

DR SAŠA BRAJOVIĆ, FILOZOFSKI FAKULTET, BEOGRAD

DR IGOR BOROZAN, FILOZOFSKI FAKULTET, BEOGRAD

Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović¹⁾

APSTRAKT:

Školovanje Nadežde Petrović u Minhenu u periodu od 1898. do 1903. godine, obeleženo je poukama Antona Ažbea i Julijusa Ekstera. Pitanja sinestezije, namerne nedovršenosti i planskog sugerisanja, kao i identitetsko poigravanje, zasnovano na apolonovsko-dionizijskoj antinomiji, obeležili su dve nedovoljno proučene slike iz opusa Nadežde Petrović. **Betovenova maska** (1898) i **Ostrvo ljubavi** (1907/8), uprkos različitosti u formalnom izrazu, ukazuju na slikarkinu nameru da simbolizam predstavi kao stanje duha koji se koristi nestvarnim motivima, i tako sugeriše da se iza merljive stvarnosti krije svet uzajamno povezanih simbola. Tematska sličnost i idejna podudarnost, osobena za simbolistički patos, povezuje u jedinstven narativ dve morfološki različite slike koje potvrđuju univerzalni karakter nemačkog simbolizma.

KLJUČNE REČI:

Nadežda Petrović, Minhen, simbolizam, Anton Ažbe, Julijus Ekster.

Složeni opus slikarke Nadežde Petrović bio je predmet detaljnih istraživanja kritičke istoriografije. Valori-zacija i kontekstualizacija njenog raznolikog likovnog dela zavisile su uglavnom od metodologije i vremena u kojem su vršene. Perspektivno pozicioniranje istraživača i tumača dovelo je do različitih poimanja idejnog i stilskog okvira stvaralaštva Nadežde Petrović. U posleratnoj istoriografiji slikarkin umetnički opus je revalorizovan i sistematizovan na osnovu periodizacije Miroslava Stefanovića. Podela slikarkinog opusa na četiri celine (minhenski, srbijanski, pariski, ratni) umnogome je, uz određene korekcije, preuzeta u naknadnoj istoriografiji

(Стевановић 1950). Prateći predratna i skorija istraživanja, (Живковић 1966: 341–365) Katarina Ambrozić je postavila osnove za proučavanje dela Nadežde Petrović (Амброзић 1978). Imajući na umu morfološku genezu i dijalektički napredak umetnosti, ona je stvaralaštvo Nadežde Petrović posmatrala kroz razvoj njenog stilskog određenja, koji je, grubo rečeno, definisan u skladu s impresionističkim, ekspresionističkim i fovističkim stilskim izrazom. U potonjoj naučnoj literaturi, opus Nadežde Petrović i dalje je tumačen u okviru determinisanog stilskog (formalističkog) razvoja (Протић 1970). Lazar Trifunović je pak s pravom primetio heterogenost slikarkinog dela, koje izmiče dijalektički intoniranom stilskom napretku (Трифуновић 1973: 56). U novije vreme, stvaralaštvo Nadežde Petrović je dodatno kontekstualizovano

1) Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva Republike Srbije. Naziv projekta je *Predstave identiteta u verbalno-vizuelnoj kulturi novog doba*, redni broj 177001.

u okviru kulture i društva s kraja 19. i početka 20. veka. Tako je Ljubica Miljković ukazala na patriotske osnovne slikarčinog herojskog habitusa, koji je potom prenela u domen univerzalnih, humanih i civilizacijskih vrednosti umetnosti (Миљковић 1998). Olivera Janković je između ostalog, potvrdila politički aspekt slikarčinog dela iz ideološkog rakursa (Јанковић 2003: 9). Lidija Merenik je dodatno kontekstualizovala slikarkino delo na ideološkom, političkom, rodnom i socijalno-strukovnom određenju (Merenik 2006).

Opšte zakonomernosti vidljive u složenom opusu Nadežde Petrović nisu isključile prepoznavanje osobenog likovnog i idejnog izraza, koji je slikarka stekla tokom školovanja u Minhenu. Minhenske pouke u delu Nadežde Petrović našle su se u središtu našeg istraživanja o naslagama simbolizma u pojedinim delima znamenite umetnice. Konceptualne i formalne osnove slikarstva koje je umetnica stekla u Minhenu, poimane su kao ogledalo širih umetničkih stremljenja složene minhenske kulturne scene s kraja 19. veka.

Nekolicina istraživača ukazala je na hronološki nepovezanu celinu u njenom delu koju su, s pravom, doveli u vezu s iskustvom i znanjem koje je umetnica stekla tokom školovanja u Minhenu, kao i sa aktuelnim saznanjima, sticanim na putovanjima širom Evrope. U pomenutim iscrpnim istraživanjima u izvesnoj meri je istaknut udeo simbolizma u likovnom opusu Nadežde Petrović, koji su slovenački likovni kritičari još 1907. godine povezali sa slikarčinim delom (Амброзић 1985: 416). Na uplive alegorijskog i mističnog romantizma u delu Nadežde Petrović (slike **Sahrana u Sićevu, Ostrvo ljubavi**) ukazao je Lazar Trifunović (Трифуновић 1973: 56). Pojam tamnog (mističnog) romantizma u novijoj naučnoj historiografiji (Krämer 2012: 14–19) tumači se kao vanvremenska kategorijalna struktura koja devetnaestovekovno slikarstvo (romantizam, simbolizam) uvodi u sublimni svet senzibilne i *neobične* osećajnosti. Značaj ovog idejnog pravca u kontekstu slikarčinog dela istakla je i Ljubica Miljković (Миљковић 2006: 8), ukazujući na upliv formalnih i idejnih osnova minhenskog simbolizma i secesije u pojedinim slikarčinim ostvarenjima (**Breze**,

