбеа након друге, постхумно приређује и трећу, *L'Arbre à lettres* (1966), која и насловом упућује на везу с књижевном ревијом. Сарадња Ђакометија и Ларонда представљена је премијерно на изложби у париској *Galerie Maeght* 1959. да би исте године Барбеа штампао колекционарско издање *Rien voilà l'ordre* на сатенском јапанском папиру, с тридесет два Ђакометијева цртежа. Оно је привукло пажњу француске критике, а нарочито Гастона Башлара који је уочио исконску везу између Ларондове апстрактне поезије и Ђакометијеве уметности, истичући значај издавачких кућа попут *L'Arbalète*-а које још увек верују у поезију и боре се за њен опстанак.²²³ Више него у случају Леклеркове, Ђакометијеве илустрације за Ларонда постају паратекст без кога би се херметични стихови тешко разумели.

Сарадња породице Барбеа није се завршила на илустрацијама које је за њихова издања радио Алберто Ђакомети. Јуна 2016. године галерија „Жак Лакост” из Париза учествовала је на Сајму дизајна у Базелу, с поставком коју је чинила тзв. соба за читање Барбеаових, пројектована и изведена између 1967. и 1969.

.....
²²³ О односу између Ларондове поезије и Ђакометијеве уметности видети: Brian G. Kennelly, „Of Art and Epithets: Approaching the Poetry of Olivier Larronde Through His 'Alberto Giacometti Dégainé'”, *Romance Notes*, Vol. 40, Iss. 2, 2000, стр. 167–175.

године, с потписом Дијега Ђакометија (1902–1985), Албертовог млађег брата. Јединствено по лепоти и несумњиво најмонументалније Дијегово остварење, израђено је за Олгин и Марков париски салонски стан на острву Сен Луј у Паризу, који се налазио у згради из седамнаестог века, а где је Бодлер живео 1842–1843. године. Минималистичка дрвена библиотека, патинирана позлаћеном бронзом видљиве текстуре сродне површини Албертових скулптура, била је састављена од модула који су се међусобно уклапали и у чијој су целини била предвиђена два већа корисна „негативна” простора: у једном је био смештен елегантни бели отоман за одмарање, док је други био предвиђен за потенцијална врата према другој соби, или евентуално огледало, у складу с Олгиним жељама. Библиотека сведених, равних линија – с Ђакометијевим флоралним елементима који израстају из њеног танушног скелета и птичјим фигурама у слободном распореду што претварају „обичну” собу у рајски врт за читање – упућује на софистицирани укус наручилаца и њихову љубав према геометријској чистоти. За разлику од некадашњих масивних библиотека од пуног дрвета, дискретношћу своје конструкције она предност даје књигама које су чиниле средиште професионалног и личног живота брачног пара Барбеза.²²⁴

Лена Леклерк у Књижевном легату Љубице Цуце Сокић

Алберто Ђакомети започиње рад на црно-белим илустрацијама за збирку поезије *Успавања јабука* (*Pomme endormie*) француске књижевнице Лене Леклерк (1926–1987), 1958. године, на позив Марка Барбезаа. Тада је објављена неилустрована верзија књиге, која ће се у ретком библиофилском издању с осам оригиналних Ђакометијевих литографија појавити 1961, у тиражу од 131 при-

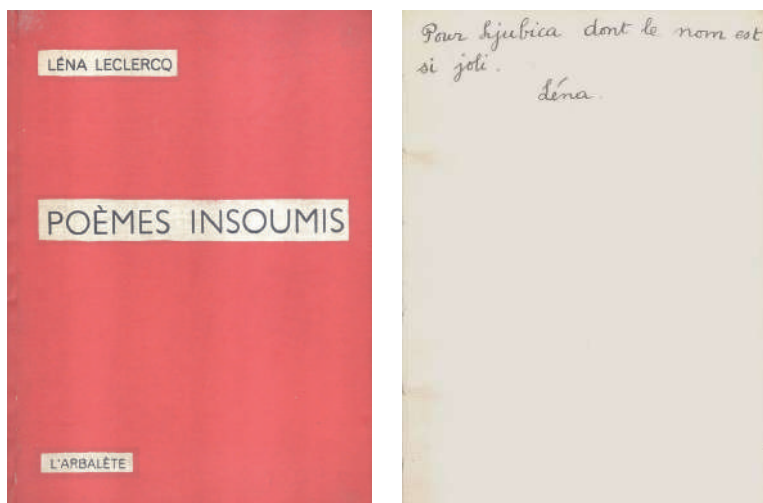
.....
²²⁴ Видети каталог: *Diego Giacometti: Le collection de Marc Barbezat*, Éditions Jacques Lacoste, Paris 2017.

мерка. Сваки од њих својеручно су потписали славни скулптор и песникиња Лена Леклерк, а један од примерака с ознаком *P*²²⁵стигао је у Књижевни легат Љубице Цуце Сокић, данас у Народној библиотеци Србије. Уз чињеницу да је ово једно од драгоцених књижевних дела због пратећих Ђакометијевих графика, оно је важно за издавачку кућу L'Arbalète, баш зато што се на корицама књиге појавило име њеног оснивача и власника. Управо ова, рекло би се Ђакометијева успутна интервенција у дизајну насловне стране за *Усијавану јабуку*, те 1961. године коначно је повезала име једног од најцењенијих лионских издавача с називом његове издавачке куће. Тако се фармацеут Барбеза, двадесет година пошто је маја 1940. одштапао први тираж ревије *L'Arbalète*, поистоветио са својим позивом и сопственом издавачком мисијом.

У малој књизи јарко црвених корица која се такође налази у Легату Цуце Сокић, у самом врху прве стране исписана је посвета плавим мастилом: *Pour Ljubica, dont le nom est si joli. Léna* (Љубици, чије је име тако лепо. Лена). У питању је неилустрована збирка стихова *Побуњене њесме* (*Poèmes insoumis*) коју ће 1963. године Барбеза штампати с низом графика у боји чувеног сликара Андреа Масона, припадника прве генерације француских надреалиста окупљених око Бретона. Уметник комбинује слободан потез оловком и бојом неспутан контролом разума, уводећи у доминантно апстрактне композиције фигуру човека, љубавника у загрљају или птица у лету, сродне Коктоовим истовременим поетским графизмима. Већ на самом почетку *Побуњених њесама*, Масон успоставља фиктивни дијалог с графикама за *Усијавану јабуку*: Ђакометијева женска фигура у црном која спуштене главе меланхолично медитира ослоњена на зид, сада, попут Алисе у земљи чуда, наилази на огледало чију површину несигурно додирује, како би се пребацила на другу страну.

Ђакометијеве графике за Ленине песме нису биле замишљене као њихова непосредна визуализација. Могло би се рећи да овој поезији није потребан цртеж, јер сваки стих јесте једна

.....
²²⁵ У питању је латинично слово и.



Лена Леклерк, *Побуњене њесме*, L'Arbalète 1963.
с поветом Љубици Цуци Сокић

поетска слика. Осећајући убојиту снагу ове поезије, уметник се определио за неколико аскетских призора с јабукама, сумарни цртеж утихлог ноћног ентеријера са свећом и младим месецом, за коња који у касу сече невидљива поља Лениних снова и оставља за собом погнуту женску прилику у црном, као и за брод који нестаје на хоризонту под блештавилом подневног сунца. „На цртежима-литографијама (...) нема трагова предомишљања и брисања”, изостају „видљиви остаци дугог радног процеса”, то нису Ђакометијеви карактеристични вајарски и сликарски „дијаграми тражења”.²²⁶ Ово су заправо илустрације одабраних стихова, намерно истргнутих из незауостављиве бујице Лениних отровних мисли. Тај згуснути књижевни језик – из кога читалац тешко успева да се избави и који га, уз застрашујуће ударце бубњева, непрестано опомиње и подсећа на атентате, проливену крв, несрећне љубави, тамне облаке – заправо чини зачарани круг животних патњи и

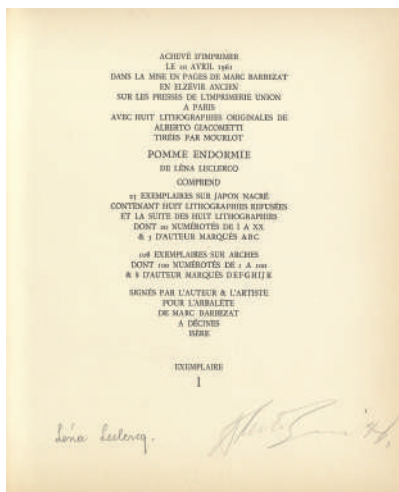
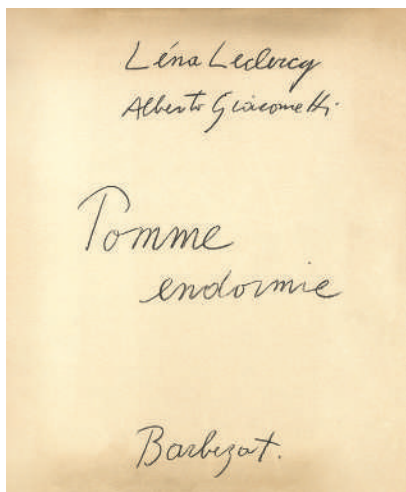
.....

²²⁶ Милета Продановић, „Литографије Алберта Ђакометија за библиофилско издање поеме *Успавана јабука* Лене Леклерк”, у: *Графике Алберта Ђакометија у књизи Ротте Endormie* Лене Леклерк, Велибор Прелић (ур.), Народна библиотека Србије, Београд 2019, 13.

неизлечивих грозница, стварајући чврст загрљај самртног обруча у коме чак и киша плаче, а ноћ је гвоздена и вечно црна. Младе удовице чије груди прекрива снег, сува земља која вековима чека воду, непријатељска тишина која пара уши и изненадни мирис нане над речним токовима – све се то улива у ноћ без гласа испуњену злим слутњама и кајањем, у ноћ у којој утеху после свега, пружа природа, и понеко дрво које расте надомак Лениног срца. Могуће је да се Ђакомети свесно определио за црно-беле илустрације ненаметљиве линеарности у којима изостаје карактеристичан поступак угребивања. У том смислу, избор мотива, попут мртве природе или пејзажа, јасно говори о његовој жељи да пружи предност тексту, допуштајући му да доминира. Илустрације су енигматичне исто колико и тешко разумљива поезија: очна јабучица која се у овом случају суочава с усамљеним дрветом на белини папира, јесте један од централних елемената како Ђакометијеве уметности, тако и Лениних стихова. Кома припада ово „свевидеће” око? Да ли оно одређује почетак или крај свих лутања?

Мистериозна списатељица, деликатна и пажљива, вечити побуњеник и атеиста, није допуштала да било ко обликује њену „јавну слику”. Управо зато је готово немогуће доћи до прецизних информација о Ленином животу, до фотографија с њеним ликом или ретко репродукованих Балтусових портрета и цртежа, коме је позирала у Морвану где је сликар живео у деценији између 1953. и 1964. године, када се преселио у Рим на место директора Француске академије, на предлог писца Андреа Малроа, тадашњег министра културе Републике Француске. На основу драгоцених фотографија које само најупорнији истраживачи налазе по француским архивима, може се закључити да је Леклеркова била интровертна црнка, да је волела природу и животиње много више него људе, што потврђује у стиховима посвећеним растанцима, усамљености и патњи.

Потичући из културно развијеног центра Контеа, Безансона у источној Француској, недалеко од границе са Швајцарском у планинском масиву Јура, Леклеркова је расла окружена бујним зеленилом и миром, у породици професора и оснивача малог



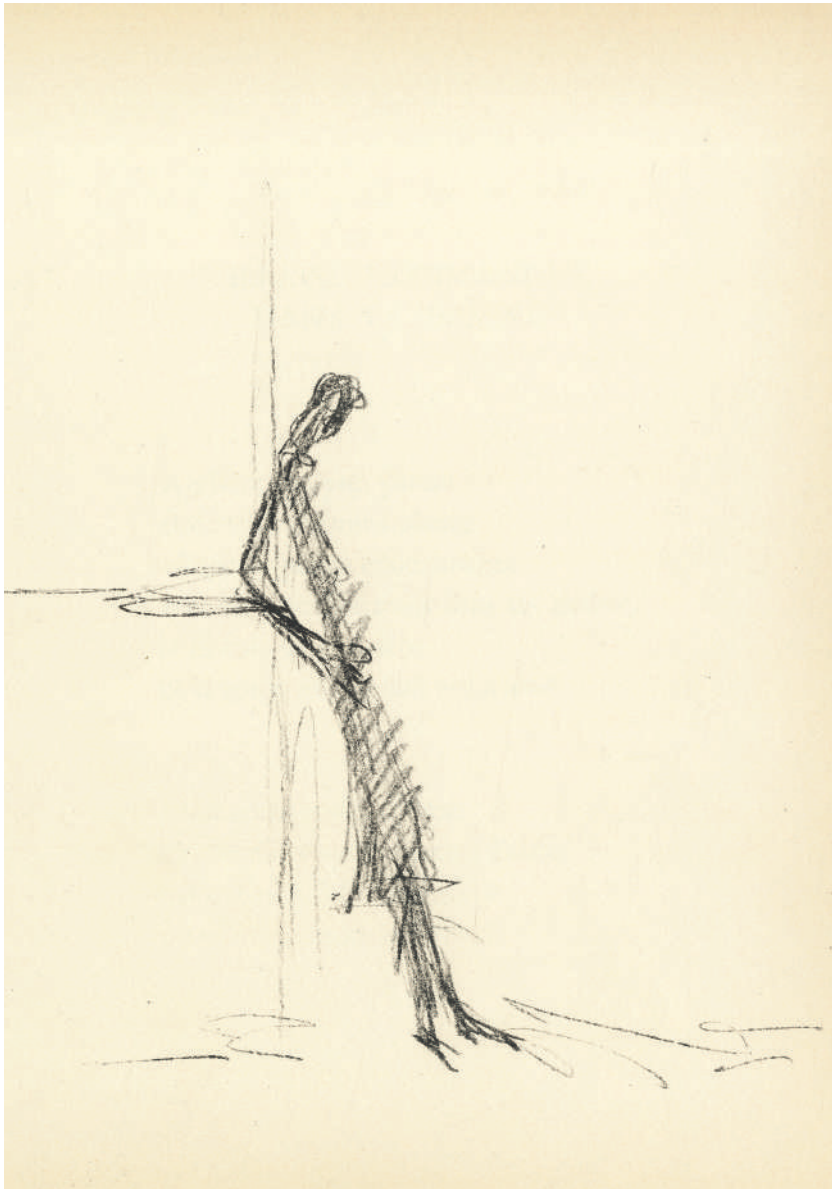
Насловна страна збирке поезије *Усавана јабука* Лене Леклерк с импресумом и потписима ауторке и Алберта Ђакометија, L'Arbalète 1961.

предузећа за производњу меда. Развијајући се у некомформистичкој атмосфери у кругу интелектуалаца идеалиста „леве” оријентације, читавог живота помагала је слабима и потлаченима. Ту борбу она је водила тихо, кроз поезију и ромane написане између касних педесетих до пред крај осме деценије прошлог века, када се и коначно повукла с француске књижевне сцене. У Паризу је 1945. дипломирала енглески језик и књижевност, придружујући се уметничкој сцени у култном кафеу Les Deux Magots на Сен Жермену, који су од тридесетих година редовно посећивали Бретон, Елијар, Арагон, Макс Ернст, Пикасо, Малро, а после Другог светског рата и Сартр, Бовоар и Хемингвеј. Управо одавде потиче њено познанство с Ђакометијем, Масоном, Мироом, Ернстом и Доротеом Танинг који ће, свако појединачно, илустровати њену надреалистичко-симболистичку поезију. Од 1950. до 1952. године ради као професорка енглеског језика на острву Гваделуп, француској прекоморској територији у Малим Антилима. Овај позив, међутим, није јој пријао, те се вратила у Париз, где ће уз краће или дуже прекиде (путујући у Лондон, Швајцарску, Нормандију или враћајући се у Јуру) боравити до средине седамдесетих година.

За *Усливану јабуку* у тридесет трећој години добила је награду „Рене Лапорт”, која је додељивана између 1957. и 1964. године у знак сећања на трагично настрадалог француског писца, новинара и члана Покрета отпора, док је за збирку *Побуњене њесме* награђена признањем „Макс Жакоб”. Седам збирки поезије које настају после наведених, као и четири романа, употпуњују оригиналну књижевну целину која бескомпромисно и смело говори о болним темама из живота Лене Леклерк. У том опусу, према запажањима Данијеле Дику, конзерваторке библиотеке Вил де Дол у Јури, „речи теку попут свеже воде преко живих рана”²²⁷. Преосетљива на ужурбани ритам Париза и неспремна на напетост и тензије које је подразумевао боравак у метрополи, књижевница ће се већ након почетних професионалних успеха склањати из јавног живота престонице, прво у Јуру, а затим у Арбоа и Клиси где ће дванаест година бити општинска одборница и библиотекарка у Салену, да би последње четири године живота, до 1987, провела осамљена у Дижону, избегавајући било какав контакт с колегама, не желећи да се о њој пише. Можда је наметнута самоизолација допринела прераном и неправедном забору који је прекрио њено име и дело.

Истина је да се о овој тајанственој песникињи слабо писало и да је, осим једне ретроспективне изложбе у Јури 1988. године којом је обележена годишњица њене смрти, готово немогуће ући у траг њеним пријатељствима, љубавима, путовањима и сарадњи с поменутиим уметницима. У току велике аукцијске продаје заоставштине породице Барбеза, после смрти Олге Кешелевић, појавила су се писма која су размењивали књижевница и њени лионски издавачи. Упркос чињеници да је до ових писама тешко доћи јер су продата, за сада непознатом колекционару који ће их, вероватно, учинити доступним истраживачима у будућности, с аукције је остао драгоцен траг о односу дубоког поверења који је Леклеркова гајила према Марку Барбезау. Сматрајући ово писмо важним за разумевање пријатељске, више него само

.....
²²⁷ Видети више: <https://www.leprogres.fr/art-et-culture/2011/08/01/lena-leclercq-poete-et-romanciere-insoumise>



Алберто Ђакомети
Илустрација за *Усиавану јабуку* Лене Леклерк, L'Arbalète 1961.



Лена Леклерк у свом дому у Јури у Француској

професионалне везе између песникиње и издавача, преносим га онако како се појавило у електронском каталогу куће Baron Ribeyre. Нажалост, без датума:

„Драги Марк,

обавестила сам Макса Ернста, као што сам Вам казала, о књизи коју желите да радите с његовим илустрацијама. Изгледа да није одушевљен тим послом, али је рекао да му се јавите. Није да га књига не занима, али га тренутно други текстови више окупирају и веома је заузет. Пишите му на адресу: 19, rue de Lille. Вратила сам се миру и прилично сам задовољна што сам побегла из Париза у монотону свакодневицу. Мачке су такође задовољне мојим повратком. Волела бих да ми пошаљете по десет примерака *Успаване јабуре* и *Побуњених ђесама*. На рачун ауторке, јер увек заборавим да их купим...”²²⁸

.....
²²⁸ Видети више: <http://www.baronribeyre.com/html/fiche.jsp?id=6152731&np=1&lng=fr&npp=50&ordre=2&aff=1&r=>

Иако се писмо овде прекида и, по свему судећи, недостаје његов завршни део, сасвим је сигурно да су Марк Барбеза и песникиња у току припрема и штампања њених издања били у редовном писаном контакту. Из посвете српској сликарки Цуци Сокић, издвојене у овом поглављу, јасно је да се сусрет између њих две догодио захваљујући породици Барбеза, негде на линији Париз–Лион, између две адресе на којима су стално боравили Олга Кешељевић и њен супруг. Где и када тачно, до даљег остаје непознато. У сваком случају, захваљујући вредним и ретким књигама у Књижевном легату Лубице Сокић откривени су појединци практично непознати у Србији, чиме је још једном потврђен значај њихових индивидуалних напора да оставе траг у срединама у којима су живели. Мали знаци у времену постају упоришне тачке у којима се преплићу културе Србије и Француске.

УМЕТНИЧКА ЗБИРКА КЕШЕЉЕВИЋ–БАРБЕЗА

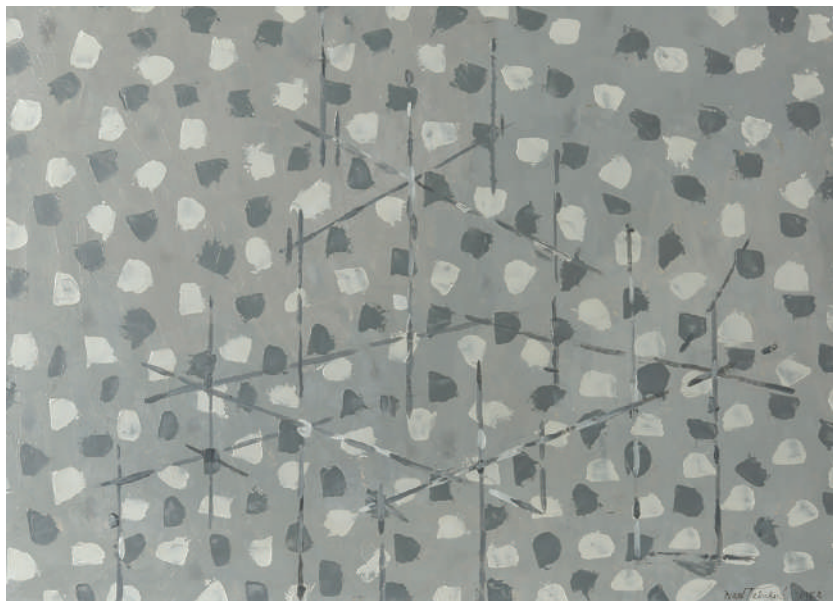
Уметничка збирка Олге и Марка Барбеаа формирана је постепено и брижљиво, у континуитету од преко пет деценија. Чини се да је спој ове две личности префињеног укуса и специфичне наклоности ка модерничком изразу како у књижевности, тако и у ликовним уметностима, довео до стварања једне од најзначајнијих збирки националног сликарства двадесетог века ван матичне територије. Као што је већ истакнуто, Олга Кешељевић је, пресељењем у Париз тридесетих година, успоставила нераскидиве пријатељске везе са српским сликарима, који су је овековечили на портретима и одржавали с њом вишедеценијски контакт посећујући је редовно, при сваком путовању у Француску. С друге стране, Марк Барбеаа је српско сликарство двадесетог века прихватио као део сопствене културе и наслеђа, искрено се дивећи мајсторству Петра Лубарде и Недељка Гвозденовића.

Према сећањима Олгине сестричине Луле Милетић, у пријемном салону париског стана на острву Сен Луј, где је била чест гост, најчешће је виђала Табаковићева остварења из његовог послератног опуса, баш као и слике Пјера Лисијеа (1922–2011),²²⁹

.....
²²⁹ Пјер Лисије био је једно време студент Андреа Лота, да би се затим три године формално образовао на Академији Монмартр на Булевару Клиши. Путовање на Далеки исток 1958. године оставило је јак утисак на уметника и знатно променило дотадашњи ток његовог стваралаштва. Првобитно опредељење за моћан колористички израз Матиса и Бонара преобликовано је у слику рафиниране текстуре. У току седме деценије приближио се апстракцији, да би се вратио алузивној фигурацији. Позни Лисијеови ентеријери инсистирају на опипљивом присуству свакодневних предмета (софа, фотеља, чајних столова, компотијера, тањира, боца) којима је удахнут самостални живот.



Љубица Сокић, *Без ајсиракіјна композиција*, 1970-те



Иван Табаковић, *Лисијска композиција у сивом*, 1958.

породичног пријатеља Барбецаових, француског послератног уметника који је прву самосталну изложбу имао 1952.²³⁰ Било је и неколико изложених слика Цуце Сокић из фаза њене асоцијативне апстракције шездесетих и седамдесетих година (ентеријери,

.....