Predeo sa borovom šumom, Staro tašmajdansko groblje, Valpurgijska noć, Ostrvo ljubavi) (Миљковић 1998: 8, 15, 21–22). U svojoj analizi simbolizma u delu Nadežde Petrović, Ljubica Miljković je posebno navela narativnost slike **Valpurgijska noć**, zasnovanoj na interpretaciji prve knjige Geteovog (Johann Wolfgang von Goethe) *Fausta* (Миљковић 1998: 21–22). Olivera Janković je istakla opšte osnove minhenske likovne scene (Јанковић 2003: 9–15), koje je dovela u vezu sa simbolističkim delima Nadežde Petrović (**Sahrana u Sićevu, Valpurgijska noć**), dok je sliku **Ostrvo ljubavi** protumačila u kontekstu mogućih uzora koje je slikarka imala priliku da vidi tokom putovanja po Italiji (Јанковић 2003: 46–48). Potrebno je istaći kritički doprinos Katarine Ambrozić, koja je ukazala da je Nadežda Petrović, prvi likovni teoretičar u srpskoj sredini, jer je na afirmativan način prepoznala osobenosti evropskog simbolizma u pojedinim delima domaćih umetnika (Ivan Meštrović, Paško Vučetić, Marko Murat) (Амброзић 1985: 658).

Navedene slike Nadežde Petrović opravdano se povezuju s njenim školovanjem u Minhenu, kao i sa kulturnim i intelektualnim odrednicima stečenim u porodici. Veza Minhenske akademije i srpskih slikara (Krempel 2008: 266) je u domaćoj historiografiji naučno valorizovana (Секулић 1958: 251–277), i smeštena u sistem dinamičkog transfera aktuelnih likovnih tendencija u srpsku sredinu (Јованов 1985). Uostalom, snažno intonirane minhenske pouke formirale su i likovnu poetiku Đorđa Krstića, Nadeždinog prvog učitelja. Stroga akademska praksa mogla je da utiče na Nadeždu samo posredno, budući da, kao ženi, njoj nije bilo omogućeno pohađanje časova slikarstva na Minhenskoj likovnoj akademiji. Uprkos nesistematskom (akademsom) školovanju, slikarka se upoznala sa najsavremenijim strujanjima iz domena likovne prakse i teorije, zahvaljujući radu sa vrsnim dekoraterom Angelom Jankom (Angelo Jank) (Амброзић 1978: 92), i osobito pohađanju privatne škole Antona Ažbea (Anton Ažbe) (Stelē 1962: 5–26). Ažbeov pedagoški rad bio je popularan u Minhenu na kraju 19. veka, budući da je podsticao individualnost studenata (Јованов 1985: 18). U skladu s teorijskim i likovnim osnovama škole,

polaznici Ažbeovog kursa usvajali su postupak smeštanja boja u određeni kontekst koji ih međusobno određuje (Јованов 1985: 19). Retka Ažbeova dela paradigmatiski potvrđuju ključne osobenosti minhenskog (nemačkog) simbolizma oličenog u tamnoj gami, ekspresivnoj crvenoj boji i izvesnom patosu naturalističkog misticizma.

Školovanje u Minhenu Nadežda Petrović je okončala dvogodišnjim kursom u privatnoj školi Julijusa Ekstera (Julius Exter). Njeni široki potezi kistom i izražajnost boje (Јованов 1985: 19–20), naučeni u Ažbeovoj školi, dodatno su upotpunjeni u Eksterovoj školi u kojoj su polaznici kontinuirano istraživali mogućnosti svetlosne moći boje (Buhrs, urednik 2008: 119). Kod Ekstera boja svetluca žučkastim i ružičastim sjajem, dok laka senčenja, izvedena plavom bojom, ističu izražajnost ljudskih figura, što slikarsko platno pretvara u oslikano polje u službi tehničkih eksperimenata (Ibid.). Na pojedinim slikama (triptih **Freitag /Veliki petak /**, 1895) Ekster je koketirao sa simbolističkim elementima, spojivši svoje poimanje savremene prakse sa univerzalnim jezikom simbola. Nadežda Petrović je istakla Eksterove pouke, sublimirane u stavu: „Priroda je velika, neiscrpna knjiga, posmatrajte je, učite je i čitajte, tamo ćete naći odgovore na sva vaša pitanja, kao i na prekore na ono što ne valja” (Кукић, urednik 2009: 6).