²³⁰ На важност Пјера Лисијеа за Барбецаове пажњу ми је скренуо београдски лекар Александар Савић, посвећени колекционар српске уметности двадесетог века. Његова вредна уметничка збирка такође указује на љубав према сликарима чија су дела откупљивали Олга и Марк Барбеца. Као њихов породични пријатељ од осамдесетих година, у неколико наврата са супругом био је гост у париском стану Барбецаових. Са њима је редовно размењивао новогодишње честитке, виђали су се при краткотрајним посетама Олге и Марка Београду. Марк је поклонио доктору Савићу неколико вредних издања *L'Arbalète*-а, баш као и Женеова *Писма Олији и Марку Барбецау* објављена 1988. године. У тој књизи на последњој страни, исписао је следећу пошту: „Саши Савићу, који ме је засенио на *Quai de Béthune* живахним разговором и изванредним опажањима. С наклоношћу, Женеов издавач. 22. октобар 1990. Марк Барбеца.” Захвална сам др Савићу и његовој супрузи који су ми несебично отворили врата свог дома и у неколико сусрета евоцирали сећања на Барбецаове.



Бора Барух, *Тиљерије*, 1936.

пејзажи, мртве природе са врчевима и воћем), пастелни пејзаж Раматуела (1973), као и за Олгу посебно важан *Аушојорџреј у оїледалу* (1940) који је везивао две пријатељице и када су биле раздвојене. Истовремено, читав стан је, попут музеја или антикварнице, био преплављен бројним афричким фигурама, а на зидовима су се могли видети ретки и вредни примерци старих икона, као и таписерија из седамнаестог века. Лубардине слике, којих је било неколико у збирци, Лула Милетић је ретко виђала, с обзиром да су биле чуване „под кључем”.

Велика париска аукција Уметничке збирке Олге и Марка Барбезаа, организована посредовањем угледне куће Baron Ribeyre 17. јуна 2016, допринела је бољем и комплетнијем сагледавању дела српске уметности које је садржала.²³¹ Том приликом биле су

.....
²³¹ Комплетан аукцијски каталог се налази на адреси: <https://www.baronribeyre.com/catalogue/28184?lang=fr&sold=&offset=250&max=50>.

понуђене следеће слике: Боре Баруха из тридесетих година (*Тиле-рије*), Петра Лубарде (*Пејзаж у жутом* из 1950, као и *Ајсџрактџна композиција* из 1954), Ивана Табаковића (*Ајсџрактџна композиција у сивом* и *Ајсџрактџна композиција* настала 1958, као и портрет под називом *Жена њише* с краја тридесетих година, која се на београдској аукцији куће Арте појавила под називом *Олиа Кешелевић Барбезаџ у ениџериџу*) и Недељка Гвозденовића (*Букет цвећа у вази* из 1949, *Пејзаж у зеленом* из касних шездесетих, *Црвена мртџва џрирода са боцом*, *Ајсџрактџна композиција у црвеном* из 1974, као и *Пејзаж у зеленом* из седамдесетих). Определујући се најчешће за зрело сликарство послератних фаза наведених уметника, Олга и Марк Барбеза су пратили савремен израз у сликарству, док су према беспредметном стваралаштву гајили јачи афинитет него ка фигурацији.

У њиховој збирци посебно место припадало је остварењима Љубице Цуце Сокић с преко тридесет композиција у различитим техникама и из различитих фаза, како међуратног тако и послератног сликарства (*Ауџоџорџретџ џред оџледалом* 1940; *Букетџ ружа* из 1947; *Ајсџрактџна композиција у џлавом* из 1964; *Кубистџичка композиција с џиџаром*; *Ајсџрактџна композиција у џлавом и зеленом*; *Кубистџички џејзаж*, итд.). Међу Цуциним делима – пре свега због Олгине сентименталне везаности за слику – пажњу привлачи до сада неизлаган *Ауџоџорџретџ у оџлегалу* настао 1940. године у Београду, с фронталним допојасним ликом уметнице обучене у тамноцинобер блузу и џемпер, озбиљног, одлучног израза лица. Испред урамљеног огледала које због залеђеног сликаркиног става ствара утисак „слике на зиду”, налази се мала (бонаровска) мртџва природа с немарно баченим тканинама и стакленом вазом с белим пољским цвећем. Настајући готово истовремено када и

.....

Из њега се може видети да су се тада у понуди нашли вредни примерци библиофилских издања књига (с појединачним посветама Марку и његовој сугрузи), личне преписке које је Марк водио са Женеом, Артоом, Башларом, Мулуђијем, а Олга са Цуцом Сокић, Табаковићем и Лубардом; Женеове оригиналне рукописе које је Марк деценијама чувао као јединствене списе од непроцењиве вредности; бројна уметничка дела итд.



Љубица Сокић, *Љубица Сокић у оједгалу*, 1940.



Љубица Сокић, *Пејзаж из Француске*, 1973–1975.

Аутијојориџреи у *црвеној блузи* и најављујући тежину ратних година на *Аутијојориџреиу са шеширом* (1940) и *Аутијојориџреиу* (1942), он

„може припадати претходном периоду што на најбољи начин мири антагонистичке ставове и налази праву меру између ауторкине потребе за наглашавањем утиска реалности и њене интровертне естетике, а новој фази што придаје већи значај изразу самих предмета”²³².

Аутијојориџреи у *ојлегалу* Љубица Сокић је поклонила Олги Кешељевић и он се дуго налазио у Паризу. Приликом једног боравка код Барбецаових, почетком друге деценије двадесет првог века,

.....
²³² Aleksa Čelebonović, Irina Subotić, *Ljubica Cusa Sokić*, Тору, Војно-издавачки завод, Београд 2003, 67.



Љубица Сокић, *Предео II*, око 1975.

др Миомир Гаталовић видео је слику у лошем стању, ван рама, с траговима пресавијања на платну. Пожелевши да се аутопортрет његове баке врати у Београд, где је и настао, Олга му је слику несебично подарила. Гаталовић се такође сећа да је Џуца Сокић редовно, током шездесетих и седамдесетих година, путовала у Десин и Лион, као и у Швајцарску где је живела стара госпођа Барбеза. Тада настају цртежи Десина, Женевског језера и швајцарских крајолика, данас у поседу Музеја савремене уметности у Београду. Истовремено, Сокићева је неретко путовала на југ Француске с Олгом и Марком, где су проводили лета (1952. заједно су у Сезановом атељеу у Екс-ан-Провансу). Галерија Рима из Крагујевца поседује и драгоцене пејзаже из Француске настале између 1971. и 1975. године у техници пастела. Више него што представљају верне приказе конкретног места, они су доказ о Џуциним француским путовањима, као и континуираном пријатељству с породицом



Петар Лубарда, *Фантасијична звер*, 1953.

Барбеза. Бројне заједничке документарне фотографије снимљене у њеном атељеу или у дневном боравку њеног стана у Београду упућују на чињеницу да је, првенствено захваљујући српској уметници, Олга Кешељевић одржавала везе с отаџбином. Београд је био обавезна станица између Париза и Италије или Шпаније, где су Барбезаови редовно летовали све до 1982. године када је Марк доживео саобраћајну несрећу на путу за Мадрид, после чега су се путовања проредила.

Од изузетног је значаја да су Барбезаови поседовали и *Фантасијичну звер* (*Besta fantastica*), Лубардино ремек-дело први пут изложено пред београдском публиком марта 2017. у галерији Еуросалон на Андрићевом венцу, чак шездесет четири године пошто је напустило Југославију. Настала у Београду почетком шесте деценије ова композиција је, заједно са још двадесет и четири Лубардине слике, с великим успехом представљала СФР Југославију на Другом бијеналу у Сао Паолу 1953. године, где је и награђена. Слика је том приликом продата и десет година се налазила у Бразилу, да би је потом купио Марк Барбеза, у чијем је власништву била до друге половине деведесетих година. Тада ју је продао колекционару српског порекла, настањеном

у Паризу.²³³ Поменути композиција је под називом *Рибе* била репродукована у књигама *Савремено југословенско сликарство* (Београд 1957) Ота Бихаљи Мерино, као и у студији Лазара Трифуновића *Петар Лубарда* (едиција Сликари и вајари, Просвета, Београд 1964) с напоменом да се налази у приватном власништву у Лиону. Коначно, на основу црно-беле фотографије *Фантасијичне звери* која се чува у Лубардином легату у Београду, а на чијој полеђини пише „власништво Барбезат, Лион”, приватни колекционари започели су потрагу за сликом коју су коначно откупили 2017. године и вратили је у Београд.²³⁴

Илустрације Љубице Сокић за фармацеутску компанију „Жифре-Барбеза”

До сада потпуно неистражен аспект илустраторске делатности Цуце Сокић, односи се на посебан вид сарадње који је остварила с фармацеутском кућом Марка Барбезаа, о чему уметница никада није говорила. Реч је о илустрацијама за амбалаже козметичких производа и лековитих чајева компаније „Жифре-Барбеза”.²³⁵ Сокићева се илустрацијом бавила читавог

.....

²³³ Госпођа Лула Милетић претпоставља да је Марк Барбеза у једном тренутку, због финансијских потешкоћа и дугова у које је породица запала због слабијег пословања фабрике у Десину, био принуђен да, између осталих, прода и Лубардино остварење *Фантасијична звер*. Како је Паркинсонова болест узимала маха, не желећи да Олги остави било какав терет незавршених послова, одлучио је да Галимару уступи права своје издавачке куће, а фармацеутску индустрију прода белгијском концерну Qualiphar, непосредно пред смрт 1999. године.

²³⁴ Видети: Petar Ćuković, Ješa Denegri, *Lubarda: Besta Fantastica*, Клепић колекција, Beograd 2017.

²³⁵ Др Миомир Гаталовић ми је споменуо да се Марк Барбеза одушевљавао бројним лековитим травама и благотворним биљем којима су богати разни крајеви Србије. У једном тренутку је успео да склопи уговор с извесним добављачима који су га снабдевали пажљиво одабраним биљним врстама. Од њих су настајале мешавине чајева произвођене у постројењима фабрике у Десину.

живота: почела је као стрип цртач у *Правди* 1935, док је била ученица Уметничке школе у Београду, да би наставила с дечјом илустрацијом за *Полећарац*, *Змај*, *Пионир*, *Пионирске новине*, као и за приближно педесет седам књига. Иако се чинило да је илустрација остала у сенци њеног сликарског опуса, због чињенице да је релативно мали број историчара уметности покушао да их класификује, наративно и стилски анализира, уметница је чак шест пута учествовала на изложбама илустрације између 1959. и 1993. године и освојила бројна признања.²³⁶ Послератни период обележен је потешкоћама у њеном животу, када је с мајком и сестром остала без дома на Топчидеру, као и без простора за рад. Могуће је да је „неизвесна егзистенција” у новооснованој држави, због чињенице да је припадала предратној буржоазији, условила да се Љубица Сокић, између осталог, и из потребе за зарађивањем одлучи за свет илустрације који јој је накнадно пружио мир, унутрашњу хармонију и задовољство, с обзиром да је радила за децу. У више наврата истицала је да су срећно детињство и младост, одрастање и спољашњи свет, формирали њену природу која ће бити пресудна и за њено сликарство.²³⁷ Заправо, могло би се без бојазни тврдити да ју је израда илустрација враћала у безбрижни простор

.....
²³⁶ О илустрацијама Љубице Цуце Сокић за Марка Барбеца до сада се није писало. Октобра 2019. године у Народној библиотеци Србије приређена је изложба и пратећа публикација историчарке уметности Горане Стевановић под називом *Пронађени свети илустрације Љубице Цуце Сокић*. Ауторка је указала на неупитни значај илустраторског опуса Цуце Сокић, анализирајући детаљно све аспекте њених слојевитих цртежа за децу, како у књигама тако и у часописима. Тиме је попуњена значајна празнина која је постојала у досадашњој историографији. Видети: Горана Стевановић, *Пронађени свети илустрације Љубице Сокић*, Народна библиотека Србије, Београд 2019. Међу ретке истраживаче илустрација Цуце Сокић убрајају се: Весна Лакићевић Павићевић и Божидар Тимотијевић, *Љубица Цуца Сокић: илустрације, 3–22. априла 1989*, Галерија графички колектив, Београд 1989, као и Драгана Ковачић, „Дечје илустрације Љубице Цуце Сокић и југословенска визуелна култура шездесетих година XX века” у: Лојаница М. (ур.) *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, САНУ, Београд 2015.

²³⁷ И. Суботић и Н. Мартиновић, *Пастели Љубице Цуце Сокић*, 30.



Љубица Сокић, илустрација за кутију чаја од липе
компаније „Жифре-Барбеза”, 1960-те

детињих радости, што се јасно уочава у књигама и чланцима на којима је радила. „С највећим уживањем посматрала сам децу у свакој прилици, запажала и памтила дечје портрете, физиономије, њихово одело, њихову игру и све то у датом тренутку стављала у илустрацију.”²³⁸

Љубав према деци приметна је и на илустрацији за чај од липе из шездесетих година за „Жифре-Барбеза”, веселој и распева-ној саги о кући на дрвету, заправо кутији чаја с филтер врећицама што лете према деци у подножју стабла, која их с радошћу хватају. Са свега неколико детаља Сокићева конструише поучну причу о лековитим својствима чаја и важности његове конзумације од „малих” ногу. Ово јединствено решење виђено на бројним кутија-

.....

²³⁸ Ivana Simeonović-Čelić, „Откриће неке смирености, неке сензибилне рационалности.” *Likovne sveske* br. 9, Univerzitet umetnosti, Beograd 1970, 70.

ма Маркове фармацевтске компаније сродно је остварењима за *Полетарац* и *Змај* у чијем средишту није илустрација као паратекст, већ дечје лице и покрети који, и у поменутом случају, нарочитом мимиком и гестовима изражавају усхићење док ка њима, уместо лишћа, падају кесице с уситњеном липом:

„Одстрањујући све друге (у овом случају сувишне) елементе, Љубица Сокић (...) усредсређује се на израз лица који осликава унутрашње процесе у детету и распон емоција (...) хватајући попут фотографа онај моменат када емоција долази до свог врхунца.”²³⁹

Друга група илустрација за козметичке производе „Жи-фре-Барбеза” куриозитет је у том смислу што осветљава сликарки-на интересовања која су се у једном тренутку нашла у домену моде и индустрије лепоте. Реч је о минијатурним темперама на папиру као предлошцима за визуелна решења: амбалажа фарби за косу (с једноставним слоганом: *Одабериие своју нијансу*), етикета за помаде за лице и руке, крема за депилацију, лакова за нокте, као и реклама за оксигенизовану воду, заштитни знак компаније. На њима су приказане младе, згодне девојке у средњем или врло крупном плану: одећа, коса, црте лица извучене су црном или сивом, тањом или пунијом линијом, док је монохромна позадина једноставно решена јаркоплавом и црвеном бојом. Понеки детаљ као што су плаве очи, плава огрлица, црвено дугме на хаљини или плави и црвени грудњак (у случају средстава за депилацију), уносе динамику и разбијају монотонију доминантно сиве одеће. На основу боб фризура или косе различитих форми и дужина, шминке која ставља у први план очи уоквирене црном маскармом или ајлајнером, једноставних костима равних, геометријских линија, с једноредним или дворедним копчањем, могуће је позиционирати илустрације у шездесете године. Оне несумњиво имају двоструко извориште: с једне стране у модним часописима (париској илустрованој штампи

.....
²³⁹ Г. Стевановић, *нав. дело*, 93.



Љубица Сокић, илустрације за амбалаже козметичких производа компаније „Жифре-Барбеза”, 1960-те

попут *Paris Match*, *Elle*,²⁴⁰ *Vogue* или домаћим панданима заснованим на светском прототипу, као што су *Жена и свети* или *Свети данас*), али и у филму шездесетих година (са Одри Хепберн као непревазиђеном иконом стила, Брижит Бардо чија се бујна, необуздана коса може препознати и на појединим Цуциним девојкама, као и с Бебом Лончар из филма *Љубав и мода* чију ће фризуру и начин одевања имитирати бројне младе жене у Југославији).

Премда се Љубица Сокић због своје привржености француској култури и уметности, као и честих путовања код Барбезаових, при изради илустрација највероватније инспирисала париским трендовима, чак је и домаћи часопис *Жена данас* од педесетих година увео рубрике о лепоти, моди, одржавању витке линије, а

.....

²⁴⁰ Модни магазин *Elle* покренуће 1969. издање на српском језику, које је према реклами довело „свет модерне жене на дохват руке“. Цитирано према: Андријана Ристић, *Насловне стране београдске илустриране штампе 1945–1980*, необјављени рукопис магистарског рада одбрањеног на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду 2009. године.



Љубица Сокић, илустрације за амбалаже козметичких производа компаније „Жифре-Барбеза”, 1960-те

у њему су штампане и фотографије манекенки. Укидањем система тачкица и постепеним пуштањем робе у слободну продају од 1951. до 1956. године, као и коначним окретањем ка Западу, створили су се погоднији услови за појаву „новог типа” југословенске жене која почиње да размишља о „унапређеној” лепоти као обавезном сегменту женствености.²⁴¹

„Повећано интересовање жена за козметичке производе коинцидира с новим осећајем потрошачког идентитета. Жене су одувек куповале и размењивале робу, али већ око 1900. појавила се свест о њој као конзументу. Женски часописи и рекламе скретали су пажњу на брендиране производе и памет-

.....
²⁴¹ А. Ристић, *нав. дело*, 50–59. О окретању Западу и популарној култури шездесетих година у СФРЈ, видети: Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Službeni glasnik, Beograd 2015.



Љубица Сокић, илустрације за амбалаже фарби за косу
компаније „Жифре-Барбеза”, 1960-те

ну куповину, док су робне куће створиле женски рај изобиља,
задовољства и услуге.”²⁴²

Иако би се због превасходне посвећености тишини атељеа и повученом начину живота могло закључити да Сокићева није марила за дешавања у сфери индустрије лепоте, њене илустрације за Барбезаове, пре екскурса него правило унутар целокупног опуса, могле би да оповргну ову тезу. Управо зато их не би требало запоставити, ако ни због чега другог, онда зарад формирања целовите слике о уметници, радозналој да закорачи у непознато. Сигурно је да Цуци Сокић мода није била у првом плану, али одрастање у либералној атмосфери, живот у Паризу тридесетих, као и повратак у њега почетком педесетих, утицали су и на њен *modus vivendi*: самосвојна, образована и независна жена свесна властитих вредности. Истовремено, Цуцино и Олгино дугого-

.....
²⁴² Kathy Peiss, *Hope in a Jar. The Making of America's Beauty Culture*, Metropolitan Books, New York 1998, 50.

дишње пријатељство, као и неминовност Марка Барбеа да уђе у трку с нарастајућом комодификацијом лепоте, били су довољни да сликарка изађе у сусрет пријатељима и допринесе решењима визуелног идентитета њихових препарата. Олга Кешељевић Барбеа била је елегантна дама; неговала је класични стил, најсроднији креацијама париске куће Шанел. Доказ томе су њене фотографије из шездесетих и седамдесетих година, на којима је црнка, лепе косе и наоко лежерне фризури, уз дискретну шминку типа *nude look*, одевена у костиме равних линија и једноставног копчања попут Џеки Кенеди.

Чини се да је Сокићева управо у неколико чисто модних илустрација прекорачила ограничења нарученог посла за Барбеаове и ступила храбро на нову територију. Комбинујући апстракцију и фигурацију, она реализује интересантна решења на индиго плавој позадини, с девојкама које позирају и заводљиво намештају косу, одевене у једноставне, струкиране хаљине с уским текстилним каишем, испод којег се шире у пуну сукњу. Фовистичка палета јаркоцрвене, жуте и различитих нијанси зелене боје, у потпуној су супротности с монолитно решеном сивом одећом за Барбеаове илустрације. На једној од сликаних минијатура девојка је одевена у раскошну зелену корсет-хаљину без рукава, док се око ње налепљени жути и светлозелени петоугао и црвени правоугаоник, могу протумачити као палета доступних боја за понуђену креацију. Варијације на тему приметне су и на „манекенки” опуштеног става са шеширом у руци, у зеленој хаљини с плисираним појасом од кога се спуштају дуге црне траке, савршено уклопљене с дезеном горњег дела. Модну креацију употпуњује оранж цвет на рамену хармонизован с косом бринете и траком на шеширу.

По иновативности решења посебну пажњу привлаче два рада у којима се Цуца вешто поиграва с изменом модних трендова уводећи „апстракцију у свет илустрације као модел експерименталне творевине која није резултат тежње ка апстракцији, већ примена поступка апстрактне уметности у изражавању и приказивању



Љубица Сокић, модна илустрација, средина 1960-их



Љубица Сокић, модна илустрација, средина 1960-их

реалности света маште”²⁴³. Наиме, преко широких струкираних хаљина карактеристичних за педесете и овлаш назначених белим, црним и окер линијама, у нивоу торза, као нови слој сликарка сада уводи правоугаонике јаркоцрвене и жуте боје, док се равне линије и пљоснате површине могу разумети као стилизовани означитељи за појас, траку или, можда, унутрашњи џеп. Овом смишљеном „апстрактном” интервенцијом у домену фигурације, Сокићева суптилно скреће пажњу на измену трендова и појаву „А” и трапез хаљина које су завладале шездесетих година.

Модна и козметичка индустрија су након Другог светског рата постале нераскидиво повезане, а начин шминкања, бојења косе, избор фризура, као и додатни асесоар, усаглашавао се с актуелним диктатима у сфери одевања.

„Бизнис у вези с лепотом био је нераскидив од моде, и не може се посматрати само као последица трансгеографског напретка у хигијени или унапређења квалитета живота. Култура

²⁴³ Г. Стевановић, *нав. дело*, 83.



Љубица Сокић, модне илустрације, средина 1960-их

је сада изразито визуелна, а часописи и филм најважнији су извори модних слика и савета за жене. Управо у ово време настаје индустрија лепоте каква нам је позната и у данашњем облику.”²⁴⁴

Упркос чињеници да су рађене првенствено за козметичке препарате, у илустрацијама за Барбезаове Сокићева не пропушта да пружи комплетан изглед модела (најчешће допојасни), усаглашавајући различите елементе стила у јединствену целину.

Очигледне промене у трендовима, од скромних девојака уредно подшишане косе, једноставне шминке и дискретних минђуша с почетка седме деценије, до модернијих младих жена нехајно разбарушене дуже косе с наглашенијим, висећим наушницама карактеристичним за другу половину шездесетих, указују на вишегодишњу Цуцину сарадњу с Барбезаовима у изради

.....
²⁴⁴ Paula Black, *Beauty Industry. Gender, Culture, Pleasure*, Taylor and Francis e-library 2006, 22.



Љубица Сокић, етикете за производе компаније „Жифре-Барбеза”, 1960-их

илустрација. Равне, цигарет хаљине, жакети и блејзери високих крагни с крупним дугмадима, блузе са ве изрезима, саставни су делови визуелних решења, иако је њихова примарна намена козметика, а не мода. Коначно, треба истаћи да су се с увећањем броја новооснованих козметичких компанија на удару нашле хемијске и фармацеутске породичне фирме, које су првобитно правиле препарате намењене нези коже и косе. Фарбе су покривале прве седе и „успоравале” старење, чинећи жену самоувереном у јавности. На исти начин, нега коже упућивала је на бригу о сопственом телу. Помаде за руке стварале су тзв. „други” епител – нежан и гладак – опирајући се видљивим траговима година. Иако је Барбеза поку-

шавао да се одржи на тржишту масовне производње козметичких средстава, с временом је губио битку у односу на нове, савремене и веће лабораторије које су стално унапређивале технологију. Свестан ове чињенице балансирао је између разрађене и уносне производње унидоза физиолошких раствора и скромнијег пласмана препарата за негу и лепоту. Постепено смањивање производног капацитета довело је и до продаје фирме 1997. године. Ипак, њено име се, упркос свему, и данас помиње, јер се мали грифон као заштини знак концерна „Жифре-Барбеза” сачувао и на одабраним производима Qualiphaга.