Ovaj *izlazak* u prirodu nije podrazumevao mimetički odnos, već je, kako Eksterova sledbenica navodi, podrazumevao uspostavljanje veze sa mističnom silom zemlje koja pretpostavlja prikaz iskonske suštine. Konačno, teoretski spisi Julijusa Ekstera sadejstvuju s traktatom Ernsta Bergera (Ernst Berger), *O tehničari Beklina* iz 1906. godine, potvrdivši tako značaj ovog pangermanskog simbolističkog slikara u sistemu minhenskog likovnog diskursa. Studije u prirodi pobudile su slikarkino interesovanje za pejzažno slikarstvo, koje je u skladu sa sopstvenim idejama oživela na platnima **Breza i Staro beogradsko groblje** (Јованов 1985: 19).

Dinamična minhenska likovna scena na prelazu vekova obeležena je paradigmatiskim figurama germanskog simbolizma. Internacionalni jezik simbolizma počivao je na jedinstvenim strukturalnim određenjima, definisan

prevashodno kao stanje duha koji nastoji da u irealnim predstavama i motivima nedokučivo učini vidljivim, a nestvarno prenese u okvir stvarnog (Hofstätter 2000: 17). Pritom je stvarnost poimana kao *postavka* nevidljivog sveta koji počiva na nesaznajnoj sprezi različitih simbola u materijalnom svetu (Ibid.). Svet satkan od simbolističkih znakova upućuje na iskonske ideje; one se u sadejstvu sa savremenim postavkama psihoanalize definišu kao sistem arhetipskih struktura na kojima počiva čovek krajem 19. veka u Evropi. U sklopu simbolističke poetike razaznaje se odsustvo stilskog jedinstva. Simbolizam poništava stilsku purifikaciju i na idejnom nivou objedinjuje različite forme: realizam, dekorativnost secesije, ekspresionizam... Iz vizure samih umetnika, simbolizam deluje kao višesmislena struktura koja ne može da se precizno definiše i odredi. Otuda slikari simbolisti ne prikazuju stvarnost, već je samo sugerišu, i tako svoja dela uvode u svet frojdovski intoniranih svesnih i potisnutih želja. Univerzalni jezik simbola u službi provociranja posmatrača čini imenovanje slika iluzornim; simbolističke slike su razučene za tumačenje, budući da svoje značenje nose u sebi (Erhardt 2000: 9–16).

Snažan uticaj Arnolda Beklina (Arnold Böcklin) (Brummer 2000: 29–50) i aktuelni značaj minhenskog slikarskog korifeja Franca fon Štuka (Franz von Stuck) (Brandhulber, Buhrs, uredili, 2008), nesumnjivo su, direktno i indirektno, uticali na idejno i stilsko formiranje Nadežde Petrovića. Arnold Beklin, ikonični slikar simbolističke vokacije, bio je dominantna figura unutar divergentnog germanskog simbolističkog pokreta. Nadežda Petrović se u svojim likovnim kritikama često pozivala na Beklinov proces konstituisanja pejzažnih slika: „Arnold Beklin nije radio studije direktno u prirodi, ali je studirao fizičkim okom, išao je u prirodu da prima utiske u sebe, u svoju dušu, i odmah ih prenosio na platno, dovršujući deo po deo, ali ih je, ne da ih posle uveličava, ostavljao u onom obliku kako je započinjao. On je ostavio remek-dela u slikarstvu, komponujući pejzaže prema svojoj zamisli” (Кукић, urednik 2009: 95). Očigledna je namera Nadežde Petrović da pejzažno slikarstvo Arnolda Beklina uvede u kategoriju vizi-



Nadežda Petrović, **More** (1897)

onarskog pejzaža koji nadilazi verni topografski prikaz okoline. Pejzažna slika nastaje na osnovu prirode koja se prerađuje u utisak i tako nastaje osećajan, duševni pejzaž. Koreni ovako doživljenog simbolističkog pejzaža nalaze se u ranoromantičarskom slikarstvu Kaspara Davida Fridriha (Caspar David Friedrich) (Vaughan 2000:

79). Poznato i prisno transformiše se u neobičnu i kosmološku viziju prirode i njenih tajanstvenih značenja. Pesnik i slikar su sposobni da poimaju tajne prirode s kojom su bliski i da je predstavu u izmenjenom i osećajnom stanju (Ibid). Zatvoriti oči i na osnovu sećanja naslikati jedinstven metafizički pejzaž jeste postupak

koji prirodu pretvara u viziju, a koji se zasniva na kretanju od spoljašnjeg ka unutrašnjem.

Nadežda Petrović je posrednim putem prepoznala stvaralačku preradu prirode u Beklinovim pejzažima, i takav postupak primenila 1897. godine na predstavi **More**. Njen tamni pejzaž upućuje na beklinovski intonirane predstave mora čija poetika odiše raspoloženjem usamljenosti i nestanka, i posredno ukazuje na pouke koje je umetnica mogla steći na časovima slikarstva (1896), održanim u okviru kursa Slikarsko crtačke škole Kirila Kutlika (Cyril Kutlik) (Паштранакова 2007: 107–128). Koncept tamnog romantizma, koji je svoje korene imao u kulturi ranog 19. veka, dubinski je oživljen u Nadeždinom poimanju morskog prostranstva. Pretpostavljeni posmatrač (slikarka–recipijent) pred beskrajnim krajolikom ukazuje na teskobu i predstavu sublimnih snoviđenja; slika nadilazi spoznaju i postaje oživljena vizija nesaznajnog čuvstva. Dve usamljene stene, koje niču iz morske dubine, čine prizor još tajanstvenijim.