Пријатељство с Недељком Гвозденовићем

У Документацији Галерије Српске академије наука и уметности у Београду чува се једно писмо и десет разгледница на француском језику које су на адресу Недељка Гвозденовића (Студентски трг 19/IX) слали Олга и Марк Барбеза између 1975. и 1977. године,²⁴⁵ као и нацрт једног Гвозденовићевог недовршеног писма исписаног на дописници.²⁴⁶ Иако невелик, овај корпус личних докумената знатно расветљава везе које је породица Барбеза остварила са српским сликарем и академиком. Извесно је да је у њиховом упознавању посредовала Џуца Сокић, јер је Гвозденовић спомиње у недовршеном писму Олги, када заједнички бирају три слике које јој предлажу за могућу куповину у наредном периоду. Иако није датована, ова, у журби исписана дописница могла би бити нацрт за писмо из јуна 1975. године²⁴⁷ на које је уследио Олгин одговор у форми јединог сачуваног писма у Документацији

.....
²⁴⁵ Инв. бр. 6058 и 6060–6069.

²⁴⁶ Инв. бр. 2094.

²⁴⁷ На основу разгледнице Гвозденовићу из Мадрида (19. мај 1975) где се Олга захваљује на гостопримству у атељеу и нада се да нису сувише сметали уметнику, може се закључити да су Барбезаови очигледно прошли кроз Београд на редовном путу из Париза ка Шпанији где су током читаве осме деценије присуствовали борбама у кориди. Видети инв. бр. 6067.



Недељко Гвозденовић, *Аисīракijна композиција у црвеном*, 1974.

САНУ, као и Маркове разгледнице са Короовом *Маријетом*.²⁴⁸ Појединачно, Олга и Марк се захваљују сликару на избору дела која је предложио за њихову збирку (*Мрjива jрирода на тjамној jодлози* и *Мрjива jрирода у црвено-зеленом*), напомињући да већ имају неколико његових лепих слика у Десину. Истовремено, из Олгиног писма сазнаје се да Гвозденовић жели да оснује легат у Београду²⁴⁹ и да му то задаје велике бриге, док му Марк пише: „Ја сам веома осетљив на Вашу уметност. Ви сте велики уметник. Видевши Короову уметност која је тренутно у Паризу, мислио сам на Вас.”

.....
²⁴⁸ Инв. бр. 6069.

²⁴⁹ Замисао ће се после многобројних перипетија и одлагања, ипак остварити 1983. Више о томе видети: Дијана Метлић, *Недељко Гвозденовић. У jоjтрази за аjсолуjним сликарстjвом*, САНУ, Београд 2018, 197–201.

Несумњиво високо вреднујући Гвозденовићеву ерудицију, Олга и Марк Барбеза му често шаљу каталоге с путовања (знајући за уметникову љубав према књигама и квалитетним репродукцијама), као и брижљиво одабране разгледнице с делима сликара које је ценио. У том смислу, индикативне су оне послате из Мадрида с репродукцијама Ел Грека, Тинторета и Гоје (1975, 1976. и 1977. године), када не пропуштају да примете да би волели да се с Гвозденовићем опет сретну у Толеду, Ескоријалу или Праду.²⁵⁰ У истој разгледници (19. мај 1975) Марк подсећа на своју жељу да од Гвозденовића купи дела већих димензија која би накнадно завештао Народном музеју у Београду, до чега није дошло. Из Арца се оглашавају децембра 1975. када га позивају да буде њихов гост у Паризу, истичући да су му захвални на чудесном поклону „који можда спада у најзначајнија дела XX века”²⁵¹. Маја 1976. су кратко у Београду у посети Љубици Сокић и Гвозденовићу, да би наставили ка Мадриду, одакле изражавају жељу да изнова чују уметникове мисли о Ел Греку.²⁵² Већ 22. маја 1977. Олга примећује неуспелу модернизацију Мадрида, али и Прада: „Ставили су веома скуп црвени плиш у сале с Гојиним делима. Једноставно, ако су желели да *убију* слике, нису ништа боље могли да ураде.”²⁵³ Између поменута два путовања у Мадрид, у Асуану дочекују нову 1977. годину,²⁵⁴ и путују у Њујорк, где Олга запажа фантастичну архитектуру, истичући да је узвишена лепота наводи да мисли на Гвозденовића.²⁵⁵ Једна од последњих примњених разгледница, која се чува у Документацији САНУ, датована је у 24. октобар 1977. и

.....
²⁵⁰ Инв. бр. 6067. У разговору за *Политику* с Драгославом Адамовићем 11. маја 1975. године, Гвозденовић је истакао дивљење према Ел Греку чију је кућу у Толеду посетио заједно са Стојаном Ђелићем. Може се претпоставити да управо из тих година потиче сусрет с Марком и Олгом у Шпанији (у Мадриду и Толеду), пред делима великог маниристичког мајстора.

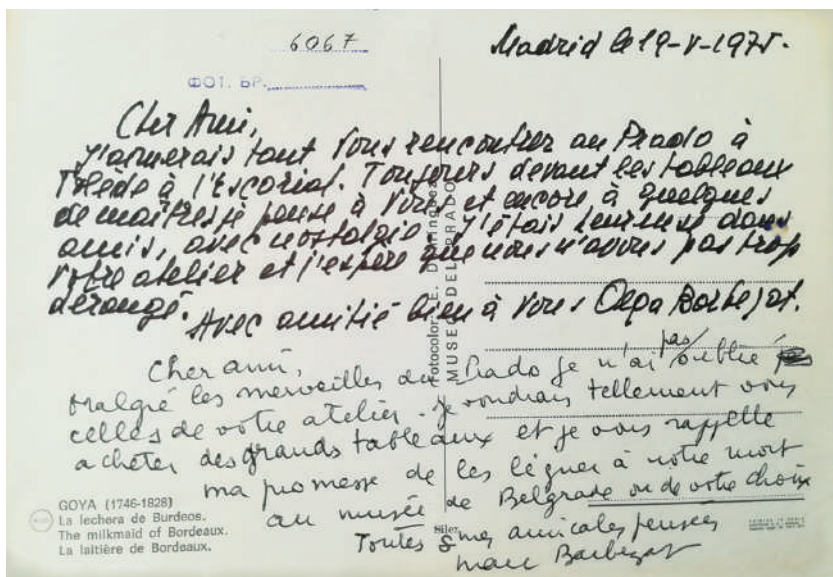
²⁵¹ Инв. бр. 6064.

²⁵² Инв. бр. 6066.

²⁵³ Инв. бр. 6062.

²⁵⁴ Инв. бр. 6068.

²⁵⁵ Инв. број 6061.



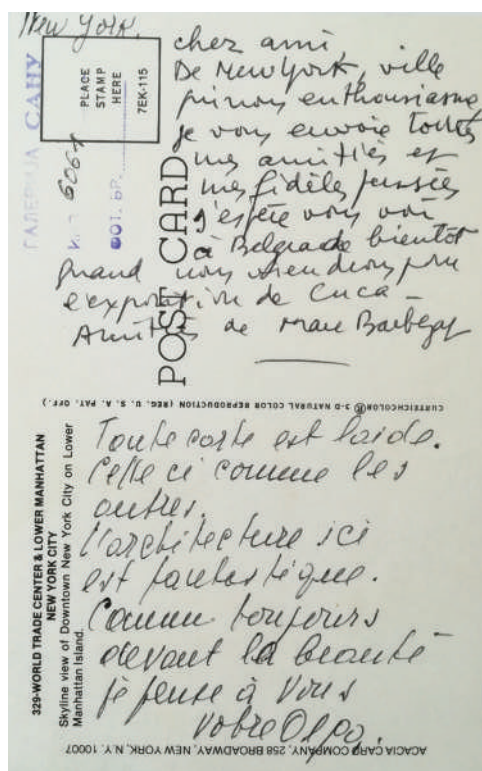
Разгледница Олге и Марка Барбеаа послата Недељку Гвозденовићу из Мадрида 19. маја 1975.

писана је из Националне галерије у Лондону: „Сала Ел Греко је да плачете од емоција. Мислимо на Вас.”²⁵⁶

Уз констатацију да недостају писма која је Гвозденовић слао породици Барбеа, из расположивог материјала се са сигурношћу закључује да је уметникова повученост, баш као и његова затвореност у свет слике и сликарских проблема, одредила корпус тема и мисли које је размењивао с Олгом и Марком. Као што је Сокићева приметила да је она сама остварила „не само сликарску, већ и интелектуалну везу с Неђом”²⁵⁷, исто се може тврдити и за његово пријатељство с Барбеаовима. Међусобно уважавање, баш као и испуњеност у разговорима о прочитаном и виђеном чинило је ово дружење духовно подстицајним. Гвозденовића су испуњавале приче о делима мајстора по светским музејима и галеријама које су Олга и Марк редовно обилазили,

²⁵⁶ Инв. бр. 6063.

²⁵⁷ Z. L. Vožović, *нав. дело*, 75.



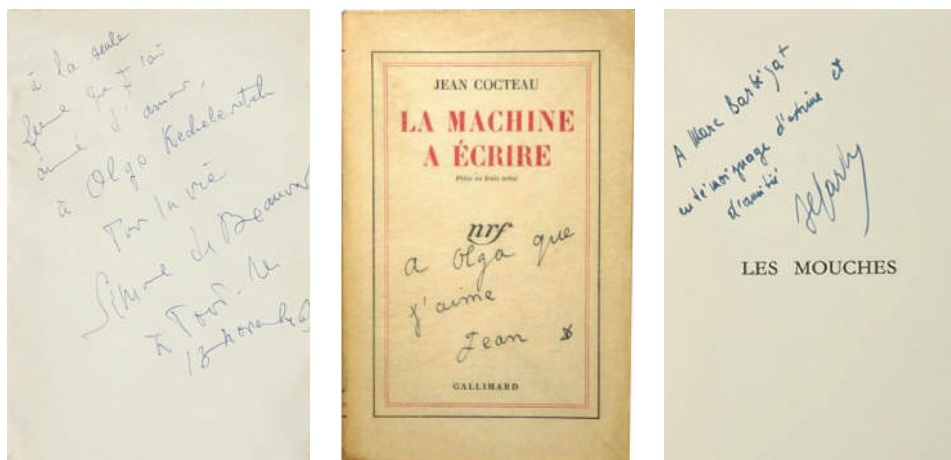
Разгледница Олге и Марка Барбеца
послата Недељку Гвозденовићу из Њујорка, 1977.

док је за њих, с друге стране, прави празник било посматрање Гвозденовићевих дела у властитој уметничкој збирци: „Гледам Ваша два дела са изузетном радошћу и срећан сам што их гледам у свом дому.”²⁵⁸

²⁵⁸ Марк Барбеца, 29. децембар 1975, инв. бр. 6064.

„ЖИВОТ” ЗБИРКЕ КЕШЕЉЕВИЋ–БАРБЕЗА ПОСЛЕ ЊЕНОГ НЕСТАНКА

Превладати заборав стваралаштвом један је од могућих начина да се појединац супротстави бесмислу свакодневице, а егзистенцију „освести” у њеним разнородним аспектима: да поново прође кроз радост и тугу, да пробуди некадашње трауме, да осети патњу и бол у њиховом најснажнијем облику, те да све то изнова постане део бића, како би се проживљено искуство оставило иза себе и потенцијално кренуло даље. Својом делатношћу Олга и Марк Барбеца су „борбом” за друге и њихово стваралаштво, постали чувари једног важног сегмента француске и српске културе, покушавајући да их заштите од нестајања. Процес афирмације књижевника, уметника и улагање у њихова дела трајао је више од пет деценија: од истрајног настојања да се помогне изгреднику и маргиналцу Жану Женеу, или пружи подршка Антонену Артоу у мучним тренуцима психолошких расцепа и унутрашњих криза, преко откривања нових поетских снага какви су били, данас готово ишчезли песници Лена Леклерк и Оливије Ларонд, до сарадње с неким од најутутицајнијих светских ликовних уметника – Алберта и Дијега Ђакометија, Макса Ернста, Жана Коктоа, Андреа Масона – или интелектуалаца Жан-Пола Сартра, Албера Камија, Симон де Бовоар, Пола Елијара, Марсела Мишоа, Ренеа Тавернијеа, Жана Вала. Истовремено, Олга и Марк су афирмисали америчку, руску, немачку, британску књижевност превodeћи је на француски: од Хемингвеја и Фокнера, преко Чинија и Мекоја, до Блејка, Д. Х. Лоренса, Достојевског, Кафке и Хајдегера.



Посвете Симон де Бовоар, Жана Коктоа и Жан-Пола Сартра
Олги и Марку Барбезау

У прилог томе сведоче бројне посвете у књигама које је породица Барбеза добијала од својих далеко познатијих пријатеља којима је узвраћала моралном и финансијском подршком када им је било најпотребније. На аукцији у Паризу јуна 2016. године, на којој су се појавили вредни примерци књижевних дела из њихове библиотеке, могу се између осталог прочитати посвете: Симон де Бовоар (*Јединој жени коју сам волела да волим. Оли Кешељевић. За животи. 13. новембар 1963*); Жоржа Ињеа (*Марку Барбезау: У ишчекивању јошвињих доба која ћемо осетијити. Жорж Иње. 1943*); Жана Коктоа (*Оли коју волим. Жан*); Женеа на фотомонтажи с Вајдмановим портретом (*Оли Кешељевић у знак сећања на наша заједничка сећања, наша пријатељства, љубави, свечано нудим слику крвавој арханђела у оковима земаљске јарде. Нов. 1944*); Сартра (*Марку Барбезау, у знак поштовања и пријатељства*); или сведочанство у писму Гастона Башлара Марку, поводом објављивања Ларондове илустроване поезије (*Послали смо ми дивну књигу. (...) Толико сам радостан што гледам стране са ЂакOMETИЈЕМ. Срећа што постоје издавачи који прекознају достојанство поезије. Хвала Вам*).

Марк Барбеза је, упркос позиву фармацеута, знао да је увећање капитала и задржавање његовог протока у једној грани индустрије најбољи начин да се тај новац обезвреди. Управо зато је још 1940. године, с пуном свешћу о својој љубави према књижевности и уметности, одлучио да новац зарађен у фабричком постројењу у Десину, буде полазна тачка за највреднију могућу инвестицију: оснивање књижевне ревије *L'Arbalète* која ће прерасти у издавачку кућу, изузетно цењену у Лиону, Паризу и читавој Европи. Подршку у овом кретању напред и сталном улагању у различите форме уметничког изражавања, пружила му је супруга Олга Кешељевић, с којом се упознао 1943. и живео до смрти 1999. године. Различитих темперамената – он тих и сталожен, она чврста, одлучна и непоколебљива – чинили су савршену комбинацију, идеалан пар за рационално и планско улагање у нове токове уметности, у авангардне и храбре ауторе, у врхунско сликарство двадесетог века, као и ретке и пажљиво биране примерке уметничког израза прошлости који су свежином рукописа и оригиналним приступом обради познатих тема представљали екскурсе у одређеним епохама.

Већ сâм поглед на књижевна издања *L'Arbalète*-а недвосмислено упућује на Олгину и Маркову решеност да бирају ангажоване, критички освешћене књижевнике с маргине, изоловане, побуњене и несхваћене, како би се чуо њихов глас. Штапајући преводе Кафке на француски језик у својој литерарној ревији, Барбеза је био поборник његовог виђења књижевности:

„Потребне су нам књиге које на нас делују попут неке несреће која нас веома боли, као смрт некога кога волимо више од нас самих, као када смо протерани у шуму, далеко од свих људи, као самоубиство, књига мора да буде секира којом ломимо залезено море у нама.”²⁵⁹

Знајући да су изабрана дела она која „уједају и убадају”, Барбеза их је брижљиво припремао за штампу, третирајући их као уметничке

.....

²⁵⁹ Из писма Ернсту Полаку, цитирано према: Vinkler, *нав. дело*, 62.



Љубица Сокић, Златко Милетић, Олга и Марк Барбеза, Вера Јелача, Десин 1955.

објекте: све оно што би могло да донесе nelaгоду читаоцу било је упаковано у врхунски привлачан омотач. Књиге су објављиване на одређеном типу најфинијег сатенског папира, с пажљиво изабраним фонтом, неретко додатим илустрацијама и елегантним решењем насловних страна на којима је у првом плану увек било име књижевника и наслов дела, док се у подножју, сасвим ненаметљиво појављивао и назив издавачке куће.

Остајући у сенци и, по правилу, у позадини, породица Барбеза је осећала потпуну сатисфакцију у самом чину улагања у друге, било да се радило о француским писцима и песницима, или о остварењима српских ликовних уметника двадесетог века која су чинила непроцењиво важну целину националног сликарства ван граница Србије. На поклон добијене или купљене слике Љубице Сокић, Петра Лубарде, Ивана Табаковића, Боре Баруха, Недељка Гвозденовића доказ су вишегодишњих



Љубица Сокић и Олија Кешељевић Барбеза у Београду седамдесетих година

професионалних веза које су прерастале у трајна, нераскидива пријатељства. Наклоност Барбезаових ка српским ликовним ствараоцима несумњиво је била развијена под Олгиним утицајем. С друге стране, из доступних забелешки и писама, као и на основу сведочанстава њеног братанца Кристофа Кешељевића, сестричине Луле Милетић, др Миомира Гаталовића и лекара Александра Савића, сигурно је да је Марк Барбеза подједнако волео слике које је на Олгин наговор куповао, те да су врата њиховог дома у Десину, Женеви и у Паризу, била широм отворена за све ауторе у чијим су делима уживали.

Питање је шта се дешава када све што је једна генерација деценијама стварала, наредна, нажалост, изгуби услед нових финансијских закона, административних обавеза и процедура, чиме неминовно долази до прекида континуитета, распарчавања и постепеног нестајања постојеће, кохерентне целине. Да ли је збирка бесповратно изгубљена због „неправовременог” размишљања њених власника или због изнуђене одлуке њихових наследника условљене одређеном ситуацијом? Није лако дати једнозначан одговор на постављено питање. Сведоци смо случајева у којима

легати и завештања бројних уметника постају подложни зубу времена и бивају занемарени од стране оних којима су поверени. Да ли је било могуће на време завештати Уметничку и књижевну збирку Кешељевић–Барбеза одабраној установи у Паризу или Лиону? Да ли би с обзиром на богатство и разноврсност збирке – оригинални рукописи писаца, прва издања књига Марсела Пруста, Жана Пулана, Бенжамена Переа, Пјера Ревердија, Жан-Пола Сартра, Жана Коктоа, Блеза Сандрара, Симон де Бовоар, Албера Камија, Едгара Алана Поа, Семјуела Бекета, Ренеа Шара, Јориса Карла Уисманса, Џејмса Џојса; бројни међуратни литерарни часописи и ревије до којих је данас готово немогуће доћи, раритетна књижевна дела с посветама и потписима аутора, скулптуре из Африке, Кине, с Тибета, иконе, таписерије, слике из разних епоха, фотографије и документација која садржи преписку Барбезаових с њиховим сарадницима и пријатељима – било могуће одредити само један архив или један музеј који би на прави начин заштитио и презентовао оно што му је поверено?

Без јасно дефинисаног става о томе шта је у датом тренутку могло да се учини, наследници Барбезаових практично су јуна 2016. године били принуђени на продају вредног наследства у Паризу, изнова потврђујући чињеницу о рањивости људских намера и жеља у данашњем прагматичном времену.²⁶⁰ Један део слика из Збирке вратио се у Београд захваљујући приватним аукцијским кућама, настављајући даље у руке нових власника. Држава Србија је остала по страни, доказујући одсуство слуха да препозна развијени смисао породице Барбеза за добротинство и више циљеве. Инертна и недовољно заинтересована она је пропустила прилику да откупи вредна уметничка дела и документацију за националне архиве и збирке домаћих музеја. Део тада понуђених предмета купио је Архив града Лиона, као и приватне колекционарске куће које ће их, с временом, изнова нудити на тржишту ретких књига

.....
²⁶⁰ „Библиотека Сен Луј” Дијега Ђакометија, појавила се на понуди чувеног Сотбија 2017. године. Видети даље: <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.38.html/2017/impressionist-modern-art-evening-sale-n09710>



Марк и Олга Барбеза у париском стану
на острву Сен Луј, почетак 1980-их

и уметничких дела. И тако је Збирка Кешељевић–Барбеза, преко ноћи, једноставно нестала.

На питање новинара часописа *Плејбој* према каквом крају усмерава свој живот, Жан Жене је одговорио:

„Према забраву. Највећи део наших активности обележавају неодређеност и празнина. Веома ретко чинимо свесне напоре да превазиђемо ово стање. Ја га превазилазим писањем.”²⁶¹

Олга и Марк Барбеза су га превазилазили покровитељством, утичући на књижевне токове у Француској и унапређујући српско-француске културне везе. За један живот сасвим довољно.

.....
²⁶¹ Према: „Жан Жене – интервју за *Плејбој*”, *Градац*, 13.

ПРИЛОЗИ

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- А. Ј. 137
Адамовић, Драгослав 72, 74, 80,
205
Alden, Douglas W. 120
Алгре, Марк (Marc Allégret) 76
Алсина, Марсела (Marcelle Alsina)
28, 34
Амброзић, Катарина 45
Андре, Жид (André Paul Guillaume
Gide) 55, 81, 113, 154
Андријашевић, Живко 26
Андрић, Иво 50
Анђелковић, Бранислава 66
Антић, Даница 5
Арагон, Луј (Louis Aragon) 38, 39, 41,
55, 90, 100, 117, 120, 177
Аралица, Стојан 46
Арафат, Јасер (Muhammad Abd
ar-Ra'uf al-Qudwa al-Husayni)
164
Аронсон, Роналд (Ronald
Aranson) 104
Арто, Антонен (Antonin Artaud)
16, 76, 77, 113, 117, 123, 124, 168,
186, 208
Архипенко, Александар
(Олександр Порфиорович
Архипенко) 169
Астер, Фред (Fred Astaire) 93

Бал, Хуго (Hugo Ball) 119
Балашова, Тања (Татјана Балашова)
106
Балтус (Balthasar Klossowski de
Rola, Balthus) 176
Барбеза, госпођа, мајка Марка
Барбезаа 109, 110
Барбеза, Пол-Луј (Paul-Louis
Barbezat) 16, 108
Барби, Клаус (Klaus Barbie) 92
Бардо, Брижит (Brigitte Bardot) 73,
195
Баро, Жан-Луј (Jean-Louis Barrault)
77
Бароуз, Вилијам (William Seward
Burroughs) 163
Барух, Бора 19, 45, 54, 55, 57, 70–73,
83, 185, 186, 211
Батај, Жорж (Georges Bataille) 154
Бати, Гастон (Gaston Baty) 81
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard)
172, 186, 209
Бегбеде, Марк (Marc Beigbeder) 118
Бејквел, Сара (Sarah Bakewell) 88,
105
Бејкер, Дороти (Dorothy Baker) 122
Бејкер, Џозефина (Josephine Baker)
33, 43, 69
Бекер, Жак (Jacques Becker) 100
Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 213
Бељански, Павле 11, 22, 46, 48, 59
Бентага, Абдаллах (Abdallah Bentaga)
128, 161, 164, 165
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 41,
109
Berliner, Brett A. 69

- Бернам, Александар (Alexandre Bernheim) 54
- Бернар, Рејмон (Raymond Bernard) 76
- Бернар, Сара (Sarah Bernard) 77, 103
- Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 115
- Бијелић, Јован 55
- Бихаљи Мерин, Ото 191
- Благојевић, Милош 26
- Black, Paula 201
- Блэк, Вилијам (William Blake) 119, 208
- Блен, Роже (Roger Blin) 154, 162
- Блох, Ана (Anna Bloch) 35, 140–143, 149, 153
- Блох, Ервин (Ervin Bloch) 140
- Блум, Леон (Léon Blum) 44
- Боасон, Паскал де (Pascal de Boisson) 77
- Бовоар, Симон де (Simone de Beauvoir) 16, 55, 85, 88, 100, 104, 105, 138, 154, 159, 177, 208, 209, 213
- Богдановић, Ана 46
- Богосављевић, породица 11
- Бодлер, Шарл Пјер (Charles Pierre Baudelaire) 18, 141, 149, 173
- Божовић, Зоран А. 22, 72, 74, 77, 81, 84, 106, 206
- Voittin, Jennifer Anne 69
- Бонар, Пјер (Pierre Bonnard) 75, 89, 182
- Бонмезон, Шарл (Charles Vonnemaizon) 72
- Борсеје, Антоан (Antoine Bourseiller) 171
- Брак, Жорж (Georges Braque) 88
- Брасај (Brassai) 68, 90, 169
- Брадби, Дејвид (David Bradby) 143, 162, 163
- Бресон, Робер (Robert Bresson) 90
- Бретон, Андре (André Breton) 41, 55, 111, 174, 177
- Brooks, Richard A. 120
- Брук, Питер (Peter Brook) 154, 162
- Були, Мони де (Monny de Bouly) 74
- Бурдел, Антоан (Antoine Bourdelle) 169
- Вагнер, Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 97
- Вајдман, Еуген (Eugen Weidmann) 132, 133, 149, 209
- Вајдал, Ренато 154
- Вајс, Сабине (Sabine Weiss) 169
- Вајт, Едмунд (Edmund White) 35, 41, 43, 91, 106, 121, 130, 133, 139, 140–143, 146, 148, 150, 153, 154, 157, 168, 171
- Вал, Жан (Jean André Wahl) 92, 109, 110, 118, 120, 208
- Валдемар, Жорж (Georges/Jerzy Waldemar Jarocinski) 74
- Валентино, Рудолф (Rudolph Valentino), 33
- Валери, Пол (Paul Valéry) 119, 135
- Ван Доген, Кис (Kees Van Dongen) 42
- Вану, Садалах (Saadallah Wannous) 126
- Van Zele, Michel 111
- Васиљевић, породица 11
- Васић, Павле 45
- Ве Пољански, Бранко (Бранко Мицић) 45
- Вејл, Симон (Simone Weil) 85
- Веласкез, Дијего (Diego Velázquez) 84
- Вељковић, Катарина Ина 118
- Верни, Франсоа (François Verny) 106
- Вијан, Борис (Boris Vian) 100, 123
- Вилијамс, Најџел (Nigel Williams) 130, 132, 139, 164
- Винклер, Јозеф (Josef Winkler) 136, 138, 210

- Витолд, Мишел (Michel Vitold) 106
 Вулф, Томас (Thomas Clayton Wolfe) 122
 Вучетић, Радина 196
- Габен, Жан (Jean Gabin) 89
 Ганзо, Робер (Robert Ganzo) 120
 Гаталовић, породица 11, 12, 20, 94
 Гаталовић, Миомир 20, 22, 29, 65, 94, 189, 191, 212
 Гаталовић, Слободанка Данка 97
 Гвозденовић, Недељко 6, 16, 19, 55, 83, 182, 186, 203–207, 211
 Гено, Жан 88
 Гершвин, Џорџ (George Gershwin) 41
 Гинсберг, Аллен (Allen Ginsberg) 163
 Girodias, Maurice 87
 Gisserot, Jean-Paul 44
 Гитри, Саша (Sacha Guitry) 89, 93, 100
 Глушчевић, Миодраг 55
 Глез, Албер (Albert Gleizes) 111
 Гоја, Франциско (Francisco José de Goya y Lucientes) 84, 205
 Голубовић, Видосава Вида 119
 Граовац, Никола 45
 Грујић, Бора 45
- Даладије, Едуар (Édouard Daladier) 44
 Дали, Салвадор (Salvador Dalí) 41, 154
 Дамад, Жак (Jacques Damade) 112, 113, 118
 Данило I Петровић, митрополит цетињски 26
 Дворжак, Антоњин (Antonín Leopold Dvořák) 97
 Дега, Едгар (Edgar De Gas) 54
 Дејвис, Бред (Brad Davis) 157
 Декарнен, Жан (Jean Decarnin) 136, 139, 141, 146
 Декроа, Етијен (Étienne Decroux) 77
 Делез, Жил (Gilles Deleuze) 110
 Делоне, Робер (Robert Delaunay) 41
- Денегри, Јеша 45, 191
 Денић, Ружица 45
 Деноел, Робер (Robert Denoël) 137
 Деснос, Робер (Robert Desnos) 66, 90, 117, 135
 Дибоа, Андре-Луј (André-Louis Dubois) 135
 Дијамел, Марсел (Marcel Duhamel) 123
 Дику, Данијел (Danielle Ducout) 178
 Дилак, Жермен (Germaine Dulac) 111
 Дилен, Шарл (Charles Dullin) 23, 76, 77, 80–82, 93, 113
 Дима, Ролан (Roland Dumas) 165
 Дирас, Маргарет (Marguerite Duras) 85
 Dichy, Albert 126, 131, 139
 Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 41
 Дјагиљев, Сергеј (Сергей Павлович Дягилев) 41
 Достојевски, Фјодор Михаилович 103, 120, 208
 Дуано, Робер (Robert Doisneau) 169
 Дубијар, Ролан (Roland Dubillard) 168
- Ђакомети, Алберто (Alberto Giacometti) 5, 16, 41, 42, 88, 138, 151, 153, 154, 160, 161, 168–177, 179, 208, 209
 Ђакомети, Анет (Annette Giacometti) 169
 Ђакомети, Дијего (Diego Giacometti) 5, 16, 168, 173, 208, 213
 Ђорђевић, Драгослав 45
- Ел Греко (Doménikos Theotokópoulos El Greco) 84, 205, 206
 Елијар, Пол (Paul Éluard) 41, 90, 92, 111, 117, 118/119, 120, 135, 148, 154, 177, 208

- Емануел, Пјер (Noël Mathieu Pierre Emmanuel) 119
- Ернст, Макс (Max Ernst) 41, 111, 148, 154, 177, 180, 208
- Ернст, Полак (Ernst Pollak) 210
- Жакоб, Макс (Max Jacob) 90, 113, 178
- Жари, Алфред (Alfred Jarry) 172
- Жене, Жан (Jean Genet) 5, 13, 16, 18, 19, 35, 41, 52, 53, 55, 91, 103, 106, 117, 120–123, 125–172, 184, 186, 208, 209, 214
- Живковић, Станислав 45
- Жид, Андре (André Paul Guillaume Gide) 55, 81, 113, 154
- Жилијен, Октав-Анри (Octave-Henri Julien) 123, 124
- Жињу, Албер (Albert Gignoux) 108
- Жињу, Жорж (Georges Gignoux) 108
- Жоаје, Одет (Odette Joyeux) 73
- Жоано, породица (Johannot) 121
- Жуандо, Марсел (Marcel Jouhandeau) 135, 138
- Жуве, Луј (Louis Jouvét) 81
- Журдан, Луј (Louis Jourdan) 93
- Зборовски, Леополд (Leopold Zborowski) 44
- Зервос, Кристијан (Christian Zervos) 111
- Зузорић, Цвијета 32, 83
- Иго, Виктор (Victor Marie Hugo) 112
- Икар, Рене (Renaud Icard) 113–116
- Иње, Жорж (Georges Hugnet) 209
- Јакопич, Рихард 55
- Јама, Матија 55
- Јелача рођ. Кешљевић, Вера 21, 25, 30, 33, 211
- Јелача, Милан 32
- Јелача, породица 25
- Јеремић, Никола 56, 57
- Јованка Орлеанка (Jeanne d'Arc) 138
- Јованов, Јасна 46
- Јовановић, Вера 22, 45, 46, 56, 59, 65, 68, 80
- Јовановић, Радоман 27
- Јомарон, Jacqueline 81
- Казарес, Марија (María Casares) 77, 101
- Кајат, Андре (André Cayatte) 100
- Ками, Албер (Albert Camus) 16, 33, 55, 76, 77, 88, 91, 92, 103–106, 208, 213
- Кампиљи, Масимо 56
- Кандински, Василиј (Василиј Васильевич Кандинский) 41
- Капор, Момо 97
- Карађорђевић, кнегиња Олга 32, 56
- Карађорђевић, кнез намесник Павле 32, 33, 56
- Карне, Марсел (Marcel Albert Carné) 77, 90
- Карон, Пјер (Pierre Caron) 76
- Кауфман, Дороти (Dorothy Kaufmann) 85
- Кафка, Франц (Franz Kafka) 92, 120, 123, 208, 210
- Кашанин, Милан 29, 30, 45, 55
- Кéchichian, Patrick 117
- Кенеди, Жаклина Џеки (Jacqueline „Jackie“ Lee Bouvier Kennedy Onassis) 198
- Кенели, Брајан Гордон (Brian Gordon Kennelly) 143, 172
- Кено, Рејмон (Raymond Queneau) 88, 120
- Керол, Луис (Lewis Carroll) 123
- Керуак, Џек (Jean-Louis Kerouac) 163
- Кешљевић, Ањес (Agnès Kešeljević) 28

- Кешљевић, Кристоф (Christophe Kešeljević) 11, 12, 15, 28, 36, 101, 102, 212
- Кешљевић, Барбара 28,
- Кешљевић рођ. Јелача, Вера 28, 32
- Кешљевић, Драгаш 28, 33, 34, 51, 109
- Кешљевић, Жарко 25
- Кешљевић, Јован 25, 27–29, 31, 32, 36, 48, 51, 62
- Кешљевић, Крсто 25
- Кешљевић, Никола 25
- Кешљевић, породица 15, 25, 27, 32
- Кешљевић рођ. Ненезић, Ружица 27, 28
- Кири, Марија (Maria Skłodowska-Curie) 138
- Kirkup, James 117
- Кјеркегор, Серен (Søren Aabye Kierkegaard) 110
- Клабунд, Алфред Хеншке (Alfred Henschke Klabund) 119
- Клер, Рене (René Clair) 93
- Кладел, Пол (Paul Claudel) 77, 103, 112, 113, 120
- Клазо, Анри-Жорж (Henri Georges Clouzot) 90
- Ковачић, Драгана 192
- Козакјевич, Ванда (Wanda Kozakiewicz) 103–105
- Козакјевич, Олга (Olga Kozakiewicz) 103, 104
- Кокто, Жан (Jean Cocteau) 16, 41, 55, 77, 88, 90–92, 113, 117, 120, 132–135, 137, 138, 141, 153, 154, 158, 159, 172, 174, 208, 209, 213
- Колет, Сидони-Габријел (Sidonie-Gabrielle Colette) 41, 88, 113, 135
- Конт, Соланж (Solange Comte) 139
- Коњовић, Милан 44/45, 55
- Копо, Жак (Jacques Copeau) 76, 106, 113
- Корадини, Тезаре Аугусто (Cesare Augusto Corradini) 26
- Корнеј, Пјер (Pierre Corneille) 77
- Коро, Жан-Батист-Ками (Jean-Baptiste-Camille Corot) 204
- Краљ, Тоне 55
- Крстић-Фај, Гордана (Godrana Krstić-Faye) 56, 57
- Лакан, Жак (Jacques Lacan) 110
- Лакићевић Павићевић, Весна 192
- Лакост, Жак (Jacques Lacoste) 172, 173
- Ланвен, Лизет (Lisette Lanvin) 73, 80
- Лапорт, Рене (René Laporte) 178
- Лапрад, Албер (Albert Laprade) 36
- Ларонд, Оливије (Olivier Larronde) 16, 55, 116, 123, 138, 154, 168, 172, 208
- Ле Корбизије (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 111
- Levergy, Carl 162
- Левинас, Емануел (Emmanuel Levinas) 110
- Leiningner-Miller, Theresa 37
- Леклерк, Лена (Léna Leclercq) 6, 16, 168, 172–180, 208
- Леклерк, (Leclercq) породица 11
- Лелуш, Клод (Claude Barruck Joseph Lelouch) 93
- Лерис, Жилијен Мишел (Julien Michel Leiris) 88
- Летица, Бранка (?) 65
- Лефевр-Понтали, Жан-Франсоа (Jean-François Lefèvre-Pontalis) 121
- Лимијер, Луј Жан (Louis Jean Lumière) 108
- Лимијер, Огист (Auguste Lumière) 108
- Лисије, Пјер (Pierre Lussier) 16, 182, 184

- Ловрић, Маријан 105
 Лојаница, Милан 22, 94, 192
 Лончар, Беба 195
 Лорд, Џејмс (James Lord) 168, 171
 Лоренс, Дејвид Херберт (David Herbert Lawrence) 92, 120, 208
 Лорка, Федерико Гарсија (Federico García Lorca) 123
 Лот, Андре (André Lhote) 44, 182
 Лот, Фернан (Fernand Lot) 119
 Лубарда, Петар 16, 19, 22, 44, 46, 55–57, 83, 182, 185, 186, 190, 191, 211
 Lukes, Alexandra 123
 Лукић Шотра, Иванка Шана 97
- М. 68
 Маг, брачни пар (Maeght) 168
 Макрон, Емануел (Emmanuel Macron) 118
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 141
 Малро, Жорж Андре (Georges André Malraux) 90, 176, 177
 Манесије, Алфред (Alfred Manessier) 111
 Манојловић, Тодор 51
 Манчић, Александра 133
 Марија Антоанета (Marie Antoinette) 138
 Марсел, Габријел (Gabriel Marcel) 118
 Марсо, Марсел (Marcel Marceau) 77
 Мартен, Етјен (Étienne Martin) 111
 Мартен, Жан (Jean Martin) 112, 122
 Martin, Jean 38
 Мартиновић, Невена 22, 46, 65, 192
 Marchand, Bernard 44
 Масон, Андре (André-Aimé-René Masson) 174, 177, 208
 Матис, Анри (Henri Matisse) 62, 72, 89, 112, 113, 171, 182
 Медаковић, Дејан 27
 Мекас, Јонас (Jonas Mekas) 130
 Мекој, Хорас (Hogase McCoy) 122, 208
 Мелвил, Жан-Пјер (Jean-Pierre Melville) 90
 Мељников, Константин (Konstantin Stepanovich Melnikov) 38
 Мереник, Лиђија 46
 Мерло-Понти, Морис (Maurice Merleau-Ponty) 84, 88
 Мерћеп, Рајка 57
 Метерлинк, Морис (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) 81
 Метлић, Дијана 3, 8, 9, 12, 46, 204
 Мистингет (Mistinguett; Jeanne Bourgeois) 43
 Мештровић, Иван 29
 Милена (?) 65
 Милер, Хенри (Henry Miller) 122
 Милетић, Драшко 11, 25, 52
 Милетић, Душко 52
 Милетић, породица 25
 Милетић, Ружица Лула рођ. Јелача 11, 12, 25, 28, 30, 32, 36, 50, 52, 109, 182, 185, 191, 212
 Милић, Периша 57
 Милосављевић, Предраг Пеђа 8, 16, 19, 22, 23, 45, 49, 50, 51, 54–57, 66, 72–74, 80, 157
 Милуновић, Мило 45, 46, 55, 56, 83
 Милуновић, Олга 56
 Миро, Хуан (Joan Miró) 177
 Мисе, Алфред де (Alfred Louis Charles de Musset-Pathay) 93
 Митић, Иван 11
 Михаиловић, Марија 50
 Мицић, Љубомир 45, 119
 Мишо, Марсел (Marcel Michaud) 111, 118, 208
 Модиглиани, Амедео (Amedeo Modigliani) 44

- Молнар, Ференц (Molnár Ferenc) 81
Мондор, Анри (Henri Mondor) 135, 138
Мондријан, Пит (Piet Mondrian) 41
Монтан, Ив (Yves Montand) 89
Монтез, Олга (Olga Montes) 122
Моралић, Ана 127
Mogand's, Paul 69
Морган, Мишел (Michèle Morgan) 73, 80
Моријак, Франсоа (François Charles Mauriac) 90
Моријен, Пол (Paul Morihien) 137, 158
Моро, Жана (Jeanne Moreau) 157
Мохољ-Нађ, Ласло (László Moholy-Nagy) 111
Мулуђи, Лола, в. Фуке, Лола
Мулуђи, Марсел (Marcel André Mouloudji) 100, 107, 168, 186
- Наполеон, Бонапарта (Napoléon Bonaparte) 85
Недић, Јелица 12
Нервал, Жерар де (Gérard de Nerval) 141
Неро, Франко (Franco Nero) 157
Никола I Петровић 25, 26
Николајевић, Миливој 8, 21, 45, 54
Нилсен, Аста (Asta Nielsen) 33
Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 162
Нохлин, Линда (Linda Nochlin) 66, 70
- О' Нил, Јуџин 81
Обер, Жана (Jeanne Aubert) 43
Огњановић, Јелена 2, 12,
Одан, Мариус (Marius Audin) 121
Одан, Морис (Maurice Audin) 121
Опсеница, Вељко 80
Ориол, Венсан (Vincent Jules Auriol) 138
- Офилс, Макс (Max Ophüls) 92, 93
Офилс, Марсел (Marcel Ophüls) 92
- Пабст, Георг Вилхелм (George Wilhelm Pabst) 76
Павловић Барили, Милена (Milena Pavlović Barilli) 56
Павловић, Зора 73
Палермо, Лин (Lynn E. Palermo) 38, 39
Палковљевић Бугарски, Тијана 2, 5, 9, 11, 22, 45/46
Паро, Луј (Louis Paraud) 119
Паскин, Жил (Jules Pascin) 42
Паунд, Езра (Ezra Weston Loomis Pound) 41
Reiss, Kathy 197
Пенроуз, Роланд (Roland Penrose) 111
Пере, Бенжамен (Benjamin Péret) 213
Перић, Јефто 44, 46, 48
Перић, Радо 53
Петар II Карађорђевић 36, 52
Петен, Анри Филип (Henri Philippe Benoni Omer Pétain) 85, 91
Петар II Петровић Његош 26, 29
Петровић-Његош, династија 26
Петровић, Зора 55
Пиа, Паскал (Pascal Pia) 121
Пик, Емил (Emile Picq) 157
Пикасо, Пабло (Pablo Picasso) 41, 44, 72, 88–91, 111, 154, 168, 169, 177
Пилорж, Морис (Maurice Pilorge) 131, 133
Pitoëff, Aniouta 81
Питојев, Георгиј (Georges Pitoëff) 80, 81
Питојев, Људмила (Ludmilla Pitoëff) 80, 81
Питојев, Саша (Sacha Pitoëff) 81
Пиранделло, Луиђи (Luigi Pirandello) 81
Пјаф, Едит (Édith Piaf) 89

- Платон (Πλάτων) 110
 Плеша, Бранко 105
 Плунка, Џин (Gene Plunka) 143
 По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 213
 Поаре, Пол (Paul Poiret) 41
 Поаро-Делпеш, Бертран (Bertrand Poiret-Delpech) 131
 Полок, Гризелда (Griselda Pollock) 66
 Помпиду, Жорж (Georges Jean-Raymond Pompidou) 57, 170
 Поповић, Коча 73
 Poulet, Robert 153
 Ргусе-Јонс, Дајвид 87
 Превер, Жак (Jacques Prévert) 90, 100
 Прелић, Велибор 11, 175
 Примуж, Вјеслав 73
 Прингсхајм, Лили (Lily Pringsheim) 140
 Продановић, Милета 12, 175
 Протић, Миодраг Б. 45
 Пруст, Марсел (Marcel Proust) 110, 213
 Пулан, Жан (Jean Paulhan) 113, 135, 138, 148, 213
 Пуле-Маласи, Огист (Auguste Poulet-Malassis) 18
 Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 43
 Пушић, Марија 45
 Рабле, Франсоа (François Rabelais) 172
 Равел, Морис (Joseph Maurice Ravel) 41
 Радовић, Иван 44, 55
 Расин, Жан (Jean Racine) 18, 101
 Реверди, Пјер (Pierre Reverdy) 213
 Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 121, 136
 Рембрант ван Ријн, (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 153
 Рене, Ален (Alain Resnais) 90
 Реноар, Жан (Jean Renoir) 89
 Рибар, Јурица 19, 45, 54, 74, 83
 Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 119
 Ристић, Андријана 195, 196
 Ристић, Вера 45
 Ристић, Душан 97
 Ристовић, Милан 38
 Розе, Франсоаз (Françoise Rosay) 80
 Росандић, Тома 55
 Rosbottom, Ronald C. 86, 88
 Роџерс, Џинџер (Ginger Rogers) 93
 Руло, Рејмон (Raymond Rouleau) 76, 92, 93, 106
 Руо, Жорж (Georges Henri Rouault) 72, 100
 Савић, Александар 12, 184, 212
 Савић, Анет 12
 Savona, Jeannette L. 162
 Садул, Жорж (Georges Saodul) 38, 39
 Сандрар, Блез (Blaise Cendrars) 111, 213
 Sarmant, Thierry 44
 Саројан, Вилијем (William Saroyan) 122
 Сартр, Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 5, 16, 55, 83, 84, 87, 88, 91, 92, 100, 103–107, 110, 118, 120, 126, 127, 138, 139, 142, 153, 154, 159, 160, 177, 208, 209, 213
 Сати, Ерик (Éric Alfred Leslie Satie) 41
 Shevtsova, Maria 162
 Сегер, Пјер (Pierre Seghers) 117
 Секеруш, Павле 2, 12
 Сезан, Пол (Paul Cézanne) 72, 189
 Силвија, Габи (Gaby Sylvia) 106
 Симеоновић-Ђелић, Ивана 45, 46, 193
 Сманов, Људмила в. Питојев, Људмила
 Сокић, Љубица Цуца 6, 8, 12, 16–23, 45, 54–57, 59–66, 72, 74, 75, 77–

- 81, 83, 94–99, 106, 109, 110, 148,
173–175, 181, 183, 184, 186–189,
191–203, 205, 206, 211, 212
- Сокић, породица 83
- Сокић, Манојло 98
- Solal, Annie Cohen 104
- Спасојевић, Милева 30
- Спиридоновић, Олга 105
- Спремић, Момчило 26
- Сретенковић, Дејан 45
- Стајн, Гертруда (Gertrude Stein) 9, 122
- Станимировић, Душан 16, 74, 158
- Станиславски, Константин (Константин Сергеевич Станиславский) 80
- Стевановић, Горана 11, 46, 192, 194,
200
- Стевановић, Момчило 45
- Стојановић, Љиљана 55
- Стравински, Игор (Игорь Фёдорович Стравинский) 41
- Суботић, Ирина 2, 12, 22, 45, 65,
117–119, 188, 192
- Сутин, Хаим (Chaïm Soutine) 41
- Табаковић, Иван 16, 19, 44, 55, 57–59,
74, 83, 182, 184, 186, 211
- Таверније, Бертран (Bertrand Tavernier) 90, 101
- Таверније, Рене (René Tavernier) 113,
117, 118, 208
- Тагоре, Рабиндранат (Rabindranath Tagore) 81
- Танинг, Доротеа (Dorothea Margaret Tanning) 177
- Тимотијевић, Божидар 192
- Тинторето, Јакопо (Jacopo Robusti Tintoretto) 205
- Тирион, Андре (André Thirion) 38, 39
- Тодорова, Марија 32
- Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 81
- Тома, Едит (Édith Thomas) 84, 85
- Тома, Луј (Louis Thomas) 111, 122
- Тоска, Марсел (Marcel Toesca) 135
- Тоска, Морис (Maurice Toesca) 89
- Touzot, Jean 135
- Трифунковић, Лазар 45, 191
- Тушаг, Луј (Louis Touchagues) 100
- Thody, P. 33
- Белић, Стојан 45, 205
- Ђуковић, Петар 191
- Уелбек, Мишел (Michel Houellebecq) 41
- Узелац, Миливој 46, 55–57, 80
- Уисманс, Карл-Јорис (Charles-Marie-Georges Huysmans) 213
- Утрило, Морис (Maurice Utrillo) 72
- Фајт, Конрад (Conrad Veidt) 33
- Фасбиндер, Рајнер Вернер (Rainer Werner Fassbinder) 157
- Фејер, Едвиж (Edwige Feuilleux) 73, 80
- Фердијер, Гастон (Gaston Ferdière) 123
- Фернандез (Fernand Joseph Désiré Contandin Fernandel) 89
- Финбург, Клер (Claire Finburgh) 143,
162, 163
- Фини, Леонор (Leonor Fini) 154
- Флеминг, Фридрих (Friedrich Flemming) 141
- Фокнер, Вилијем (William Cuthbert Faulkner) 120, 122, 123, 208
- Fouché, Pascal 139
- Frank, Priscilla 154
- Франко, Франсиско (Francisco Franco) 83
- Франсоа, Жак (Jacques François) 76,
77, 91–93, 100, 101, 121
- Freeman, Ted 107
- Фрехтман, Бернард (Bernard Frechtman) 153, 154

- Фужита, Леонард Тсугухару (Léonard Tsuguharu Foujita) 42
- Фуке, Луиз Лола рођ. Мулуђи (Louise Lola Fouquet) 100, 106, 107, 148, 150
- Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 119, 208
- Хакман, Коста 44, 46, 47, 55
- Наму, Viviane 85
- Хегел, Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 110
- Хемингвеј, Ернест (Ernest Miller Hemingway) 41, 177, 208
- Хендерсон Кларк, Доналд (Donald Henderson Clarke) 122
- Хеншке, Алфред (Alfred Henschke) в. Клубунд
- Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 84–86, 90, 116
- Hodeir, Catherine 37
- Хорстиг Примуж, Олга 43, 73
- Хорстиг, Коста 73
- Carmody, Francis J. 117
- Chanel, Pierre 159
- Combeau, Yvan 44, 85
- Црнобори, Марија 105
- Црнојевић, Иван 26
- Црнојевићи 26
- Челебоновић, Алекса 19, 45, 74, 188
- Челебоновић, Марко 21/22, 44, 55–57, 74, 83, 169
- Челебоновић, Никол 74
- Челебоновић, Френи 56, 74
- Чехов, Антон Павлович (Антон Пáвлович Чéхов) 81
- Чини, Питер (Peter Cheney) 122, 208
- Чупић, Симона 2, 12, 31, 43, 45, 51, 59, 70
- Џејмс, Вилијам (William James) 110
- Џојс, Џејмс (James Joyce) 41, 120, 213
- Шагал, Марк (Marc Chagall) 41, 72
- Шайдегер, Ернст (Ernst Scheidegger) 169
- Шанел, Коко (Gabrielle Bonheur Coco Chanel) 41
- Шар, Рене (René Char) 90, 111, 117, 213
- Шевалије, Морис (Maurice Auguste Chevalier) 43
- Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 81
- Шен, Маргарит (Marguerite Chaîne) 113
- Шербан, Миленко 22,
- Шницлер, Артур (Arthur Schnitzler) 81
- Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 81
- Штајнер, Иво 74
- Шумановић, Сава 44, 83
- Шупут, Богдан 8, 19, 21, 22, 45, 46, 54, 56, 57, 59, 60, 65–67, 73, 80, 83, 98
- Шупут, Жарко 65

Регистар саставиле
Дијана Метлић
Јелица Негућ

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

Стр. 17

Љубица Сокић и Олга Кешељевић
Барбеза у Београду 1970-их година
Приватно власништво

Стр. 19

Марк Барбеза и Жан Жене у Десину
недалеко од Лиона, 1958.
Љубазношћу Кристофа Кешељевића

Стр. 21

Љубица Сокић, Олга Кешељевић
Барбеза и Вера Јелача, Десин 1955.
Документација Ружице Милетић

Стр. 23

Љубица Сокић и Марк Барбеза,
Београд, 1970-их
Приватно власништво

Стр. 27

Црногорски сердари
У првом реду у средини Ружица
и Јован Кешељевић, мај 1910.
Документација Ружице Милетић

Стр. 30

Милева Спасојевић и мала Ружица са
мајком Вером Кешељевић Јелача на
Теразијама, Београд 1937.
Документација Ружице Милетић

Стр. 34

Марсела Алсина и Драгаш Кешеље-
вић у Паризу 17. фебруар 1939.
Документација Ружице Милетић

Стр. 42

Олга Кешељевић, четврта деценија
двадесетог века
Приватно власништво

Стр. 45

Припадници Групе „Десеторица”
у изложбеном простору Дома
ликовних умјетности у Загребу,
септембар 1940.