Nadeždina vizija morskog pejzaža, ukoliko i počiva na impresiji prirode, naknadno se reinterpretira u koncept metafizičkog osećanja neobuhvatne prirode. Voda kao kategorija nesputane prirode ukazuje na koncept eskapizma oličenog u duši senzitivnog pojedinca. Paradoksalno, beskrajno more se vraća u posmatračevu svest i postaje metafora unutrašnjeg bespuća u kojem obitava i stvara obespokojeni umetnik. Izraženi nemir ipak ne poništava koncept uživanja u sublimnoj lepoti (Shaw 2006), koja se razotkriva doživljavanjem lepote *očišćenog* morskog pejzaža.

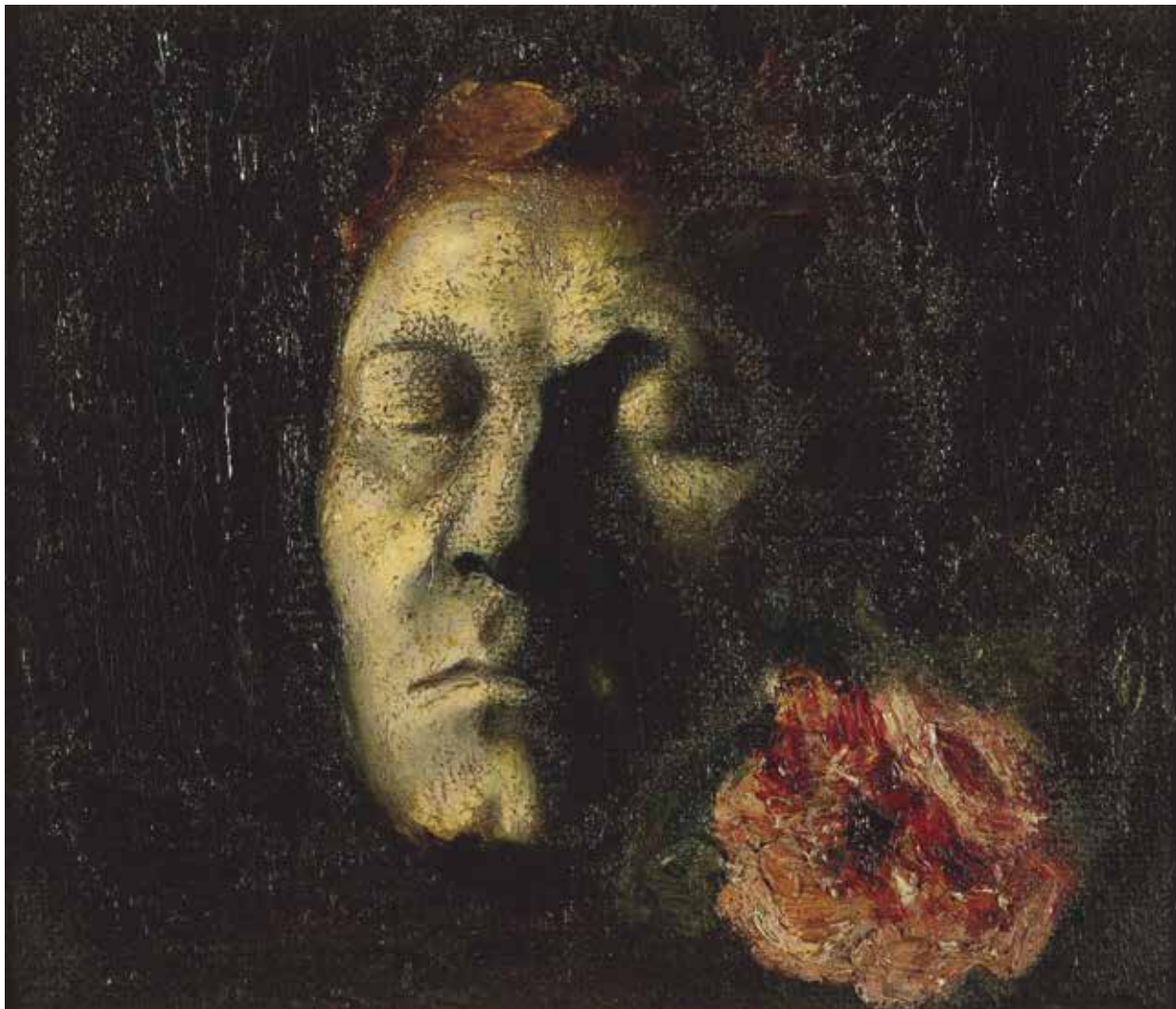
Beklin je koncipirao svoje morske predstave u istom maniru. Njegovi pejzaži duše nisu pretpostavili slike nemačke zemlje i mora i stoga se uputio u Italiju, zemlju nostalgije i čežnje (Vaughan 2000: 81). Uprkos italijanizaciji Beklinovih pejzaža, oni su, kao i Nadeždina predstava mora, nosioci univerzalne poruke o sjeđinjenju ili nesjeđinjenju čoveka i prirode. Uobičajeni talasi ostali su ovoga puta bez predstava morskih bića (Tritona, Nereida), koje je Beklin često predstavljao. Slikom **More**, slikarka se približila poetici pročišćenog morskog pejzaža, paradigmatki definisanog delom

Ludviga fon Hofmana (Ludwig von Hofmann), **Largo (Zalazak sunca nad okeanom)**, 1894 (Ernsting 2013: 37). Kao na Hofmanovoj slici, i na Nadeždinoj dominira nepregledno more; izostavljanjem obale, slikarka naglašava ništavnost i čini vodeni prostor stranim svetom, koji posmatrača odvaja od realnosti.

Nadežda Petrović je na samom početku (1898) svog minhenskog perioda stvaralaštva (1898–1903) izvela sliku **Betovenova maska**, koja se u stručnoj literaturi, na osnovu formalističkog iščitavanja (tamna gama), dovela u vezu sa Đorđem Krstićem, što je slikarku posredno poistovetilo s minhenskom idejnom i piktoralnom poetikom (Амброзић 1978: 27).

Uobličavanje posmrtnih maski potiče iz stare ritualne prakse koja ponire u najdublje antropološke osnove života i smrti (Брајовић 2009: 61–79). U etrurskoj sekularnoj kulturi, voštane posmrtne maske bile su osnove naknadnih materijalizacija sećanja. S vremenom je posmrtna maska, kao portret porodičnog pretka, postala identitetska oznaka istaknutog pojedinca zajednice. Strukturalna sličnost maske sa pokojnikom bila je nesumnjiva ljudska potreba; tek je podudarnost između tipa i prototipa uveravala posmatrača da je sačuvana partikularna individualnost preminulog. Takva praksa je uspostavila čvršći odnos maske i pokojnikove lobanje. U renesansnoj portretnoj kulturi postignuto je prožimanje tipskih maski (Weihe 2009: 21–27) i stilski oblikovanih delova lica, što govori o napetosti između maske života i maske smrti.

U okviru kulture simbolizma osobito je istaknuta proročka uloga umetnika (Dorgerloh 2009: 434). U tom kontekstu, velikani muzike doživljavaju se kao izvanredni posrednici između čulnog i natčulnog sveta. Stvaroci poput Betovena (Ludwig von Beethoven) i Vagnera (Richard Wagner) zadobili su centralno mesto u okviru koncepta sinestezije (spajanje različitih osećanja). Znamenita **Betovenova skulptura** (pripremljeni model, 1885), delo Maksa Klingera (Max Klinger) (Dorgerloh 2000: 261–262), ponavlja već utvrđenu varijaciju na temu kompozitorove posmrtne maske (Hofstätter 2000: 22–23). Oslíkana maska paradigmatki materijalizuje



Nadežda Petrović, **Betovenova maska** (1898), Narodni muzej u Beogradu

ambivalentnost simbolističke kulture, budući da prikazuje ravnodušnost, ali može prikazati i snažno istaknut psihološki karakter pojedinca (maska, simbolizam). Konačno, maske su mogle i da prikriju njegov identitet,

čineći ga intrigantnijim i mističnijim, pretvarajući ga u tipsku figuru usklađenu sa umetnikovim senzibilitetom.

Prikaz **Betovenove maske** Nadežde Petrović otvara mnoga pitanja. Isprva se nameće dilema da li je zai-

sta u pitanju prikaz Betovenove posmrtno maske, koja je, najverovatnije, direktno ili indirektno, bila poznata slikarki.²⁾ Naslikana maska u priličnoj meri odstupa od njegove kanonske posmrtno maske. Pretpostavka upućuje da je slikarka, shodno simbolističkoj preradi stvarnosti, slobodno interpretirala Betovenov posthumni lik koji je potom, na osnovu sopstvenog tumačenja, postavila kao tipsku figuru smrti i sna. Kao fenomeni odsustva svesnog, san i smrt su kategorije iz kojih se sublimirani libido *izvlači* na svetlost dana i projicira u umetničkom delu. Po Frojdu (Sigmund Freud), umetnik necenzurisano, poput deteta, iz sveta podsvesti otkriva svoje dubinsko biće (Held, Schneider 2007: 425). U skladu s tada aktuelnim, ali i osporavanim psihoanalitičkim teorijama, čini se mogućim tumačenje da je prikaz Betovenove posmrtno maske, u stvari, vizuelizacija slikarčinog dvojnika, materijalnog i duhovnog.

Tako postavljenim tumačenjem, umetnik i njegova maska poimali bi se kao medijalni posrednici između svetova, koji bi ukazali na povlačenje iz svakodnevice u svet onostranog. Umetnicinu naslikanu masku dodatno obeležava crveni božur u desnom uglu slike.³⁾ Uprkos različitim kulturnim i civilizacijskim okvirima, božur se može povezati sa simbolikom radosti, života i obnove. Osobito je u kulturi simbolizma smrt tumačena kao ambivalentna kategorija koja razara, ali i inspiriše. Jarko crveni cvet ukazuje na nestabilnost viđenja smrti i života, koji se u simbolističkoj kulturi prožimaju i podvode pod kategoriju sna.