Слева на десно: Јурица Рибар,
Миливој Николајевић, непознати,
Ружица Денић, Алекса Челебоновић,
Љубица Цуца Сокић, Богдан Шупут,
Бора Грујић, иза њих Бора Барух (?)
и непознати

Документација Спомен-збирке
Павла Бељанског

Стр. 47

Коста Хакман, *Прегрпађе*, 1928.
уље на платну, 73 × 60 cm
Спомен-збирка Павла Бељанског

Стр. 49

Предраг Милосављевић
Порџирей Олге Кешељевић, 1935.

- уље на платну, 92 × 73 cm
Уметничка збирка Ружице Милетић
- Стр. 52
Олга Кешељевић Барбеза са породицом Милетић (Душко, Драшко и Ружица) испред Милосављевићеве композиције у Београду 1960-их
Документација Ружице Милетић
- Стр. 53
Стране из пасоша Олге Кешељевић издатог у Краљевини Југославији под бројем 6617/1936.
Љубазношћу Кристофа Кешељевића
- Стр. 56
На Светској изложби у Паризу 1937.
Слева на десно: Марко Челебоновић, Мило Милуновић, Масимо Кампиљи са супругом, Френи Челебоновић, Олга Милуновић
Документација Спомен-збирке Павла Бељанског
- Стр. 58
Иван Табаковић
Олиа Кешељевић у ентеријеру
четврта деценија двадесетог века
уље на шперплочи, 53 × 44 cm
Приватно власништво
- Стр. 60 и 61
Љубица Сокић
Портрет Бојдана Шујуша, 1938.
аверс
уље на платну, 65 × 54,2 cm
Спомен-збирка Павла Бељанског
- Портрет Олије Кешељевић*, 1938.
реверс
уље на платну, 65 × 54,2 cm
Спомен-збирка Павла Бељанског
- Стр. 62
Љубица Сокић
Олиа Кешељевић на дивану, 1937/1938.
уље на лесониту, 50 × 61 cm
Приватно власништво
- Стр. 63
Љубица Сокић
Олиа Кешељевић на дивану, 1938.
уље на платну, 38 × 46 cm
Уметничка збирка породице Васиљевић
- Стр. 64
Љубица Сокић
Олиа Кешељевић у јосићели, 1937.
оловка на папиру, 14,8 × 10,3 cm
Приватно власништво
- Портрет Олије Кешељевић*, 1937.
туш на папиру, 26,3 × 21,5 cm
Приватно власништво
- Стр. 65
Љубица Сокић
Марк Барбеза, 1956.
акварел на папиру, 29 × 22,5 cm
Приватно власништво
- Олга Кешељевић Барбеза*, у Десину, 1956.
акварел на папиру, 25 × 23,4 cm
Приватно власништво
- Стр. 67
Богдан Шупут
Кафана у Паризу, 1939.
уље на платну, 130 × 97,5 cm
Галерија Матице српске
- Стр. 70
Детаљ са полеђине фотографије са репродукцијом *Кафана у Паризу* на

којој су уписана имена личности
насликаних на Шупутовој компо-
зицији

Приватно власништво

Стр. 71

Бора Барух

Портрет Олије Кешељевић, 1938/1939.

уље на картону, 49 × 32 cm

Уметничка збирка породице

Богосављевић

Стр. 75

Љубица Сокић и Олга Кешељевић

у Паризу 1937. године

Приватно власништво

Стр. 78

Љубица Сокић

Ентеријер у Паризу, 1937.

уље на платну, 54,5 × 43,5 cm

Приватно власништво

Стр. 79

Љубица Сокић

*Олија Кешељевић у њариском
ентеријеру*, 1937.

уље на платну, 42,3 × 32 cm

Приватно власништво

Стр. 89

Олга Кешељевић крајем четврте

деценије двадесетог века

Приватно власништво

Стр. 95

Љубица Сокић

Портрет Олије Кешељевић, 1938/1939.

уље на лесониту, 45,8 × 38cm

Приватно власништво

Стр. 96

Љубица Сокић

Дневничке белешке, 1940–1941.

Приватно власништво

Стр. 97

Љубица Сокић

Дневничке белешке, 1940–1941.

Приватно власништво

Стр. 102

Марк и Олга Барбеза на дан венчања

20. децембра 1943, Париз

Приватно власништво

Стр. 109

Љубица Сокић

Грифон, заштитни знак компаније

„Жифре-Барбеза”

туш на папиру

Приватно власништво

Стр. 110

Испред породичне куће Барбезаових

у Женеви: у средини мајка Марка

Барбезаа, крајње десно Љубица Џуца

Сокић, 1955.

Документација Ружице Милетић

Стр. 112

Насловна страна првог броја ревије

L'Arbalète с линогравуром Жана

Мартена, мај 1940.

Musee de l'imprimerie –

Documentation, Lyon

Стр. 119

Насловна страна осмог броја ревије

L'Arbalète са садржајем, 1944. година

Musee de l'imprimerie –

Documentation, Lyon

- Стр. 122
Насловне стране ревије *L'Arbalète*,
1940–1948, уредник: Марк Барбеза
Musée de l'imprimerie –
Documentation, Lyon
- Стр. 124
Антонен Арто
Насловна страна издања *Двадесет
четири њисма Марку Барбезау*
L'Arbalète, Десин 1989.
Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни
фонд Народне библиотеке Србије
- Стр. 131
Марк Барбеза са издањем: Жан
Жене, *Писма Оли и Марку Барбезау*
L'Arbalète, Десин 1988.
Marcos Quinones © Bibliothèque
municipale de Lyon
- Стр. 132
Женеова посвета Олги Кешељевић
Барбеза на фотографији са
Вајдмановим ликом, 1944.
Љубазношћу Кристофа Кешељевића
- Стр. 134
Насловна страна романа Жана Женеа
Бојородица од цвећа, *L'Arbalète* 1948.
Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни
фонд Народне библиотеке Србије
- Стр. 144
Марк Барбеза и Жан Жене
у Десину 1944. године
Љубазношћу Кристофа Кешељевића
- Стр. 145
Олга Кешељевић Барбеза и Жан
Жене у Десину 1944. године
Љубазношћу Кристофа Кешељевића
- Стр. 151
Жан Жене и Олга Кешељевић
Барбеза у Тренту 1961. године
Љубазношћу Кристофа Кешељевића
- Стр. 158
Жан Жене
Песме, *L'Arbalète* 1948.
Решење насловне стране: Душан
Станимировић
Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни
фонд Народне библиотеке Србије
- Стр. 161
Жан Жене, *Балкон, Црнци и Ашеље*
Алберта Ђакометија, издања
L'Arbalète-a
Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни
фонд Народне библиотеке Србије
- Стр. 165
Жан Жене, *Еле*, *L'Arbalète* 1989.
постхумно издање
Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни
фонд Народне библиотеке Србије
- Стр. 169
Анет и Алберто Ђакомети у атељеу,
Париз 1950.
CCBY 2.0 Alexander Liberman, Flickr
- Стр. 171
Алберто Ђакомети, Решење насловне
стране Женеове драме *Балкон*,
L'Arbalète 1961.
Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни
фонд Народне библиотеке Србије
- Стр. 175
Лена Леклерк, *Побуњене њисме*,
L'Arbalète 1963, с посветом Љубици
Цуци Сокић

Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни фонд Народне библиотеке Србије

Стр. 177

Насловна страна збирке поезије *Усијавана јабука* Лене Леклерк с импресумом и потписима ауторке и Алберта Ђакометија, L'Arbalète 1961. Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни фонд Народне библиотеке Србије

Стр. 179

Алберто Ђакомети
Илустрација за *Усијавану јабуку* Лене Леклерк, L'Arbalète 1961. Легат Љубице Цуце Сокић, Посебни фонд Народне библиотеке Србије

Стр. 180

Лена Леклерк у свом дому у Јури у Француској
Документација породице Леклерк

Стр. 183

Љубица Сокић
Без ајсџиракћина композиција, 1970-те
пастел на папиру, 35 × 22 cm
Приватно власништво (преузето:
<https://www.baronribeyre.com/lot/28184/6152815?npp=50&offset=200&>)

Стр. 184

Иван Табаковић, *Ајсџиракћина композиција у сивом*, 1958.
уље на платну, 48 × 63 cm
Приватно власништво (преузето:
<https://www.baronribeyre.com/lot/28184/6152840?npp=50&offset=200&>)

Стр. 185

Бора Барух
Тилерије, 1936.
уље на картону, 19 × 25 cm

Приватно власништво (преузето:
<https://www.baronribeyre.com/lot/28184/6152849?npp=50&offset=200&>)

Стр. 187

Љубица Сокић
Ауђојорџирей у ојледалу, 1940.
уље на платну, 92 × 73 cm
Приватно власништво

Стр. 188

Љубица Сокић
Пејзаж из Француске, 1973–1975.
пастел на папиру, 42 × 49,7 cm
Приватно власништво

Стр. 189

Љубица Сокић
Предео II, око 1975.
пастел на папиру, 30,5 × 24 cm
Приватно власништво

Стр. 190

Петар Лубарда
Фанџасџична звер, 1953.
уље на платну, 110 × 195 cm
Приватно власништво

Стр. 193

Љубица Сокић
Илустрација за кутију чаја од липе компаније „Жифре-Барбеза”, 1960-те
темпера на папиру, 25 × 35,5 cm
Приватно власништво

Стр. 195 и 196

Љубица Сокић
Илустрације за амбалаже козметичких производа компаније „Жифре-Барбеза”, 1960-те
темпера на папиру
Приватно власништво

Стр. 197

Љубица Сокић

Илустрације за амбалаже фарби за косу компаније „Жифре-Барбеза”, 1960-те

темпера на папиру

Приватно власништво

Стр. 199, 200 и 201

Љубица Сокић

Модне илустрације, средина 1960-их
темпера на папиру

Приватно власништво

Стр. 202

Љубица Сокић

Етикете за производе компаније
„Жифре-Барбеза”, 1960-их

акварел на папиру

Приватно власништво

Стр. 204

Недељко Гвозденовић

Ајсџракићна композиција у црвеном
1974.

уље и гваш на платну, 47 × 65 cm

Приватно власништво (преузето:

<https://www.baronribeyre.com/lot/28184/6152829?npp=50&offset=200&>)

Стр. 206

Разгледница Олге и Марка Барбезаа
послата Недељку Гвозденовићу из
Мадрида 19. маја 1975. године
инв. бр. 6067

Документација Галерије САНУ

Стр. 207

Разгледница Олге и Марка Барбезаа
послата Недељку Гвозденовићу из
Њујорка, 1977. године
инв. бр. 6061

Документација Галерије САНУ

Стр. 209

Посвете Симон де Бовоар, Жана
Коктоа и Жан-Пола Сартра Олги и
Марку Барбезау, књиге из библиотеке
породице Барбеза стављене на
аукцију јуна 2016. године
(преузето: <https://www.baronribeyre.com/catalogue/28184?lang=fr&sold=&offset=50&max=50>)

Стр. 211

Љубица Сокић, Златко Милетић,
Олга и Марк Барбеза, Вера Јелача,
Десин 1955.

Документација Ружице Милетић

Стр. 212

Љубица Сокић и Олга Кешељевић
Барбеза у Београду седамдесетих
година

Приватно власништво

Стр. 214

Марк и Олга Барбеза у париском
стану на острву Сен Луј, почетак
1980-их

Документација Ружице Милетић

ЛИТЕРАТУРА

- A. J. „Блесак Женеовог дела као живог вулкана” (поговор) у: Жан Жене, *Бојоро-гуца од цвећа*, Службени гласник, Београд 2012.
- Адамовић, Драгољуб, „Страст да шарам”, *Полиџика*, Београд 21. април 1974.
- Aronson, Ronald, *Camus & Sartre. The story of a friendship and the quarrel that ended it*, University of Chicago Press, 2004.
- Artaud, Antonin, *L'arve et l'aume / 24 lettres a Marc Barbezat*, L'Arbalète, Décines 1989.
- Barbezat, Marc, „Comment Je suis devenu l'éditeur de Jean Genet”, у: Jean Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L'Arbalète, Décines 1988.
- Благојевић, Милош и Момчило Спремић, „Слом Црнојевића”, *Историја српског народа*. књ. 2, Српска књижевна задруга, Београд 1982.
- Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu. Sloboda, Biće i kokteli od kajsija*, Službeni glasnik, Beograd 2018.
- Berliner, Brett A., „Ethno-Eroticism and its Discontents. From the *Bal nègre* to Paul Morand's *Magie noire*”, у: *Ambivalent Desire. The Exotic Black Other in Jazz-Age France*, University of Massachusetts Press 2002.
- Black, Paula, *Beauty Industry. Gender, Culture, Pleasure*, Taylor and Francis e-library 2006.
- Boittin, Jennifer Anne, *Colonial Metropolis. The Urban Grounds of Anti-Imperialism and Feminism in Interwar Paris*, University of Nebraska Press 2010.
- Božović, Zoran L., *Razgovori o umetnosti*, Beopolis, Beograd 2001.
- Bradby, David and Claire Finburgh, *Jean Genet*, Routledge, New York 2012.
- Brassaï, *Conversations avec Picasso* Gallimard, Paris 1964.
- Brassaï, *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, Paris 1976.
- Brooks, Richard and Douglas W. Alden (eds.), *A Critical Bibliography of French Literature*, Vol 6, The Twentieth Century, in three parts, Syracuse University Press, New York 1979.
- Vinkler, Jozef, *Zapisi pitomca Žana Ženea*, Karpos, Loznica 2016.

- Гаталовић, Миомир, „Дневничке белешке сликарке Љубице Цуца Сокић као историјски извор” у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, Лојаница, М. (ур.), САНУ, Београд 2015.
- Genet, Jean, *Les Nègres*, L'Arbalète, Décines 1960.
- Genet, Jean, *Un Captif amoureux*, Éditions Gallimard, Paris 1986.
- Genet, Jean, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L'Arbalète, Décines 1988.
- Girodias, Maurice, *The Frog Prince*, Crown 1977.
- Глушчевић, М., „Париз у очима наших уметника и наши уметници у очима париске критике”, *Правда* 1–4, Београд 1937.
- Damade, Jacques, „L'arbalète, arbre à lettres. Marc Barbezat”, *Entrevues. La Revue des Revues*, no. 59, 2018.
- Dichy, Albert (ed.), *The Declared Enemy. Texts and Interviews, Jean Genet*, Stanford University Press 2004.
- Dichy, Albert and Pascal Fouché, *Jean Genet. Essai de chronologie*, Paris 1988.
- Dichy, Albert (ed.), *L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, Éditions Gallimard, Paris 1991.
- Жене, Жан, „Интервју за *Плејбој*”, *Градац*, септембар–децембар 1983.
- Жене, Жан, *Аиље Алберта Ђакомеџија*, Службени гласник, Београд 2009.
- Žene, Žan, *Dnevnik lopova*, Gradac, Čačak 2011.
- Jomaron, Jacqueline, *Georges Pitoëff Metteur En Scène*, L'Age d'Homme, Lausanne 1979.
- Јовановић, Вера, *Сликар Бојдан Шуйић 1914–1942*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1984.
- Јовановић, Радоман, „Црна Гора 1851–1878”, *Историја српског народа*, књ. 5, св. 1. Српска књижевна задруга, Београд 1981.
- Kaufmann, Dorothy, *Édith Thomas. A Passion for Resistance*, Cornell University Press 2004.
- Kennelly, Brian Gordon, „Of Art and Epithets: Approaching the Poetry of Olivier Larronde Through His 'Alberto Giacometti Dégainé'”, *Romance Notes* Vol. 40 Iss. 2, 2000.
- Kennelly, Brian Gordon, *Unfinished Business. Tracing Incompletion in Jean Genet's Posthumously Published Plays*, Rodopi, Amsterdam 1997.
- Leininger-Miller, Theresa, *New Negro Artist in Paris. African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922–1934*, Rutgers University Press, Piscataway, New Jersey 2001.

- Lukes, Alexandra, „The Asylum of Nonsense: Antonin Artaud’s Translation of Lewis Carroll”, *The Romanic Review* 104, nos. 1–2 (2013), 105–126.
- Манојловић, Тодор, „Седма јесења изложба”, *Српски књижевни гласник*, Београд, 16. децембар 1934.
- Манчић, Александра, „О чему пише Жан Жене”, поговор у: Жан Жене, *Чуго руже*, Службени гласник, Београд 2012.
- Marchand, Bernard, *Paris, histoire d’une ville (XIX–XX siècle)*. Éditions du Seuil, Paris 1993.
- Медаковић, Дејан, „Старе српске штампарије”, *Историја српског народа*, књ. 3, св. 2. Српска књижевна задруга, Београд 1993.
- Метлић, Дијана, *Недељко Гвозденовић. У ипографији за айсолућним сликарством*, САНУ, Београд 2018.
- Nohlin, Linda, „Žene, umetnost i moć”, у: *Uvod u feminističke teorije slike*, Anđelković, Branislava (ur.) Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002.
- Palermo, Lynn E., „L’Exposition Anticoloniale. Political or Aesthetic Protest?”, *French Cultural Studies*, 20(1): 27–46, Sage Publishing, New York 2009.
- Палковљевић Бугарски, Тијана, „О себи и око себе: Париз Цуца Сокић и Богдана Шупута”, у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, Лојаница М. (ур.), САНУ, Београд 2015.
- Peiss, Kathy, *Hope in a Jar. The Making of America’s Beauty Culture*, Metropolitan Books, New York 1998.
- Pitoëff, Aniouta, *Ludmilla, Ma Mère. The Life of Ludmilla and Georges Pitoëff*, Juillard publishers, Paris 1955.
- Plunka, Gene A., *The Rites of Passage of Jean Genet. The Art and Aesthetics of Risk Taking*, Fairleigh Dickinson University Press 1992.
- Polok, Grizelda, „Modernost i prostori ženskosti”, <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>
- Priscilla, Frank, „Seven Forgotten Women Surrealists Who Deserve To Be Remembered”, *Huffington Post*, 30 July 2015.
- Продановић, Милета, „Литографије Алберта Ђакометија за библиофилско издање поеме *Успавана јабука* Лене Леклерк”, у: *Графике Алберта Ђакометија у књизи Ротте *Endormie* Лене Леклерк*, Велибор Прелић (ур.), Народна библиотека Србије, Београд 2019.
- Pryce-Jones, David, *Paris in the Third Reich*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1981.

- Ристић, Андријана, *Насловне стране београдске илустриране шtamпе 1945–1980*, (необјављени рукопис магистарског рада одбрањеног на Одељењу за историју уметности, Филозофског факултета), Београд 2009.
- Ристовић, Милан, *Црни Пејтар и балкански разбојници. Балкан и Србија у немачким сатиричним часописима 1903–1918*, Удружење за друштвену историју, Београд 2003.
- Rosbottom, Ronald C., *When Paris Went Dark. The City of Light Under German Occupation, 1940–1944*, Little, Brown and Company, New York 2014.
- Sarmant, Thierry, *Histoire de Paris. Politique, urbanisme, civilisation*, Editions Jean-Paul Gisserot, Rouen 2012.
- Sartre, Žan-Pol, „Pogovor”, у: Žan Žene, *Dnevnik lopova*, Gradac, Čačak 2011.
- Сартр, Жан-Пол, *Свети Жене – локрдијаш и мученик*, (преводи одломака с француског: Ана Моралић), *Градац*, септембар-децембар 1983.
- Savona, Jeannette L., *Jean Genet*, Grove Press, New York 1983.
- Simeonović-Ćelić, Ivana, „Otkriće neke smirenosti, neke senzibilne racionalnosti.” *Likovne sveske* br. 9, Univerzitet umetnosti, Beograd 1970.
- Симеоновић-Ћелић, Ивана, *Мило Милуновић – нејресушна тежња суштински сликарске мајерије и боје*, САНУ–ЦАНУ, Београд–Подгорица 1997.
- Стевановић, Горана, *Пронађени свет илустрације Љубице Сокић*, Народна библиотека Србије, Београд 2019.
- Stojanović, Ljiljana, *Jugoslovenski paviljon Pariz 1937*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1987.
- Суботић, Ирина и Невена Мартиновић, *Пасивели Љубице Цуце Сокић*, Галерија РИМА, Крагујевац 2011.
- Суботић, Ирина, „Женски портрети Љубице Цуце Сокић”, у: *Љубица Цуца Сокић и њено доба 1914–2009–2014*, Лојаница М. (ур.), САНУ, Београд 2015.
- Thomas, Édith, *Pages de journal, 1939–1944*, (ed. Dorothy Kaufmann), Viviane Hamy, Paris 1995.
- Todorova, Marija, *Imaginarni Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006.
- Ćuković, Petar и Јења Denegri, *Lubarda. Besta Fantastica*, Klepić kolekcija, Beograd 2017.
- Finburgh, Carl Lavery and Maria Shevtsova (eds), *Jean Genet. Performance and Politics*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Flemming, Friedrich (ed.), *Chère Madame*, Merlin Verlag, Gifkendorf 1989.
- François, Jacques, *Rappels*, J'ai Lu, Paris 1999.
- Freeman, Ted, *Theatres of War. French Committed Theatre from the Second World War to the Cold War*, University of Exter Press, Exter 1998.