S druge strane, i uz dozu opreza, možemo da ukažemo na fiziognomsku podudarnost prikazane maske sa slikarčinim istorijskim likom. Ukoliko prikazanu masku uporedimo sa kanonskim slikarčinim autoportretom iz 1907. godine, uočavaju se nemale podudarnosti (usne, oblik lobanje, rupica na bradi).

2) Nadežda referira na kanonsku **Betovenovu skulpturu** Maksa Klingera iz 1885/86 (1902). godine.

3) Na prepoznavanju božura, i tumačenju njegove simbolike, zahvaljujemo se muzejskom savetniku Ljubici Miljković. Crveni božur na izvestan način najavljuje formalno i idejno uslošnjanje ovog motiva na kompoziciji **Kosovski božuri/Gračanica** iz 1913.

Manipulativno korišćenje umetničkih sredstava u kulturi simbolizma bilo je ekskluzivno preimućstvo muških slikara (Dorgerloh 2000: 264). Stoga su slikarke, iz straha od uvreženog morala zajednice, uglavnom izbegavale da se koriste pomalo subverzivnim tehnikama (Ibid). Tako je slikarka Hermiona fon Projšen (Hermione von Preuschens) svoj portret umetnula u lik pokojnice Irene fon Špilimberg (Irene di Spilimbergo) na slici **Irena fon Špilimberg na pogrebnoj gondoli** (1890). Stiče se utisak da je Nadeždina **Betovenova maska** zapravo mimikrisani autoportret same umetnice koji, u izvesnoj meri, anticipira njen čuveni **Autoportret** iz 1907. godine.

U definisanju simbolističkog opusa Nadežde Petrović ključnu sliku predstavlja **Ostrvo ljubavi** iz 1907. godine. Delo velikih razmera formalno je uobličeno kao skup stilskih izraza bliskih secesiji i poznom impresionizmu u maniru slobodno interpretiranih. Patos i tema predstave ovu sliku ponajviše svrstavaju u okvire neodređenog sveta simbolističkog slikarstva. Arnold Beklin, sveprisutni Nadeždin uzor, naslikao je dve varijacije na temu imaginarnog ostrva; **Ostrvo života** (1888), i još slavnije **Ostrvo smrti** (1880), predstavljaju sjedinjenu ambivalentnost koncepta života i smrti. Beklin je, na osnovu pretpostavljenog realnog pejzaža, stvarao vizionarsku predstavu unutrašnjosti duše. Konstituisanje slike **Ostrvo ljubavi** u velikoj meri je zasnovano na Beklinovom postupku uobličavanja fantastičnih prirodnih predela. U jednom vibrantno ustrojenom svetu, izvedenom u skladu sa secesijskim spiralnim ritmom formi, dominira ostrvo u vidu pećine. Iz prvog plana slike, ka tamnoj unutrašnjosti pećine, nižu se različite forme muških i ženskih tela. Ona su ključni znak u kosmološkoj viziji pejzaža (sveta), i predstavljaju koncept spajanja polova. U skadu sa uobičajenom simbolističkom vizijom, moment zavodjenja se odvija u morskoj peni (Arnold Beklin, **Triton i Nereide**, 1873/74.). Umetnica evocira dejstvo erosa na sudbinu muškaraca i žena. Na njenoj slici iz vode izvire muškarac kao aktivni princip, dok je ženska prilika prikazana u skladu s modelom polova, po kojem ženi pripada pasivna uloga. U duhu vremena, žena je poimana kao biće bliže prirodi; ona upija sokove zemlje



Nadežda Petrović, **Ostrvo ljubavi** (1907), Narodni muzej u Beogradu

(mora), pa stoga njen horizontalni položaj i zavodljiva poza izražavaju predavanje muškarcu koji će pristupiti seksualnom činu. Ženina vatreno plamteća, raspuštena kosa dodatno naglašava njenu seksualnu *otvorenost* i moć.

Ostrvo ljubavi postaje iznova reinterpretirana Nova Kitera; naslikani prostor zemaljskog raja i mesto ispolja-

vanja nesputane senzualnosti (Cowart 2001: 461–478). Arkadijska priroda nemačkog devetnaestovekovnog pejzažnog slikarstva (Kreul 2008: 347–380) biva prenesena u okvire slikarkinog projekcionog polja. Prvobitna igra zavođenja i polnog sjedinjenja odiše optimizmom i radošću življenja. Arkadijski mit o zlatnom dobu uklopljen je

u opšti diskurs čovečanstva koje većito teži za vraćanjem u iskonsko doba nevinosti i sreće. U Ovidijevom (Publius Ovidius Naso) spevu *Metamorfoze* (Ovidije Nazon Publilije 1991) iskovan je nadvremenski konstrukt zlatnog doba (Mund 2013: 91–92), koji je razrađivan u verbalno-vizuelnoj kulturi renesanse, a nije bio nepoznat ni umetnicima simbolizma. Osobito je bila značajna slika **Zlatno doba** (do 1575) Jakopa Cukija (Jacopo Zucchi) (Mund 2013: 92), koju je slikarka mogla videti tokom svojih putovanja po Italiji 1907. godine. Idejni i formalni okviri Cukijeve slike donekle upućuju na **Ostrvo ljubavi** Nadežde Petrović, i ukazuju na šire okvire kulture s kraja 19. veka. Oslobođenje od socijalnih okova i radost življenja, te nagost tela u skladu s prirodnim ritmom (Reynolds 2000: 53–78), nisu mimoišli pojedine nemačke simboliste, koji su u duhu poletnog jugendstila otkrili lepotu neobuzdane i razdragane telesnosti (Mund 2013: 96). Nemački simbolisti su ovu poletnu viziju prošlosti pronašli u Italiji. Ovaj prostor je postao zatočenik moderne projekcije, koji mu je dodelio ulogu čuvara drevnog nasleđa. Poput svojih nemačkih kolega, Nadežda Petrović je tokom svog boravka u Firenci 1907. godine, istakla da se u ovoj zemlji nalazi obilje *pravih plodova* (Амброзић 1978: 219). Pregršt drevnih umnih i kulturnih citata nudili su slikarki podsticaj za savremenu revitalizaciju starih predložaka (Амброзић 1978: 218–220), koji su vodili ka ideji vizuelizacije oslobođenja ljudskog tela, iskazanog u Nadeždinom prikazu ženskog akta datovanog u period oko 1905. godine (Миљковић 2015: sl. 15).

Uprkos arkadijskom karakteru zlatnog doba, ispoljenom u optimistično predstavljenom nagoti oslikanih tela na slici **Ostrvo ljubavi**, i proistekloj slobodnoj ljubavi, oličenoj u seksualnom aktu, ljubavni par u svojoj metamorfozi nestaje u tmni pećine. Preobražaj i nestalnost, izmena formi i njihovo preliivanje, konstanta su Ovidijevih *Metamorfoza*. Putovanje Nadeždinih ljubavnika predstavljeno je kao kontinuirani ciklični preobražaj. Vibrantan i spiralan pokret ljubavnika, prisutan i u ranijim Nadeždinim simbolističkim slikama, usklađen je na **Ostrvu ljubavi** sa bitnim izražajnim sredstvom simbolističke likovne poetike. U sklopu pantomimskog

simbolizma, ljudska figura, i bez ikonografskih atributa, postaje izražajno sredstvo i samodovoljni simbol (Hofstätter 2000: 19–20). Osobito su telesne predstave bile odjeci prirodnog razvoja biljaka, *gde listovi jedne vrste ponavljaju istu formu* (Hofstätter 2000: 20). Izvesno ponavljanje telesnog združenja Nadeždinih ljubavnika okončano je u gubitku forme; naizgled dražesna arkadijska igra zavođenja i ljubavi pretvara se u pretpostavljeni čin parenja i nagonskog produženja vrste.

Nakon prvobitne ljupke i bukoličke igre koketiranja dvoje ljubavnika, usledila je druga faza – zagrljaj muškarca i žene. Oni se konačno sjedinjuju u trećoj fazi, posle koje njihova antropomorfna tela počinju da se rastaču; multiplicirana i kontinuirana vizuelizacija telesnog odnosa završava se u tmni pećine. Tela su izgubila oblik, i seksualni čin nije sklonjen od pogleda javnosti isključivo zbog puritanskog morala, već slikarkin postupak opravdavaju njena saznanja o aktuelnim seksualnim teorijama i uticajnim filozofskim postavkama.

Šopenhauer (Arthur Schopenhauer) je, sa dozom izvesne ravnodušnosti, definisao polni akt kao čin puke reprodukcije, budući da i ljudima i životinjama isključivo služi za održavanje vrste, a ne pojedinca (Erhardt 2000: 14). Svet, kao objektivacija Volje i habitus neprekidnih promena, postaje predmet demokratski intoniranog ništavila koje poništava čovekovo sopstvo (Зимел 2008: 20). Naslikani muškarac i žena nemaju karakterne crte lica; oni su tipske predstave muškog i ženskog principa kojim se ukazuje na apersonalnu, kosmološku determinisanost nadindividualnog produženja ljudske vrste. Polni akt, čija se predradnja dešava u vodi, direktno asocira na simboliku života – voda je prazvor evolucionog razvoja, osobito u aktuelnim darvinističkim studijama. Šopenhauerova egzistencijalna metafizika (Шопенхауер 1986), u kontekstu Darwinove (Charles Darwin) teorije evolucije (Дарвин 1977), proizvela je na Nadeždinoj slici da optimističan akt ljubavi nestane u mraku. Emanacija predestirane Volje nalazi odraz u dematerijalizaciji zagrljenih ljubavnika, kojom se seksualni čin prevodi u okvire nadlične i besmislene biološke reprodukcije. Arkadijska ljupkost, oličena u početnoj fazi zavođenja, konačno se

izgubila u prividu seksualnog akta, u kome akteri gube svojstvo individualnosti (Erhardt 2000: 14).