- Hodeir, Catherine, 1931, *L'exposition coloniale*, Editions Complexe, Paris 1991.
- Хорстиг Примуж, Олга, *У сенци звезда*, Нова84, Београд 1992.
- Camus, Albert, *Notebooks 1935–1942*, (tr. P. Thody), Modern Library, New York 1965.
- Camus, Albert and Maria Casarès, *Correspondance 1944–1959*, Gallimard, Paris 2017.
- Carmody, Francis J., „Pierre Seghers, Poet and Editor”, *Books Abroad*, Vol. 34, No. 3, University of Oklahoma, 1960.
- Cocteau, Jean, *Le Passé défini* (ed. Pierre Chanel), vol. II, Éditions Gallimard, Paris 1985
- Cocteau, Jean, *Journal: 1942–1945*, (ed.) Jean Touzot, Éditions Gallimard, Paris 1989.
- Combeau, Yvan, *Histoire de Paris*, Presses Universitaires de France, Paris 2013.
- Čelebonović, Aleksa, Subotić Irina, *Ljubica Čuca Sokić*, Тору, Vojno-izdavački zavod, Beograd 2003.
- Чупић, Симона, *Теме и идеје модерној. Српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008.
- Чупић, Симона, *Грађански модернизам и популарна култура. Епизоде модној, њомодној и модерној (1918–1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2011.
- White, Edmund, *Genet. A Biography*. Picador, London 1993.

Résumé

OLGA KEŠELJEVIĆ ET MARC BARBEZAT

Une liaison franco-serbe parfaitement (in)habituelle

Des traces dans le temps

Olga Kešeljević Barbezat est décédée le 21 décembre 2015 à Paris, âgée de 102 ans. Son nom apparaît dans les écrits d'Irena Subotić¹ à propos de la peintre Ljubica Cuca Sokić (1914-2009), dans des conversations entre Zoran L. Božović et des artistes ; Bogdan Šuput (1914-1942) la mentionne comme « l'amie de Cuca » dans les lettres qu'il envoie de Paris à son frère à Novi Sad en 1938 et 1939, tandis que Pedja Milosavljević (1908-1989) se rappelle qu'Olga Kešeljević (parfois écrit Kéchéliévitch) se trouvait occasionnellement au sein de son salon, l'élève de Dullin, et devient plus tard l'épouse de l'éditeur Marc Barbezat. La constatation de sa présence à un événement, les histoires de rencontres des artistes yougoslaves à Paris dans la deuxième moitié des années 1930, de rares photographies, ses portraits dans des collections privées, des dédicaces présentes dans des livres, toutes ces traces paraissent insuffisantes pour illustrer la vraie importance que cette dame « invisible » a eue sur la scène artistique française et yougoslave au siècle précédent. De plus, son nom apparaît dans des potentielles sources comme des pages de journaux intimes (si tenus) ou des lettres, remplacées par les cartes postales et les télégrammes jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale et donc envoyées à une fréquence moindre, et finalement supplantées par l'apparition du téléphone.

.....
¹ Voir : I. Subotić, N. Martinović. *Pasteli Ljubice Cuce Sokić (Les pastels de Ljubica Cuca Sokić)*. Galerie RIMA, Kragujevac 2011, 26, 34, 49 et : I. Subotić, *Ženski portreti Ljubice Cuce Sokić (Portraits de femme de Ljubica Cuca Sokić)* dans : M.Lojanica (éditeur) *Ljubica Cuca Sokić i njeno doba (Ljubica Cuca Sokić et son époque) 1914 2009 2014* SANU, Belgrade 2015, 95-109.

De rares notes illisibles, écrites à la va-vite, des transactions d'affaires, des négociations sur la valeur d'œuvres, des exemples solitaires de correspondances sans contexte qui s'empoussiéraient sans vie dans des archives donnent vie au matériel qui semblait fragmenté, mais qui, au fur et à mesure, s'inscrit dans un contexte et prend une signification toute particulière. Des motifs différents poussent un chercheur à reconstruire la vie de quelqu'un, l'un des plus évidents, peut-être inconsciemment, est l'affection. Les autres raisons relèvent du domaine de la passion scientifique de créer une mosaïque des fragments disponibles, ce qui n'est que la première phase dans la future guerre contre l'oubli. Exposer ainsi au jour les *petites histoires* jusqu'alors inconnues nous permet d'obtenir un tableau d'une époque qui se complète grâce à des détails jusqu'à présent négligés. Une de ces histoires est celle d'Olga Kešeljević Barbezat qui représentait un vrai lien entre la Serbie et la France, même si cela ne semble pas évident au premier abord.

L'apparition de Marc Barbezat et de Jean Genet

Pendant les années 1920 et 1930, de nombreux artistes serbes arrivent à Paris. Certains vivaient déjà depuis longtemps dans la capitale culturelle mondiale (Marko Čelebonović, Petar Lubarda, Vasa Pomorišac, Ivan Tabaković etc.) mais après 1935 ils ont été rejoints par Ljubica Sokić, Bogdan Šuput, Milivoje Uzelac, Bora Baruh, Jurica Ribar. Évoquant cette époque avec nostalgie, Sokić mentionne avec une affection particulière son amie Olga Kešeljević qui, ayant eu son baccalauréat et ayant terminé ses études d'histoire de l'art, arrive à Paris en 1936². Elle avait 23 ans, elle a quitté son Cetinje natal et les rues pavées de Belgrade pour se rendre en France afin de réaliser sa thèse sur les sculptures de Degas. Cuca Sokić était une jeune artiste qui, comme Olga, avec le soutien de ses parents, voyage au centre européen de la culture afin d'approfondir ses acquis obtenus à Belgrade. Elle arrive en France en 1936 et intègre l'Académie de la Grande Chaumière, une

.....
² Z.I. Božović. *Razgovori o umetnosti (Conversations sur l'art)*, Beopolis, Remont, Belgrade. 2001, 34.

école, selon ses dires, très libre où elle travaillait selon un modèle au détriment d'un vrai apprentissage³.

Se rendant compte qu'elle progresserait plus si elle était en contact direct avec les chefs-d'œuvre de la peinture, elle passe son temps dans les musées, en compagnie de Bora Baruh et du peintre amateur Rajko Levi. À l'époque, Pedja Milosavljević était dans la délégation yougoslave à Paris, et Aleksa Čelebonović et Jurica Ribar reviennent de Saint-Tropez. Ce sont justement ces deux amis qui lui ont introduit Olga Kešeljević : « Je m'en souviens très bien, c'était un après-midi, vers six heures, j'allais à La Coupole pour y prendre un café. Tout à coup, je les vois me faire un signe de main. Ils étaient assis autour d'une table au fond. Je les ai approchés, Olga était avec eux. C'est ainsi que nous avons fait connaissance. Nous nous sommes liées d'une amitié si forte que nous sommes toujours de très bonnes amies. »⁴

Durant l'année 1937, où elles vivaient ensemble dans un appartement loué à Montparnasse, Ljubica Sokić, en dehors des cours du soir de peinture et de comédie, passait tout son temps libre avec Olga : « Il y avait une période où Olga et moi allions au cinéma à une fréquence folle. Nous allions au cinéma deux ou trois fois par jour. »⁵ Il est possible de le confirmer grâce aux photographies préservées dans les albums de la famille Galatović (les héritiers de Ljubica Sokić) sur lesquelles Olga et Cuca traversent en vitesse les boulevards parisiens, tandis que les conversations avec la peintre et les notes autobiographiques d'un des amis d'Olga, l'acteur Jacques François, offrent des détails pertinents⁶. Venue en France pour son doctorat, Olga a pourtant opté pour une vie plus excitante qui la séparera à jamais de sa thèse et la mènera au théâtre et à l'art du jeu théâtral qu'elle apprenait à l'ate-

.....
³ Idem, 32.

⁴ Idem, 35.

⁵ Idem.

⁶ Jacques François était un auteur de comédie qui a fait la connaissance d'Olga pendant la Seconde Guerre mondiale dans le studio de Raymond Rouleau. Un chapitre de son autobiographie est consacré à ses souvenirs d'elle et à sa rencontre avec un jeune homme de Lyon qui allait devenir l'époux d'Olga. Voir : J. François, *Rappels, J'ai lu*. Paris 1999, 23-24, 31-32.

lier de Charles Dullin jusqu'au printemps 1940, puis avec Raymond Rouleau. Le développement soudain des arts de la scène durant la troisième et la quatrième décennie a séduit de nombreuses jeunes filles fraîchement arrivées à Paris. Admirant les femmes fatales du grand écran, Olga Kešeljević rêvait de jouer dans des films ou des spectacles théâtraux. « Elle avait un grand intérêt pour les arts de la scène et elle suivait les cours de Charles Dullin (...). Olga avait beaucoup d'amis de cette école, et je passais mon temps avec eux, car Olga et moi vivions ensemble. »⁷ Passant ses journées avec le cercle des artistes yougoslaves de Paris d'un côté et avec de futurs acteurs français de renom de l'autre, Olga Kešeljević créait des liens entre deux milieux culturels, deux mondes « incompatibles ». Pedja Milosavljević était au centre de l'organisation de ces soirées, car c'était dans son appartement que se déroulaient « une fois par mois, le samedi, les grandes fêtes improvisées. Parmi les invités réguliers on comptait Edvige Feuillère et son mari, Michèle Morgan, Françoise Rosay et d'autres personnalités du monde du théâtre et du film, ainsi que les peintres Milivoje Uzelac et Bogdan Šuput, et parfois Cuca Sokić et Olga Kešeljević... »⁸

Sa seule véritable occasion de jouer au théâtre s'est présentée en décembre 1943, durant l'occupation allemande de la France, où Olga transportait des lettres, des manuscrits inédits, des pièces de théâtre et des nouvelles de la zone libre à la zone occupée.⁹ Selon Jacques François, la majorité de la correspondance a été envoyée par Renée Tavernier de Lyon, père du futur éminent réalisateur Bertrand Tavernier. Le changement soudain dans le comportement de la très impétueuse Olga durant la moitié de 1943 suggère l'apparition d'un

.....
⁷ Z.L. Božović, l'ouvrage cité, 35.

⁸ D. Adamović. „Strast da šaram“, *Politika*, le 21 avril 1974.

⁹ J.François, l'ouvrage cité, 31. Selon Dr. Christophe Kešeljević, le neveu d'Olga, installé à Paris, même si elle n'était jamais membre de la Résistance, elle connaissait de nombreux intellectuels qui participaient activement dans la lutte contre l'envahisseur. En automne 1943, Olga a commencé à vivre entre Lyon et Paris, entre la zone occupée et la zone libre. Elle a pu donc être engagée dans le transfert des lettres et des manuscrits.

homme qui changera sa vie.¹⁰ Il s'agit de Marc Barbezat (1913-1999), fils du propriétaire de la compagnie pharmaceutique *Gifrer-Barbezat* de Décines, une petite ville non loin de Lyon, amateur de littérature et fondateur de la maison d'édition *L'Arbalète*.¹¹ Lancée en mai 1940, *L'Arbalète* a été conçue comme une revue littéraire. Elle a compté 13 numéros et est parue jusqu'en 1948. En 1941 déjà, la maison d'édition du prenant ce même nom commence ses activités et publiera les œuvres d'écrivains proéminents français du XX^e siècle, en suivant les goûts de son très sensible fondateur. Barbezat avait un penchant pour l'innovation dans l'écriture et il appréciait la pensée avant-gardiste, ce qui explique son choix méticuleux des écrivains qu'il soutiendra et promouvra : Genet, Aragon, Éluard, Michaux, Lorca, Camille, Sartre, Rimbaud, Artaud, Boris Vian. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, la revue publiait les extraits des œuvres de Franz Kafka, Heidegger, Dostoïevski, et son neuvième numéro, préfacé par Simone de Beauvoir, fut entièrement consacré aux écrivains américains comme Faulkner, Hemingway, Henri Miler, ainsi qu'à la nouvelle génération d'auteurs de romans policiers Cheyney et McCoy.

En automne 1943, Olga Kešeljević envoie de Paris à Lyon à Marc, son fiancé à l'époque, une lettre avec la copie du poème controversé *Le Condamné à mort* de Jean Genet, que son collègue

.....
¹⁰ J.François, l'ouvrage cité, 32. Il faut souligner que la période entre 1937, où le père d'Olga – l'économiste Jovan Kešeljević, est soudainement décédé, et l'été 1943, où elle a fait connaissance de son époux Marc Barbezat, était très dure pour Olga. Pendant ses premières années à Paris (jusqu'en août 1939) son plus grand soutien était Cuca Sokić, pourtant, après la rentrée de la majorité des artistes serbes dans le pays, elle est restée seule et a vécu très modestement dans des chambres louées ou chez ses collègues de l'école de théâtre. Plus tard, Olga mentionnait rarement cette période désagréable de sa vie, mais elle a avoué à son neveu Christophe que c'était justement en raison de cette grande solitude ressentie qu'elle voulait au plus vite possible faire déménager sa famille (sa sœur Vera et son frère Dragaš) à Paris.

¹¹ La maison d'édition *Galimard* a entièrement racheté la maison *L'Arbalète* en 1997. Barbezat n'avait pas d'héritier et a passé les dernières années de sa vie immobile, atteint de la maladie de Parkinson. Les termes du contrat avec *Galimard* ont été déterminés selon les vœux de Marc.

Jacques François lui avait transmis. Elle voulait attirer l'attention sur ce nouveau nom, jusqu'alors inconnu de la littérature française dont le poème a aussi laissé une forte impression sur Barbezat. En décembre de la même année, commencent les répétitions de *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre. Barbezat a inclus dans le huitième numéro de la revue *L'Arbalète* un chapitre de *Notre-Dame des fleurs* de Genet, la pièce en un acte ci-dessus citée de Sartre, qui à l'époque portait le titre *Les Autres*, les lettres de Paul Claudel et la traduction des *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski¹². Lancer illégalement et imprimer une revue en France où les lois allemandes strictes sur la censure étaient en vigueur exigeaient de l'audace. Pourtant, Barbezat avait une vision et ses publications représentaient un vrai « rayon de soleil » dans un temps de guerre difficile. En raison de ses activités, les Allemands le tenaient à l'œil, ce qui a entraîné de nombreux contrôles de la part de la police française et de la Gestapo. Malheureusement, Olga n'a pas été épargnée par ce déplaisir.

Olga Kešeljević aurait dû jouer le rôle d'Inès dans la pièce existentialiste de Sartre, tandis qu'à Wanda Kozakiewicz incombait le rôle d'Estelle et celui de Garcin à Camus. Il est impossible de nos jours de reconstruire l'enthousiasme avec lequel Olga Barbezat (elle s'est mariée avec Marc le 20 décembre 1943) accueillit l'occasion de monter sur scène. C'est certain qu'elle a procédé à la préparation du spectacle avec beaucoup de sérieux, et qu'elle y a investi beaucoup d'énergie dans l'analyse psychologique du rôle qui lui avait été confié. Les répétitions avaient lieu pendant les mois d'hiver, mais ont été arrêtées le 10 février 1944 quand la Gestapo a lancé un raid lors d'une soirée organisée par l'un de ses collègues de l'école de théâtre et membre de la Résistance et a arrêté la majorité des invités. Parmi eux se trouvait Olga, qui a passé les cent jours suivants en prison où elle a partagé, selon ses dires, cet espace étroit avec des intellectuels engagés et malheureux, des prostitués ainsi qu'avec le demi-monde¹³. Fin février, Genet écrit à Marc sur

.....

¹² M.Barbezat, « Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet », dans : J.Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L'Arbalète, Décines 1988, 242.

¹³ Il est important de faire remarquer le caractère parallèle des destins vécus à Paris et à Belgrade par Olga Kešeljević et Cuca Sokić. En effet, en raison

ces évènements : « J'ai appris le plus grand malheur de l'arrestation d'Olga. Je suis désolé de lui avoir envoyé des lettres aussi dures. Ce qui est terrible c'est de ne pas soupçonner la peine des autres, les dangers qu'ils courent. Je vous en prie, donnez-moi des précisions. (...) sinon, dites-lui toute ma sympathie, vraie. »¹⁴ Dans sa lettre du 3 mars il se renseigne de sa situation et dans celle du 5 mai il exprime sa joie du fait qu'Olga soit libérée.¹⁵ Il faut prendre en compte que Sartre ne voulait pas attendre. Malgré l'insistance de Camus de continuer avec les acteurs avec qui les répétitions avaient commencé, le hasard a voulu que le public parisien ne voie jamais Olga Kešeljević. La première a eu lieu avec un ensemble différent, sous l'occupation allemande au théâtre du Vieux-Colombier de Jacques Copeau, en mai 1944.

Barbezat devient cette année-là l'éditeur exclusif de Jean Genet, écrivain controversé qui a passé la première moitié de sa vie dans des prisons (d'où il sort finalement grâce à l'intervention de Jean Cocteau et les garanties financières de Barbezat) où il a écrit ses premières œuvres publiées par *L'Arbalète : Poèmes secrets* (1945), *Miracle de la rose* (1946), *Notre-Dame-des-Fleurs* (1948) et *Poèmes* (1948). Dans son *Journal du voleur*, illégalement publié en 1948 à Genève par Albert Skira, Genet raconte une série d'épisodes se déroulant des prisons de Belgrade à celles de Sušak, le dernier arrêt avant la frontière italienne. Dans *Un captif amoureux* (1986), Genet décrit son voyage à travers la Yougoslavie en 1936/1937, où il passe un mois en détention à domicile à Užička Požega (pour avoir été en possession de documents falsifiés), et il mentionne particulièrement les bidonvilles Roms et les filles brunes séduisantes. Selon le témoignage d'Olga à Edmund White, biographe de Genet, l'écrivain a appris à cette occa-

.....
d'un avis anonyme sur son séjour en France et les contacts avec ses collègues gauchistes du groupe *Desetorica* (les Dix), en novembre 1941 Cuca Sokić a été détenue sans fondement à la prison à Obilićev venac. Ses souvenirs horribles de ces jours-là, l'enquête de la police, l'air étouffant des cellules mansardées à petits hublots où se serraient de nombreux prisonniers. Sokić ne mentionnait que rarement cet épisode et à contre cœur. Voir: Z.L. Božović, l'ouvrage cité, 51-53.

¹⁴ J.Genet, l'ouvrage cité, 63.

¹⁵ Idem, 69.

sion les chansons folkloriques qu'il lui chantera ensuite¹⁶. La relation entre Genet et la famille Barbezat avait ses hauts et ses bas en raison de son tempérament impétueux et de son comportement imprévisible qui causaient parfois même des ruptures totales de communication¹⁷, l'arrêt d'écriture ou l'interdiction que *L'Arbalète* continue à publier ses livres. Les situations se calmaient grâce à la compréhension et à la tolérance de Barbezat, si bien qu'à la deuxième moitié du XX^e siècle, il a publié les pièces de théâtre de Genet (*Les Nègres* 1958, *Les Paravents* 1961, *Les Bonnes* 1963) et il a réédité ses autres œuvres avec des avant-propos et des corrections exigées par l'auteur.

Parmi ses ouvrages publiés dans des années 1950, une place spéciale occupe la pièce de théâtre *Le Balcon* (1956), publiée dans une édition rare bibliophile avec une lithographie d'Alberto Giacometti sur la couverture. L'amitié brève entre Giacometti et Genet commence en 1954 et rompt soudainement en 1956. Genet a posé pour Giacometti à plusieurs reprises dans son petit atelier encombré de Montparnasse. En 1958 *L'Arbalète* publie un petit livre de Genet *L'Atelier d'Alberto Giacometti* d'à peine trente-cinq pages que l'artiste appréciait plus que tout autre ouvrage ou texte écrit à son sujet. Giacometti devient dorénavant collaborateur de Marc Barbezat en faisant les illustrations pour certaines de ses publications. Parmi celles-ci il faut mentionner les illustrations pour le recueil de poèmes *Pomme endormie* de Léna Leclercq de 1961, ainsi que les illustrations des œuvres des auteurs André Masson, Juan Miro, Max Ernst et Dorothea Tanning. Toutes ces situations mentionnées prouvent qu'Olga Kešeljević Barbezat a été à l'épicentre des événements culturels en France pendant et après la Deuxième Guerre mondiale surtout grâce aux activités d'édition de

.....
¹⁶ E.White, *Genet: A Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1993, 114.

¹⁷ Une rupture plus longue entre 1952 à 1955 a commencé à Paris lors d'une rencontre entre Marc, Olga et Genet qui avait insisté pour qu'elle vienne. Elle a accepté de venir dîner au restaurant sous condition qu'en sa présence l'on ne discute pas de publicité. Pourtant, Genet n'a pas pu se retenir, et après une remarque d'Olga, il a réagi si violemment que les Barbezat ont quitté le restaurant. Après cet événement, Genet n'a rien écrit jusqu'en 1956. Voir : M.Barbezat, ouvrage cité, 248.

son mari. Elle occupait un rôle majeur dans ces activités, car Marc, la traitant comme sa plus proche collaboratrice, cherchait son conseil pour choisir et préparer les publications. Les dédicaces dans des livres écrits par les plus grands intellectuels français à la famille Barbezat restent innombrables. Lors d'une vente aux enchères à Paris en juin 2016¹⁸ sont apparus de rares et précieux exemplaires des livres de leur bibliothèque dans lesquelles se trouvent les dédicaces de : Simone de Beauvoir (*à la seule femme que j'ai aimé d'aimer. À Olga Kechelevitch. Pour la vie.* le 13 novembre 1963), Georges Hugnet (*à Marc Barbezat, en attendant que les années nous refassent sentir leurs saisons, amicalement George Hugnet, 1943*), Jean Cocteau (*Pour Olga que j'aime, Jean*), Genet sur le dos d'un photomontage avec Eugène Weidmann¹⁹ (*À Olga Kešeljević, en souvenir de nos souvenirs communs, de nos amitiés, nos admirations, de nos amours, j'offre cette image d'un archange ensanglanté puis au piège de la police des humains. Nouvel an 1944*), Sartre (*À Marc Barbezat, en témoignage d'estime et d'amitié*), ou le témoignage dans la lettre de Gaston Bachelard envoyée à Marc (*Vous m'avez envoyé un beau livre [...] Je suis si content de regarder les pages avec Giacometti. Quelle chance pour la poésie qu'il y ait encore quelques éditeurs qui sauvent la dignité du poème. Merci*)²⁰.

Entre 1943 et 1986, Genet et Barbezat, malgré des interruptions ponctuelles, échangeaient des lettres - cette source d'informations précieuse sur le cours, l'évolution et l'interruption de la communication en 1968, due à l'engagement politique de Genet, a été publiée par L'Arbalète en 1988, deux ans après la mort de l'écrivain. La revue a publié toutes les lettres que Genet avait envoyées aux

.....
¹⁸ Le contenu de la vente aux enchères avec un aperçu détaillé des objets mis en vente, les prix estimés et atteints se trouvent sur la page web <http://www.baron-ribeyre.com/html/index.jsp?id=28184&np=1&lng=fr&npp=50&ordre=2&aff=1&r=>

¹⁹ Eugène Weidmann était un tueur à série allemand qui a été guillotiné en juin 1939 en France. C'était le dernier guillotiné en public.

²⁰ En 2000, Olga Barbezat a offert 385 monographies et 106 catalogues à la Faculté des Beaux-Arts à Belgrade. Ce legs fait aujourd'hui partie du fond de la bibliothèque.

adresses lyonnaises et parisiennes de la famille (1943-1949, 1955-1963, 1986), parfois adressées à Olga, confirmant ainsi la confiance qu'il lui portait. Le livre contient des photographies rares de Genet et Olga (autour d'une table à Décines, dans les rues de Trent, Olga sourit à la caméra ou quand Genet la serre dans ses bras), ainsi que de nombreux designs de couvertures de livres de Genet. Le ton de ses lettres est tumultueux, exprimant très rarement une bonne humeur ou de l'empathie. Genet se plaint des mauvaises conditions de sa vie, la sensation de faim permanente, il râle contre les éditeurs qui ne comprennent pas la souffrance d'un écrivain en manque de tabac, etc. Pourtant, il n'oublie pas de se renseigner sur la santé d'Olga et de lui envoyer ses salutations et embrassades.