Slikarka je zapisala da su „sva požuda, strast i greh iznikli iz mraka” (Куклић, urednik 2009: 141). Dvoje sjedinjenih ljubavnika na slici Nadežde Petrović nestaju u neodredivoj tami pećine, koja podržava dionizijsku strukturu sveta. Po Niče (Friedrich Nietzsche), u tako koncipiranom svetu sublimirano je carstvo strasti i nagona (Vaughan 2000: 81–82). Htonsko stanje iskonskih i zamagljenih psiholoških i prirodnih čovekovih determinanti smešteno je u crnilo pećine.

Bliskost sa ovakvim poimanjem polnog sjedinjenja sadržana je u sceni **Ovaj poljubac celome svetu** Gustava Klimta (Gustav Klimt). Ovaj fragmenat znamenitog **Betovenovog friza** (1902) zasnovan je na savremenoj reinterpretaciji *Ode radosti*. Kompozitorovu herojsku i utopijsku viziju zbratimljenog čovečanstva, paradigmatički prikazanu u gestu zagrljaja i poljupca, Klimt preobražava u domen čiste erotске želje. Njegov zagrljaj/poljubac muškarca i žene odvija se, ne bez razloga, u utrobi (pećini), sa jasnom naznakom da čak i u idili „seks uvlači u zamku” (Šorske 1998: 246). Iznad morala, ali u skladu s odjekom vremena, u kojem se seks doživljava sa dozom straha i nelagode, ova vizuelizacija Betovenove *Ode radosti* iz *Devete simfonije* istumačena je iz vizure Gustava Klimta (Hammer 2011: 140–149). Njegova vizuelizacija sugerise na šire okvire austrijske recepcije Hekelovog (Ernst Haeckel) naučnog dela, u kojoj se ističe vera u univerzum „zasnovan na ideji o hilozoističkoj povezanoj celini u kojoj je duh sadržan u materiji” (Morton 2009: 126). Istaknuto sjedinjenje duše i čula umnogome je uticalo na umetnike, poput Munka (Edvard Munch) (Hoerschelmann 2003: 1322) i Klimta, koji su u svojim delima ovaplotili ideju sveta kao organizma zasnovanog na spiritualnom i seksualnom jedinstvu. Rešenje pitanja sveta pronalazeno je u evolucionim realitetima i ideji beskrajnog razmnožavanja. Otuda i Nadeždina slika **Ostrvo ljubavi** umnogome referira na ideju nadživljavanja vrste. Proces postanka i umiranja čoveka odigrava se u beskonačnom i kružnom ciklusu ponavljanja, čija je težnja po Nadeždi Petrović, večna reprodukcija-stvaranje, održavanje svoje fele (Куклић, urednik 2009:

130), koje se na Nadeždinoj slici manifestuje u tonalnom i ritmičnom spletu tela dvoje ljubavnika.

U sličnom kontekstu se može ukazati na naučno utvrđenu povezanost darvinističkih teorija i Beklinovih promišljanja (Kort 2009: 26). Mnogobrojni Beklinovi morski pejzaži upravo meterijalizuju nedoumicu koja glasi: „Kako se može kontinuum prirode učiniti jasnim, budući da je usled geoloških katastrofa i meteoroloških kataklizmi evolucionistički razvoj prekinut i zatamnjen” (Kort 2009: 27). Nadeždina vizija kao da ukazuje na tamnu i nepoznatu sudbinu čovečanstva koja se u neznanju završava u neodređenom vremenu i prostoru tamne špilje.

Bez konačnog odgovora na slikarkino viđenje čovekovog polnog akta, prenećemo još jednu slikarkinu rečenicu: „Sunce, simbol plodnosti i rada, vuče život večnoj istini” (Куклић, urednik 2009: 141). Upravo je dnevna svetlost ta koja na platnu **Ostrvo ljubavi** obasjava groblje u desnom gornjem delu slike. Nadežda Petrović je 1908. godine ponovila isti motiv u monumentalnoj slici **Staro tašmajdansko groblje**. Ovaj prikaz beogradskog groblja u čijoj je blizini slikarka stanovala, ne predstavlja samo vernu sliku stvarnosti, već ukazuje i na univerzalnu poruku koja nije nužno melanholičnog karaktera. U osvrtu na slikarstvo Emanuela Vidovića, slikarka se dotakla i koncepta groblja, „koji vidi kao prostor gde tama nikada ne stiže i gde tajanstvenost drži tamne zidove” (Куклић, urednik 2009: 32). U nastavku teksta slikarka ističe da su groblja živa mesta, satkana na čvrstoj zgradi ljudskih kostiju, iz kojih će iznići diskurs rada, istine i jednakosti (Куклић, urednik 2009: 36). Izvedena paralela sa idejama socijalne jednakosti, bliskim stavovima Svetozara Markovića (Миљковић 1998: 19), može se nadograditi aktuelnim tendencijama u Šopenhauerovom sistemu voluntarističkog demokratizma i u darvinističkom konceptu nadindividualne jednakosti. Život i smrt, u cikličnoj vanvremenskoj igri, predstavljeni u zagrljaju (sjedinjenju) nagih ljubavnika, paradoksalno nestaju u činu razmnožavanja, i inverzno se obnavljaju u metafori groblja, predstavljenom u gornjem desnom uglu slike. Naizgled začuđujuće, groblje postaje mesto svetla i obnove, topos apolonskog optimizma, i dopuna tmurnom