Selon les dires de Marc, Genet et Olga avaient une relation tumultueuse. Celui-ci venait souvent à Décines (entre 1944 et 1948 et aussi entre 1956 et 1963) afin de leur lire les morceaux de ses nouvelles pièces. En été 1956, Cuca Sokić était en visite de la famille Barbezat quand Genet leur a lu les extraits de sa pièce *Les Nègres*²¹. Cette relation complexe, entre amour et haine, a été peut-être la mieux définie par Genet lui-même dans son aveu à Olga : « *Vous êtes la seule femme que j'aurais pu épouser, car nous nous serions disputés (...) Pourtant, vous n'auriez jamais pu m'épouser parce que vous me trouvez laid.* »²² De nombreux détails indiquant l'attachement que Genet portait à la famille Barbezat se trouvent dans les lettres publiées. Pourtant, le public restera privé de ces éclaircies, car les principaux acteurs ne sont plus en vie.

.....
²¹ M. Barbezat, ouvrage cité, 260. Dans sa lettre du 6 décembre 1961 Genet mentionne que *Les Nègres* se produisent à Belgrade et se demande d'où peuvent venir des acteurs « noirs » qui parlent serbe. Voir : G. Genet, ouvrage cité, 222.

²² M. Barbezat, ouvrage cité, 259. Marc Barbezat remarque que Genet était obsédé des apparences physiques. Par ailleurs, il est connu que Giacometti trouvait sa physionomie robuste et sa tête chauve étaient si particulièrement attrayantes qu'il voulait réaliser en portrait.

Les Barbezat et l'art serbe du XX^e siècle

La collection artistique Kešeljević-Barbezat comprend un nombre important de peintures serbes du XX^e siècle permettant l'analyse de liens entre certains auteurs, et révélant leurs goûts modernistes. Les œuvres en question sont plusieurs tableaux de Cuca Sokić de différentes techniques (*Autoportrait devant un miroir* 1940, *Un bouquet de roses* 1947, *Composition abstraite en bleu*, *Composition cubiste avec guitare*, *Composition abstraite en bleu et vert*, *Paysage cubiste*, *Vue sur Ramatuelle* de 1973), au moins trois tableaux de Petar Lubarda du début des années 1950 (*Composition abstraite en gris* 1954, *La bête fantastique* 1953 et *Paysage en jaune* peint en 1950), quelques ouvrages abstraits et collages photo d'Ivan Tabaković (*Composition abstraite en gris* 1958) et les tableaux de Bora Baruh et quelques œuvres non identifiées d'auteurs groupés sous le nom de « Peinture yougoslave du XX^e siècle ». Une attention particulière doit être portée sur le fait que les Barbezat étaient en possession de la composition de Lubarda *La bête fantastique* qui a été exposée pour la première fois 64 ans après sa création dans la galerie du centre de Belgrade *Eurosalon* en 2017. Créé à Belgrade au début de la sixième décennie du XX^e, ce tableau de Lubarda, avec 24 autres œuvres de cet artiste, a représenté la Yougoslavie avec un grand succès et a obtenu un prix lors de la Deuxième biennale de Sao Paulo en 1953. Le tableau a été vendu à cette occasion et est resté au Brésil pendant dix ans pour être ensuite racheté par Marc Barbezat restant en sa possession jusqu'en 1997 où il a été vendu à un collectionneur d'origine serbe à Paris. C'est à partir d'une photographie en blanc et noir de *La bête fantastique*, gardée par les legs de Lubarda à Belgrade, sur le verso de laquelle est écrit « propriété des Barbezat, Lyon » que les collectionneurs se lancent à la recherche de ce tableau, finalement racheté en 2017 et ramené à Belgrade²³.

D'après Miomir Gatalović, le petit-neveu de Cuca Sokić, la peintre a beaucoup voyagé à Décines et à Lyon pendant les années

.....
²³ Voir : Petar Ćuković, Ješa Denegri, *Lubarda: Besta Fantastica*, Klepić kolekcija, Belgrade 2017.

1960 et 1970, ainsi qu'en Suisse où vivait la mère de Marc Barbezat. Elle y réalise des dessins de Décines, du lac de Genève et des paysages suisses, aujourd'hui parties des collections privées ou de la collection du Musée d'art contemporain de Belgrade. Cuca Sokić voyageait souvent avec Marc et Olga à Ramatuelle ainsi que dans le sud de la France où ils passaient l'été ensemble (en 1952 ils étaient ensemble dans l'atelier de Cézanne à Aix-en-Provence). La galerie *Rima* de Kragujevac possède des paysages précieux de France, réalisés au pastel entre 1971 et 1975. Plus que de simples représentations fidèles de lieux peints, ces dessins sont les preuves des voyages de Cuca Sokić en France, et de son amitié continue avec la famille Barbezat. De nombreuses photographies de Marc, Olga et Cuca Sokić dans l'atelier ou dans le salon de son appartement à Belgrade indiquent qu'Olga Kešeljević entretenait les liens avec sa patrie grâce à l'artiste serbe. Belgrade était l'arrêt obligatoire entre Paris et l'Italie (ou l'Espagne) où les Barbezat séjournaient et passaient régulièrement leurs étés jusqu'en 1982 quand Marc a eu un accident de voiture, ce qui a réduit la fréquence de leurs voyages.

De plus, Cuca Sokić a réalisé une collaboration particulière avec l'entreprise pharmaceutique de Marc. Il s'agit d'illustrations pour des produits cosmétiques et infusions médicinales *Gifrer-Barbezat*. La peintre a fait des illustrations toute sa vie : elle a commencé comme dessinatrice de bandes dessinées dans le magazine *Pravda* pendant sa scolarité à l'École des Beaux-Arts de Belgrade, pour ensuite se consacrer aux illustrations pour enfants publiées dans les magazines *Poletarac*, *Zmaj*, *Pionir*, *Pionirske novine* et dans de nombreux livres : « J'observais les enfants en toute occasion avec le plus grand des plaisirs, je notais et mémorisais les portraits et les physionomies des enfants, leurs habits, leurs jeux pour ensuite transporter tout cela dans l'illustration. »²⁴ . Son amour pour les enfants est évident sur l'illustration pour une marque d'infusion de tilleul des années 1960, tandis que la série de miniatures à tempera, réalisée pour servir de design pour

.....
²⁴ Ivana Simeonović – Ćelić, « Otkriće neke smirenosti, neke senzibilne racionalnosti » *Likovne sveske* n° 9, Université des Beaux-Arts, Belgrade 1998, 70.

l'emballage des produits cosmétiques *Gifrer-Barbezat*, fait ressortir son goût de la mode et de l'industrie de la beauté. Ses illustrations osées et innovantes ont sûrement été influencées par le cinéma et la presse de mode du Paris des années 1960 et témoignent encore une fois de la curiosité de l'artiste ainsi que de l'originalité de son choix de combiner la figuration et l'abstraction pour évoquer le changement des tendances de mode dans la septième décennie du siècle précédent.

Plusieurs portraits importants d'Olga datent de la deuxième moitié des années 1930. Ils ont été réalisés à l'époque de ses rencontres intensives avec les artistes yougoslaves à Paris. Les compositions ayant en commun une atmosphère intimiste et la représentation de la femme dans son foyer évoquant le nid-coquille de Bachelard sont *Olga Kešeljević dans l'intérieur* (fin de la quatrième décennie)²⁵, *Olga Kešeljević sur un récamier* de Cuca Sokić (1937/1938)²⁶ et *Portrait d'Olga Kešeljević* de Bogdan Šuput (1938). Tous ces tableaux la présentent dans un intérieur pendant qu'elle écrit, lit allongée ou médite avec sa tête contre une sombre étagère portant des livres. Assise sur un sofa, sa tête penchée sur un livre, Olga de Šuput semble plutôt rêvasser au lieu de se concentrer sur sa lecture. Une disposition de femme mélancolique-méditative est soulignée par son regard baissé et l'air d'être perdue dans ses pensées.²⁷ Certes, Cuca Sokić la peint aussi dans une position passive « en pose de lectrice »²⁸, mais elle est plus provocatrice, car allongée d'une manière décontractée, ses jambes légèrement écartées, habillée d'un vêtement ressemblant à un sarouel, sa main droite levée négligemment et avec un collier rose autour de son cou, elle évoque les odalisques de Matis. La suggestion orientaliste est davantage

.....
²⁵ La maison des enchères *Arte* (Belgrade) a offert ce tableau lors de la vente du Nouvel An (2016) sous le nom d'Ivan Tabaković *Olga Kešeljević Barbezat dans l'intérieur*. Voir : https://issuu.com/artegalerija/docs/arte_aukcija_2016/30.

²⁶ Le tableau fait partie d'une collection privée dont le propriétaire a eu la gentillesse de me le prêter en vue de réaliser cette étude.

²⁷ S. Čupić, *Teme i ideje modernog srpskog slikarstva 1900-1941 (Thèmes et idées de la peinture moderne serbe 1900-1941)*, La Galerie de la Matica srpska, Novi Sad 2008, 99.

²⁸ Idem, 104.

soulignée par le trait de pinceau court et distrait et la palette criante fauviste qui transforme l'idéal intimiste de la femme modèle en femme fatale séductrice et pleine de tempérament. Sokić a réalisé un portrait d'Olga Kešeljević au pastel pendant les années 1960. Elle la présente comme une belle endormie, ses mains sous sa joue, tout en réitérant l'image de la femme retirée et séparée du monde.

Sur sa composition monumentale *Kafana u Parizu* (1939), enregistrée en 1958 par la Galerie de la Matica srpska sous le nom de *Boule Blanche Bal Nègre*, Bogdan Šuput a présenté Olga Kešeljević pour la première fois (et dernière, peut-être) en dehors d'un décor intime de foyer, dans une ambiance enivrante de bar de nuit où l'on dansait toute la nuit sur du jazz. Ensemble avec Cuca Sokić, Olga traverse le soi-disant espace étroit « du positionnement social, de la mobilité et de la visibilité »²⁹. Peinte de profil dans une robe bleu moderne dansant avec son partenaire, Kešeljević affirme son désir d'intégrer activement la vie parisienne qui ne comprenait pas seulement le théâtre, le cinéma et l'opéra, mais aussi les sorties de nuit, pour faire face à la supposition que « un séjour à l'extérieur, à l'étranger, au lieu d'être au sein de son foyer, expose une jeune femme sans protection à la suspicion populaire »³⁰. À vrai dire, certaines contraintes tacites persistaient, car les demoiselles peintes n'étaient pas sans « protection » masculine. Ce que confirme Šuput en se rappelant : « Un jazz descendu du ciel. Les noirs jouent. Comme un concert. Magnifique... parfait. Un rythme et un tempo à vous rendre fou. Ils jouent de deux jazz sans cesse, nous les avons écoutés de 11 h à 3 h 30. Nous étions navrés de devoir partir à cause des filles que nous accompagnions. »³¹.

Peu importe que ces sorties sous-entendaient un retour précoce « à cause des filles », une chose était sûre : le bal de la Boule

²⁹ G.Pollock « La modernité et espaces de la féminité » <https://www.zenskostudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, consulté le 18.01.2019

³⁰ L.Noehlin, « Femmes, art et pouvoir » dans : V. Andjelković, (éditeur) *Introduction dans les théories féministes de l'image*, Centre de l'art contemporain, Belgrade 2002, 139.

³¹ V. Jovanović, *Bogdan Šuput, le peintre*, La Collection mémorielle de Pavle Beljanski, Novi Sad 1984, 57.

Blanche (33 rue Vavin) et le Bal Nègre (33 rue Blomet), éternisés sur les photographies de Brassai dans les années 1930 ont été vus comme le Harlem de Paris. La passion pour la « danse des noirs » ayant atteint son paroxysme avec l'arrivée de Joséphine Baker en 1925 dans la capitale française, a perduré dans les années 1930 dans de nombreux clubs de Montmartre et Montparnasse. Les dames élégantes ont embrassé cette danse et l'ont vue comme « preuve » de leur modernité, spontanéité et de leur attitude décontractée, différentes de la pudeur des mouvements contrôlés des danses classiques.³² Finalement, toute la force de caractère d'Olga est peut-être le mieux représentée sur le portrait de Bora Baruh de 1938/1939³³. Contrairement à la supposition de la faiblesse et de la passivité féminine, il la présente comme une héroïne audacieuse en pose frontale, ses cheveux noirs en bataille, directement confrontée au regard du spectateur. L'artiste capte l'essentiel de la sérieuse et digne Olga en nous donnant « un personnage féminin puissant et énergique qui dirige au lieu d'obéir aux actions de ses camarades »³⁴.

Le destin du legs littéraire et artistique des Barbezat

Après tout, il paraît qu'en racontant l'histoire d'Olga et de Marc nous avons épuisé nos recherches dans les archives, les livres disponibles ou dans la documentation en possession des héritiers et de leurs amis et collaborateurs à Lyon, Paris et Belgrade. Comme il a été déjà mentionné, dès le début de son séjour à Paris Olga a établi de liens forts avec les artistes serbes qui l'ont immortalisée sur des portraits et qui ont maintenu le contact avec elle en entretenant des correspondances, mais aussi grâce aux œuvres qu'elle leur rachetait. Lors de

.....
³² S. Čupić *Gradžanski modernizam i popularna kultura*, Galerie de la Matica srpska, Novi Sad 2011, 45

³³ Cette composition a aussi été offerte à la vente aux enchères de 2016 organisée par la maison *Arte*.

³⁴ L. Nohlin, ouvrage cité 143.

la vente aux enchères de la maison « Baron Ribeyre » organisée à Paris en juin 2016, qui a malheureusement signifié la dispersion de la Collection Kešeljević Barbezat, à part de nombreuses œuvres d'art et publications bibliophiliques que les écrivains mondialement reconnus avaient offertes à Olga et Marc, ont apparu trois lots sous le numéro 225, 230 et 232 contenant la documentation prouvant le contact par écrit permanent des peintres serbes avec les Barbezat. Cette documentation a été rachetée par un collectionneur français de Lyon et serait certainement cruciale pour éclairer certains segments de cette histoire. Elle pourrait expliquer de qui Marc a acheté le tableau *La bête fantastique*, ce qui arrivait à Olga pendant la Deuxième Guerre mondiale, ou dévoiler les pensées sur l'art et la littérature échangées entre Olga et Cuca Sokić. Le tableau de leurs relations, thèmes communs, problèmes artistiques, joies de la création et de rencontres futures serait peut-être complété.

Il est certain que le couple Barbezat a laissé son empreinte sur les courants littéraires du vingtième siècle en France à travers les activités de sa maison d'édition et, par ses rapports avec les artistes serbes, il a renforcé les liens entre deux peuples. Le patronage auquel ils ont consacré était l'arme de Marc et Olga pour lutter contre l'oubli. Cette bataille, ils l'ont certainement remportée.

Summary

OLGA KEŠELJEVIĆ AND MARC BARBEZAT

An Entirely (A)typical Serbian-French Connection

Traces in Time

Olga Kešeljević Barbezat died in Paris on December 21, 2015, at the age of 102. Her name was mentioned in the articles about painter Ljubica Cuca Sokić (1914-2009) by Irina Subotić¹, and in the conversations that Zoran L. Božović held with the artist. Bogdan Šuput (1914-1943) mentioned her as “Cuca’s friend” in the letters he was sending to his brother in Novi Sad between 1938 and 1939, while Peđa Milosavljević (1906-1989) remembered that Olga Kešeljević, Dullen’s pupil and later wife of publisher Marc Barbezat, visited his Parisian “salon” from time to time. Such marginal references to her presence at certain events, reports about Yugoslav artists in Paris and how they kept company and spent time together during the second half of the 1930-es, sparse photographs and portraits in private collections and dedications in books, provide insufficient evidence of the significant role that this “invisible” lady played in the French and Yugoslav artistic scene in the previous century. There are no available sources in form of diaries (if any did exist) or letters, whose number was significantly reduced by the end of the Second World War, when they were replaced by postcards and telegrams, to be finally made obsolete by telephone calls.

.....
¹ I. Subotić, N. Martinović, *Pasteli Ljubice Cuce Sokić*, Galerija RIMA, Kragujevac 2011, 26, 34, 49; I. Subotić, “Ženski portreti Ljubice Cuce Sokić” in: M. Lojanica (ed.) *Ljubica Cuca Sokić i njeno doba 1914-2014*, SANU, Beograd, 2015, 95–109.

Sparse, hastily scribbled jottings, commercial transactions, negotiations about the value of an art work, occasional items of correspondence lying lifelessly in archives, have been brought to light for the sake of this investigation. Thus, the material that may have seemed fragmentary at the beginning was saved from oblivion and, with the time, was given new meaning in a specific context. The motives that prompt a researcher to try and reconstruct someone's life can be diverse: one of the most obvious ones is the affinity that, sometimes even subconsciously, decides on the choice of topic. Other reasons originate passionate scientific desire to reconstruct a mosaic out of the available fragments, as the first phase in the struggle against oblivion. By reviving *small histories* that were concealed until now, we arrive at the integral picture of an epoch that becomes complete, thanks to the precious, although until recently neglected details. One of such private histories belongs to Olga Kešeljević Barbezat, who acted as a cultural link between Serbia and France, even though this was not easily recognized at first sight.

The appearance of Marc Barbezat and Jean Genet

During the 1920-es and 1930-es, numerous Serbian artists came to Paris. Some of them, who had already spent considerable time in the cultural capital of the world (Marko Čelebonović, Petar Lubarda, Vasa Pomorišac, Ivan Tabaković and others), were joined by Ljubica Sokić, Bogdan Šuput, Milivoje Uzelac, Jurica Ribar, after 1935. Remebering this time with nostalgia, Sokić spoke with special enthusiasm about Olga Kešeljević, who came to Paris in 1936, having finished high school and the studies of art history in Belgrade.² She was 23 years of age at the time, and having left her hometown of Cetinje and the cobblestone streets of Belgrade, she resolutely arrived in France to work

.....
² Z. L. Božović, *Razgovori o umetnosti*, Beopolis, Remont, Beograd, 2001, 34.

on her PhD thesis on Degas' sculptures. Cuca Sokić was a young artist who, with the help of her parents, came to the centre of European culture to improve the skills she had learned in Belgrade. She arrived in France in 1936 and enrolled at the *Académie de la Grande Chaumière*, which was, in her own words, a relatively liberal school where she was left to work on live models, instead of getting some real instruction.³

Realizing that she would learn more in direct contact with the masterpieces of great painters, she spent time in museums, in company of the painter Bora Baruh and amateur-painter Rajko Levi. At that time, Peđa Milosavljević was already in Paris, working for the Yugoslav Embassy, while the painters Aleksa Čelebonović and Jurica Ribar had also arrived there from Saint Tropez. It was these two who introduced Cuca to Olga Kešeljević: "I remember very well, it was one afternoon, about six o'clock that I went to the La Coupole for a cup of coffee. All of a sudden I saw them waiving to me. They were sitting somewhat deeper in the café. I came to their table where Olga was also sitting. That's how we met. We soon became fast friends and have remained so even today."⁴

During 1937, while they were living together in a rented apartment at Montparnasse, with the exception of the painting classes and the evening nude sessions, Sokić spent all her free time with Olga: "There was a time when Olga and I went so often to the cinema, it was deplorable. We would go to the cinema twice, even three times a day."⁵ We find confirmation of this in the photographs that have been preserved in the albums belonging to the Gatalović family (Heirs of Ljubica Sokić) in which Olga and Cuca can be seen hastily crossing the boulevards of Paris, while the relevant explanations can be found both in the conversations with the painter and in the autobiographic writings of Jacques François, an actor and friend of Olga's.⁶ Despite the

.....
³ Ibid, 32.

⁴ Ibid, 35.

⁵ Ibid.

⁶ Jacques François was a comedigrapher who met Olga during the Second World War in the studio of Raymond Rouleau. One chapter of his autobiography is dedicated to Olga and her acquaintance, a young man from

fact that she came to Paris to work on her dissertation, Olga opted for a more exciting life that would permanently take her away from this goal and direct her towards the theatre and acting. She first trained in acting at the atelier of Charles Dullen, until the spring of 1940 and after that, she studied with Raymond Rouleau. The rapid development of the art of acting during the third and the fourth decade of the 20th century, made the limelight seem magical and young girls poured into Paris. Having great admiration for the *femme fatale* actresses of the big screen, Olga Kešeljević also dreamed of taking a role in one of the film or theatre creations. “She was very much interested in acting and attended the school of Charles Dullen (...) Olga had a large circle of friends from that school and I could enjoy their company at the time, since Olga and I were room-mates.”⁷ Spending her time with Yugoslav artists in Paris on one side, and on the other with the future prominent French actors, Olga Kešeljević created ties between two different cultural milieus, between two “incompatible” worlds. It was Peđa Milosavljević who took the primary role in the organization of the ‘get-together’ parties in his apartment where “once a month, on Saturday evenings great surprise parties were organized... Among the regular guests were Edwige Feuillère and her husband, Michèle Morgan, Françoise Rosay and other individuals from the world of film and theatre, as well as painters Milivoje Uzelac, Bogdan Šuput and, occasionally, Cuca Sokić and Olga Kešeljević”⁸

The only true opportunity to get a role in the theatre was offered to Olga in December of 1943, during the German occupation of France, when Olga was carrying letters, unpublished manuscripts, plays and short stories between the free and the occupied French zones.⁹ In the words of Jacques François, most of this material was

.....

Lyon, who was to become her husband. Cf.: J. François, *Rappels*. J’ai Lu, Paris 1999, 23–24, 31–32.

⁷ Z. L. Božović, op. cit., 35.

⁸ D. Adamović, “Strast da šaram”, *Politika*, April 21, 1974.

⁹ J. François, op. cit., 31. According to the words of Dr Christophe Kešeljević, Olga’s nephew who lives in Paris, she was never a member of the French Resistance, however she knew many intellectuals who were actively

being sent from Lyon by Renè Tavernier, the father of the future prominent film director. The way in which the conduct of Olga, who could be hot-tempered at times, was radically changed in mid-1943, was an indication that a man was coming onto the scene, who would change her life completely.¹⁰ It was Marc Barbezat, son of the owner of a pharmaceutical company *Gifrer-Barbezat* from Décines-Charpieu, a small place near Lyon, a lover of literature and founder of the publishing house *L'Arbalète*.¹¹ Lanced in May 1940, the magazine *L'Arbalète* was conceived as a literary review. It was published until 1948 and numbered 13 issues. However, already in 1941, the eponymous publishing house was initiated and started printing the works of some of the most influential French authors of the 20th century, according to the exquisite taste of its founder. Barbezat very much appreciated innovation in writing, he was inclined towards the avant-garde thinking and it does not come as a surprise that, from the very beginning, he carefully chose which authors to promote and support: Genet, Aragon, Éluard, Michois, Lorca, Camus, Sartre, Rimbaud, Artaud, Boris Vian. During the Second World War, the magazine published texts by Kafka, Heidegger, Dostoevsky, while the 9th issue, entitled "American Topics", with the Preface by Simone de Beauvoir, was dedicated to the writers

.....
 fighting against the Germans. In the autumn of 1943, Olga lived between Paris and Lyon, thus moving from the occupied to the free zone. This was the reason why she was engaged to carry over letters and manuscripts.

¹⁰ J. François, op. cit., 32. It is important to note that the period between 1937 when her father Jovan Kešeljević, an economist, suddenly died and the summer of 1943 when she met her future husband Marc Barbezat, was extremely difficult for her. During her first years in Paris (until August 1939) it was Cuca Sokić who was her greatest supporter, however with the return of almost all Serbian artists back to the homeland, she was left alone in Paris and lived extremely frugally in hired rooms, on occasions even having to spend the night in the apartments of her colleagues from the art school. Olga only rarely talked of those times, but she did tell her nephew Christophe that she was so lonely that her only desire was to bring her family (sister Vera and brother Dragaš) to Paris.

¹¹ The publishing house Gallimard bought the entire stock of literary copyrights of *L'Arbalète*. Barbezat did not have heirs of his own and spent the last years of his life completely immobile, suffering from the Parkinsons disease. The contract with Gallimard was concluded according to Marc's wishes.

such as Faulkner, Hemingway, Henry Miller and the generation of the writers of thrillers, Cheney and MacCoy, amongst others.

In the autumn of 1943, Olga Kešeljević, Marc's fiancée at the time, sent a letter from Paris to Lyon with a copy of the text of a controversial poem, entitled *Prisoner Condemned to Death* (Le Condamné à Mort) by Jean Genet, given to her by her colleague Jacques François. Her intention was to draw Marc Barbezat's attention to this poet whose name was unknown in French literature and who left great impression on him. In December of that year rehearsals started for the play *No Exit* (Huis Clos). Barbezat was preparing the 8th issue of *L'Arbalète* with a chapter from Genet's *Our Lady of the Flowers* (Notre Dame des Fleurs), Sartre's above mentioned one-act play, at the time entitled *The Others* (Les Autres) and the translation of Dostoevsky's *Notes from the Underground*.¹² It took a lot of courage to illegally launch and print a magazine in occupied France, with strict German laws on censorship. Barbezat, however, had a vision and his publications represented a "beam of light" in the difficult war atmosphere. Because of his activities, he was under surveillance, which inevitably lead to constant checkups by the French police and the Gestapo. Unfortunately, Olga was not spared the harassment, either.

In Sartre's existentialist play Olga Kešeljević was going to take the part of Ines, Wanda Kosakiewicz that of Estelle, while Camus was given the role of Garcin. It is impossible to imagine today the enthusiasm with which Olga Barbezat (who married Marc on December 20, 1943) grasped the opportunity to test her acting skills. There is no doubt that she took very seriously the preparations for the play, investing much energy in the psychological analysis of the role entrusted to her. The rehearsals went on during the winter months, but ended abruptly on February 10, 1944, when the Gestapo raided a party organized by Olga's fellow-student, who was a member of the Resistance Movement and brought in most of those who were present there. Olga was also arrested and spent the next hundred days in prison where, as

.....
¹² M. Barbezat, "Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet", in: J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, L'Arbalète, Décines 1988, 242.

she remembered it, the cramped quarters were shared by those who were politically engaged, or simply unlucky – intellectuals, prostitutes and the demi-monde.¹³ Towards the end of February, Genet wrote to Marc: “I’ve got the terrible news that Olga has been arrested and am so very sorry that I did sent her those cruel letters. How awful, not to be able to imagine that others can be suffering too, that they also can get into dangerous situations. Write to me more about it (...) or I’ll write to her. Pass my sympathies to her.”¹⁴ In a letter dated March 3, he enquired how she was and already on May 5, he expressed his pleasure at Olga’s having been released from prison.¹⁵ However, Sartre was not prepared to wait. Despite Camus’ insistence that the rehearsals should be continued with the actress with whom they were begun, Olga Kešeljević was never given a chance to be seen by Parisian public. The première was held in May 1944, with a different cast in Jacques Copeau’s *Théâtre du Vieux-Colombier*, under German occupation.

In this year, Barbezat became the exclusive publisher of Jean Genet, a controversial writer who spent the first half of his life going from one prison to another (he was finally released on the intervention of Jean Cocteau and on bail provided by Marc Barbezat). It was in prison that he wrote the works that were later edited and published by *L’Arbalète: The Secret Poems* (1945), *Miracle of the Rose* (*Miracle de la Rose*) (1946), *Our Lady of the Flowers* (*Notre Dame des Fleurs*) (1948) and *Poems* (1948). In his *The Thief’s Journal* (*Journal du Voleur*), published clandestinely in Genève in 1948 by Albert Skira, Genet recounts a number of picturesque episodes in prisons from Belgrade to Sušak, which was the last stop before the border with

.....
¹³ It is important to draw a parallel between the fate shared by Olga Kešeljević in Paris and Cuca Sokić in Belgrade. Namely, in November of 1941, on the basis of anonymous information about her stay in France and the time spent in the company of her leftist colleagues from the group *The Ten*, Ljubica Sokić was arrested and spent twenty days in prison on no grounds at all. Later, Sokić was reluctant to evoke the terrible days she spent in prison, the interrogations by the police, stuffy crowded attic rooms with small windows. She hardly ever spoke about it. Cf.: Z. L. Božović, op. cit., 50-59.

¹⁴ J. Genet, op. cit., 63.

¹⁵ Ibid, 69.

Italy. In his book *The Prisoner of Love* (Un Captif Amoureux) (1986) he described his trips to Yugoslavia during 1936 and 1937, where he spent a month in house arrest (on account of falsified personal documents), remembering a Gipsy village with its ravishing black beauties. According to Olga's testimony to his biographer Edmund White, during this time Genet learned Serbian folk songs that he would later sing to her.¹⁶ The relationship between Jean Genet and the Barbezats had its ups and downs mainly because of his explosive temper and erratic behavior that sometimes brought about complete breakdowns in communication.¹⁷ Genet would practically stop writing, or forbid *L'Arbalète* to further publish his work. Such awkward situations were overcome only thanks to Barbezat's understanding and tolerance, so that in the second half of the 20th century he could publish his plays *The Blacks* (Le Nègres) in 1958, *The Screens* (Les Paravents) in 1961 and *The Maids* (Les Bonnes) in 1963 and re-edit his earlier works, together with prefaces and Genet's corrections and interventions.

Among the books published in 1950-es, the play *The Balcony* (Le Balcon) takes a special place. It was published in 1956 as a bibliophile edition equipped with the title lithograph by Alberto Giacometti. The short-lived friendship between Giacometti and Genet dates from 1954 and was abruptly broken in 1956. Genet sat several times for Giacometti in his tiny, overcrowded atelier at Montparnasse. In 1958 *L'Arbalète* published Genet's booklet *The Atelier of Alberto Giacometti* (L'Atelier d' Alberto Giacometti), consisting of 35 pages that Giacometti valued more than any other text written about him. From that time on, Giacometti began working for Marc Barbezat, producing illustrations for some of his editions. Among these, especially

.....
¹⁶ E. White, *Genet. A Biography*. Alfred A. Knopf, New York, 1993, 114.

¹⁷ There was a long break that lasted between 1952 and 1955 and occurred in Paris on the occasion of a mutual meeting between Marc, Olga and Genet, who insisted that she should come. She agreed to come to the restaurant under the condition that there would be no talk about publishing. However, Genet could not restrain himself and after a remark from Olga's side, he reacted tempestuously and the Barbezats left the restaurant. After this event, Genet practically wrote nothing until 1956. Cf.: M. Barbezat, op.cit., 248.

prominent are the illustrations from 1961 for the *The Sleeping Apple* (Pomme Endormie) by Lèna Leclercq, whose other works were accompanied with visual contributions of Andrè Masson, Huan Miró, Max Ernst and Dorothea Tanning. The above mentioned examples show that Olga Kešeljević was constantly in the epicenter of the cultural events in France, thanks to the publishing activities of her husband. The significance of her contribution is confirmed by the fact that she was Marc's closest assistant, whom he regularly consulted in the choice of works and the preparations for their publication. It is impossible to innumerate the multitude of dedications in the books that the most prominent French intellectuals gifted to the Barbezats. At a Paris auction in June 2016,¹⁸ rare, valuable books from their library were sold, in which, among others, the following dedications could be found: by Jean Cocteau (*To Olga whom I love, Jean*); by Genet, together with a photomontage with Weidmann's portrait¹⁹ (*To Olga Kešeljević as a memento of our common memories, our friendships, our love, I offer this picture of the bloody archangel in the shackles of the earthly guard, Nov. 1944*); by Sartre (*To Marc Barbezat as a token of my esteem and friendship*), by Max Jacob (*To Olga Kešeljević. I am honored that this star is reflected in my mirror, 1949*), or the testimony in the letter by Gaston Bachelard to Marc (*You sent this wonderful book to me (...) It makes me so happy to look at these pages with Giacometti. What luck that there are publishers who recognize the dignity of poetry. Thank you.*)²⁰

With some interruptions, Genet and Barbezat exchanged letters between 1943 and 1986. This invaluable source of information about the development, course and cessation of the communication, due to Genet political activism from 1968, was published by *L'Arbalète*

.....
¹⁸ The complete contents of the auction with the detailed representation of the objects and the price achieved can be accessed at : <http://www.baronribeyre.com/html/index.jsp?id=28184&np=1&lng=fr&npp=50&ordre=2&aff=1&r=>

¹⁹ Eugen Weidmann was a German serial killer who was guillotined in June 1939 in France. His was the last public guillotining in Paris.

²⁰ On 2000, Olga Barbezat donated to the Faculty of Visual Arts in Belgrade 385 monograph publications and 106 catalogues. Today, this bequest is incorporated into the library stock of the Faculty.

two years after the death of the writer, in 1988. All the letters that Genet sent to the Barbezats, to their addresses in Paris and Lyon, were published (1943-1949; 1955-1963; 1986). They were sometimes even addressed to Olga (January and February of 1944), thus confirming the confidence he had in her. A few photographs of Olga and Genet were also included in the book (with the two sitting at the dining table in Dècines, or those taken in the streets of Trento in which Olga smiles directly into the camera, or is firmly held in an embrace by Genet), together with numerous graphic solutions of the title pages of Genet's books. The tone of the letters is often furious, with rare shows of good mood or compassion. Genet expresses his dissatisfaction with the poor living conditions, his constant sense of hunger, he complains about the publishers who are incapable of understanding how difficult it is for the writer to live without tobacco, etc. However, he never fails to ask about Olga and her health or to send her his hugs and greetings.

In Marc's words, Genet and Olga had a tumultuous relationship. He would often come to Dècines (between 1944 and 1948 and from 1956 until 1963) in order to read to them the passages from his new plays. In the summer of 1956, Cuca Sokić was visiting with the Barbezats and on this occasion Genet was reading parts of his play *The Blacks* (*Le Nègres*).²¹ The highly complex relation between love and hate, was perhaps best defined by Genet himself when he confessed to Olga: "You are the only woman whom I could marry, because you represent an intellectual challenge to me (...) But then, you would never marry me because you do not find me attractive."²² There are numerous details in these letters testifying Genet's attachment to the Barbezats, however, most of these will remain unknown to the

.....
²¹ M. Barbezat, op. cit., 260. In a letter of December 6, 1961, Genet mentions that *The Blacks* (*Le Nègres*) was performed in Belgrade, wandering where the "black" actors who can speak Serbian came from. Cf., J. Genet, op. cit., 222.

²² M. Barbezat, op. cit., 259. Marc Barbezat observes that Genet was unhappy about his physical appearance. However, it is known that Giacometti found his robust physiognomy and bald head very attractive and for these reasons wanted to make his portrait.

wider public because the protagonists of this narrative are no longer among the living.

The Barbezats and the Serbian Art of the 20th Century

In the Kešeljević-Barbezat collection there is a significant number of 20th century Serbian art works on the basis of which it is possible to analyze the links they had established with certain artists and the modernist tastes that they cultivated. These are the following works: by Cuca Sokić, in various techniques (*Self-Portrait in front of a Mirror* 1940; *Bouquet with Roses* from 1947; *Abstract Composition in Blue*; *Cubist Composition with a Guitar*; *Abstract Composition in Blue and Green*; *Cubist Landscape*; *View of Ramatuelle* from 1973), at least three works by Petar Lubarda from early 1950-es (*Abstract Composition in Grey* from 1954, *Fantastic Beast* from 1953 and *Landscape in Yellow* from 1950), several abstract works and photo-collages by Ivan Tabaković (*Abstract Composition in Grey* from 1958), as well as paintings by Bora Baruh and anonymous works by other authors, put together in a common group entitled “Yugoslav Painting of the 20th Century”. Probably the most interesting detail here is that the Barbezats possessed Lubarda’s composition *Fantastic Beast* that was for the first time exhibited publicly in the gallery of *Eurosalon* in Belgrade in 2017, 64 years after it had been painted. Created in Belgrade at the beginning of 1950-es, it was exhibited in São Paulo at the Second Biennale in 1953, together with 24 other paintings by Lubarda, where it won a prize. Afterwards, the painting was sold and remained in Brasil for the next ten years, only to be bought later by Marc Barbezat and kept in his property until 1997, when it was sold to a collector of Serbian origin who lived in Paris. On the basis of a black-and-white photograph of the painting *Fantastic Beast* that was kept in the Legacy of Petar Lubarda in Belgrade, with an inscription in the back “Propriety of Barbezat,

Lyon”, the collectors launched a search and finally found and bought it in 2017, after which the painting was brought back to Belgrade.²³

According to the testimony of dr Miomir Gatalović, the grandson of Cuca Sokić, during the 1960-es and 1970-es, she regularly travelled to Dècines and Lyon, as well as to Switzerland, where the mother of Marc Barbezat’s lived. It was then that many of the drawings of Dècines, Lake Geneva and Suisse landscapes were made, today housed in a private collection and in the Museum of Contemporary Art in Belgrade. At the same time, Sokić often went to Ramatuelle and the South of France where they spent the summers (in 1952 they visited together the atelier of Paul Cézanne in Aix-en Provence). The RIMA Gallery in Kragujevac also houses invaluable landscapes from France, made between 1971 and 1975 in the pastel technique. Even more than being authentic representations of specific sites, they are testimonies of Cuca’s trips to France and of her long-lasting friendship with the Barbezats. Numerous documentary photographs of Marc, Olga and Cuca Sokić in the atelier or the drawing room of her apartment in Belgrade testify that it was thanks to the Serbian painter that Olga Kešeljević maintained the ties with her homeland. Belgrade was an obligatory stop on their trips between Paris and Italy, or Spain, where the Barbezats often went to relax and spend their holidays until 1982, when Marc had a car accident, after which their trips became less frequent.

There is, however, a specific aspect of cooperation that Cuca Sokić realized with Marc’s pharmaceutical firm. It has to do with the illustrations that she did for the cosmetic products and medicinal herbs of *Gifrer-Barbezat*. The painter did illustrations all her life: she began as a comic-strip artist for the daily *Pravda* while she was still a student in the art school in Belgrade and continued by doing illustrations for children’s magazines *Poletarac*, *Zmaj*, *Pionir*, *Pionirske Novine*, as well as numerous books. “I enjoyed immensely watching children on all occasions, noticing and remembering their portraits, physiognomies,

.....
²³ Cf.: Petar Ćuković, Ješa Denegri, *Lubarda: Besta Fantastica, Klepić kolekcija, Beograd 2017*.

their clothes, how they played and using it all to create illustrations.”²⁴ Her love for children is evident in the illustration for the linden tea packages from 1960-es. Sokić also expressed her interest for fashion and beauty industry in a most unexpected way, by creating a series of miniatures in distemper as visual solutions for the packing material for the *Gifrer-Barbezat* cosmetic products. These bold and innovative illustrations are evident demonstrations of the influence of the films and Parisian fashion magazines of the 60-es. They confirm the artist’s inquisitiveness and originality which she showed by combining the figurativeness with abstraction in order to point at the changing fashion trends during the seventh decade of the last century.

There are several important portraits of Olga from the 1930-es. They were created at the time when she was intensively keeping company with Yugoslav painters in Paris. The compositions *Olga Kešeljević Indoors* (end of the fourth decade),²⁵ *Olga Kešeljević on a Sofa* (1937/38)²⁶ by Cuca Sokić and *A Portrait of Olga Kešeljević* (1938) by Bogdan Šuput, are similar in their atmosphere of intimism and customary linking of a woman to the home, determined by Bachelard’s notions of the nest and shell. In each of these paintings she is presented indoors, while writing, reading stretched on a sofa, or meditating with her head resting against a bookshelf. Šuput’s Olga, sitting on a couch, with her head bowed above the book, seems rather to be day-dreaming, than focusing on the book. Her lowered eyes and her being lost in thoughts emphasize the melancholic-meditative state of women.²⁷ Although in the painting by Cuca Sokić Olga takes a passive attitude of “reading as a pose”,²⁸ instead of being engaged in a cognitive or active

.....
²⁴ Ivana Simeonović-Čelić, “Otkriće smirenosti, neke senzibilne racionalnosti,” *Likovne sveske* no. 9, Univerzitet umetnosti, Beograd 1998, 70.

²⁵ This painting was offered at the New Year’s auction of the Auction House Arte (Belgrade) in 1916 under the title: Ivan Tabaković, *Olga Kešeljević u enterijeru*. Cf.: https://issuu.com/artegalerija/docs/arte_aukcija_2016/30.

²⁶ The painting is now in a private collection and was kindly made available for the purposes of this study.

²⁷ S. Čupić, *Teme i ideje modernog: srpsko slikarstvo 1900-1941*. Galerija Matice srpske, Novi Sad 2008, 99.

²⁸ *Ibid.*, 104

process, she nevertheless projects a more provocative attitude: leisurely stretched, with her legs slightly apart, dressed in something resembling the harem pants and wearing a pink necklace round her neck, with the right arm nonchalantly raised, she is reminiscent of a Matisse's odalisque. The specific oriental impression is enhanced by short, nervous strokes and a fauvist, blazing palette, that turns an intimist, female ideal of a woman as an exemplary being into a temperamental and provocative *femme fatale*. In the 1960-es Sokić made a portrait of Olga Kešeljević, using the pastel technique. This time, she sees her as a sleeping beauty, with hands below her cheeks, thus repeating the dominant concept of female detachment from the world.

On the monumental composition entitled *A Café in Paris* (1939), entered in the inventory of the Gallery of Matica Srpska under the title *Boule Blanche Bal Nègre*, Bogan Šuput for the first (and probably the only) time presents Olga Kešeljević not in the recognizable, intimate domestic setting, but in the frantic atmosphere of a night club, where clients dance through the night to the music of jazz. Together with Cuca Sokić (in a red dress), Olga moves beyond the limited space of "social embeddedness, mobility and visibility."²⁹ Presented in profile in a fashionable blue dress while dancing with her partner, Kešeljević affirms her desire to become a part of Parisian life that consisted, besides the theatre, cinema and opera, also of nightlife, in order to disprove the belief that "living outside, in the world, instead of in the security of home, exposes a young, unprotected woman to imputation."³⁰ To tell the truth, certain limitations were tacitly understood and the ladies in this painting were not without male "protection". Šuput himself confirmed this, remembering: "Jazz from heaven. Negroes playing. Equal to a concert. Magnificent ... perfect. The rhythm, the tempo, driving you crazy. Two bands were playing all the time, we were listening to

.....
²⁹ G. Polok, „Modernost i prostori ženskosti”. <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, accessed on 18. 01. 2019.

³⁰ L. Nohlin, „Žene, umetnost i moć.” in: B. Anđelković, (ed.) *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002, 139.

them from eleven until half past three. And were so sorry when we had to leave because of the girls who were with us.”³¹

Whatever was understood by the early return home “because of the girls”, *Boule Blanche* (33, Rue Vavin) and *Bal Nègre*, (33, Rue Blomet), immortalized by the photographs of Brasaï from the 1930-es, were considered the Harlem of Paris. Although the passion for black dance reached its peak when Josephine Baker came to the Capital of France in 1925, it was still very much alive during the 1930-es in numerous night clubs in Montmartre and Montparnasse. Elegantly dressed ladies took to them as a “proof” of their modernity, spontaneity and relaxation, vis-à-vis the modesty of the controlled movements of classical dance.³² Finally, it was Bora Baruh who provided perhaps the best evidence of Olga’s character in his 1938/1939 portrait.³³ In contrast to the ideas about female weakness and passivity, he presented Olga as a fearless heroine, positioned frontally, with disheveled black hair, directly facing the viewer’s gaze. The artist “caught” the very essence of the serious and proud Olga Kešeljević, as a “mighty, forceful female figure, who directs the actions of her comrades, instead of being submissive to them.”³⁴

The Literary and Artistic Legacy of the Barbezats and its Fate

In the end, it seems that the story about Olga and Marc has been exhausted in the explorations carried out so far in various archives and books that were available to us, as well as in the documents found with the help of the descendants of their friends and collaborators in Lyon,

.....
³¹ B. Jovanović, *Slikar Bogdan Šuput* Spomen zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad 1984, 57.

³² S. Čupić, *Grđanski modernizam i popularna kultura*. Galerija Matice srpske, Novi Sad 2011, 45.

³³ This composition was also included in the 2016 auction organized by the Auction House Arte.

³⁴ L. Nohlin, op. cit., 143.

Paris and Belgrade. As we have already said, from the very beginning of her stay in Paris, Olga established close ties with Serbian artists who were living there at the time and who immortalized her in their paintings and stayed in contact with her through correspondence or thanks to the works that she purchased from them. At the auction in the Baron Ribeyre Auction House held in Paris in June 2016 which, unfortunately, marked the splitting up of the Kešeljević-Barbezat Collection, besides numerous art works and bibliophile editions that Olga and Marc received as gifts from the world-famous writers, three groups of materials, under numbers 225, 230 and 232, were offered, containing documents about Serbian painters who remained in constant written contact with the Barbezats. The material, bought on this occasion by a collector from Lyon, would indubitably be invaluable for the elucidation of certain segments of this story. It would possibly become clearer how and from whom Marc Barbezat bought the painting *Fantastic Beast*, what was happening to Olga during the Second World War, what were her and Cuca's thoughts about painting and literature that they were exchanging in their letters. Maybe, the picture about their mutual relationships, the topics that they shared, the artistic problems, the joy of creating and looking forward to future encounters, would have been more complete.

What is indubitable, however, is the fact that the Barbezat couple, with their publishing house, did achieve a notable influence on the literary developments in France during the 20th century and that they helped strengthen the ties between France and Serbia through their continual links with Serbian artists. The sponsorship to which Olga and Marc dedicated their whole life was their way of fighting against oblivion, in which, without any doubt, they were successful.

ОЛГА КЕШЕЉЕВИЋ И МАРК БАРБЕЗА
Једна сасвим (не)обична српско-француска веза

Галерија Матице српске
Нови Сад, Трг галерија 1
www.galerijamaticesrpske.rs

За издавача
Др Тијана Палковљевић Бујарски
управница Галерије Матице српске

Превод резимеа на француски језик
Јелена Николић
Француски институт у Србији – Нови Сад

Превод резимеа на енглески језик
Рада Шевић

Лектура и коректура српског текста
Јелица Негућ

Ликовно-техничко уређење
3 Oranges Design, Нови Сад

Штампа
САЈНОС д. о. о.

Тираж
500 примерака

ISBN 978-86-80706-41-2



CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

930.85:929 Kešeljević-Barbezat O.
655.58:929 Barbezat M.
73/76(=163.41)(=133.1)"19"

МЕТЛИЋ, Дијана, 1978-

Олга Кешељевић и Марк Барбеза : једна сасвим (не)обична српско-француска веза / Дијана Метлић ; [превод резимеа на француски језик Јелена Николић, превод резимеа на енглески језик Радмила Шевић]. - Нови Сад : Галерија Матице српске, 2020 (Нови Сад : Сајнос). - 270 стр. : илустр. ; 24 см. - (Едиција Уметност и историја)

Тираж 500. - Стр. 7-9: Реч унапред / Тијана Палковљевић Бугарски. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија. - Résumé ; Summary. - Регистар.

ISBN 978-86-80706-41-2

а) Кешељевић-Барбеза, Олга (1913-2015) б) Барбеза, Марк (1913-1999) в) Ликовне уметности - Српско-француске везе - 20. в.

COBISS.SR-ID 19588617



Др Дијана Метлић је ванредни професор историје уметности на Академији уметности Универзитета у Новом Саду. Истражује европску и америчку модерну уметност, француску и српску међуратну културну сцену, с посебним интересовањем за везе између сликарства, фотографије и филма. Написала је књиге: *Стивенли Кјубрик: између сликарства и филма* (2013), *Слике непролазног света. Односи француског и српског импресионизма* (2017), *Недељко Гвозденовић. У слици за апсолутним сликарством* (2018) и уредила зборник научних радова *Photography as a Method of Visual Research* (2019).

