

Др Мирјана Бојанић Ћирковић

(А)ТЕМПОРАЛНОСТ ФОТОГРАФИЈА НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ
ИЛИ УНИВЕРЗАЛНИ ПАРАМЕТРИ ЈЕДНОГ
ВИЗУЕЛНОГ НАРАТИВА О РАТУ

Приступајући фотографијама Надежде Петровић „иза објектива” кроз оквире њене свеколике уметничке делатности, уочавамо да су оне на посебан и значајан начин укључене у друштвено-историјску и културну мисију овог ствараоца. У раду истражујемо фотографски сегмент стваралаштва Надежде Петровић са аспекта његове уметничке вредности и кроз призму наративности као (а)типичног феномена фотографије. Посебна пажња посвећена је визуелном (фотографском) наративу о рату Надежде Петровић и његовој (а)темпоралности као наратолошке и друштвено-историјске категорије.

Кључне речи: визуелни наратив, наратив(ност) фотографије, (а)темпоралност, Надежда Петровић.

1. Визуелни наратив(и) о Надежди Петровић. Радови Надежде Петровић настали „оком” објектива *тадашње* фотографског апарата мање су познат аспект њене свеколике културне делатности, у којој су од великог националног и регионалног значаја њени ликовни радови, ликовне критике, оснивање удружења уметничког или националног обележја и важности, афирмисање повезивања уметника у региону на фону сликарства, али и низ акција са циљем *освећивања* тадашње омладине и својих савременика.

Значајан део фотографске грађе о Надежди Петровић, углавном испред објектива објавила је Катарина Амброзић у монографији биографског типа *Надежда Петровић*. Сходно томе, монографска публикација *Надежда Петровић* је у *тадашњем* времену (1978. године) представљала редак пример монографије интермедијалног поступка обликовања¹; у контексту теме нашег рада, монографија Катарине Амброзић представља први *визуелни*

¹ Уп. „S pozicije savremene historiografije, ovakav pristup predstavlja nešto sasvim uobičajeno, ali postupak Katarine Ambrozić kao priređivača monografskog teksta za objavljivanje, pre nešto više od četiri decenije, ipak treba pozdraviti kao presedan” (JOVANOVIĆ 2012: 3).

наратив серијској ишци о приватној личности Надежде Петровић.² Овај серијски фото-наратив о Надежди Петровић може се уоквирити на више начина: најпре, у контексту избора Катарине Амброзић (1978) можемо говорити о наративу приватног живота породице Надежде Петровић, а такву повест приповеда фотографија Милоша Коларжа настала у Београду 1899. године, у дому породице Петровић. Међутим, контекст фотографисања у време настанка поменутог породичног визуелног записа подразумевао је „позирање”, односно осмишљавање најречитије композиције *a priori* јединствене фотографије. Стога, иако настала на приватном простору, фотографија породице Петровић, аутора Милоша Коларжа ипак представља „прозор” ка јавном животу у Београду на самом крају 19. века. Ова фотографија приповеда наратив о (а)типичној српској породици на међи два века у престоници, о грађанској ношњи (сви чланови породице одевени су у свечана грађанска одела) и једном систему вредности по којем је ова породица била атипична у патријархалном времену на прелазу два века: средишње и рубне позиције на композицији фотографије припадају женама – мајци, баки и ћеркама – сестрама. У односу на фигуре жена чији су погледи махом усмерени ка објективу, две мушке фигуре на фотографији гледају „искоса”, у различитим смеровима, што се метафорички може тумачити као мисао о *иушу* и начину будућности. Такав „мушки” поглед на овој фотографији има и сама Надежда.³ Ауторка прве монографије о фотографском раду Надежде Петровић и о Надежди Петровић, индикативног назива *С обе стране објектива*, из серије фотографија у књизи Катарине Амброзић реконструира наратив о одрастању у породици Петровић, праћеном и посетама београдским фотографским атељеима (ЈОВАНОВ 2012: 3; в. и: ДЕБЕЉКОВИЋ 2005). „Trenutak kada dvadesetogodišnja Nadežda crta portret tetke (АМБРОЗИЋ 1978: 21) za porodicu je bio dovoljno značajan da bude sačuvan na fotografiji, kao i trenutak kada su se svi okupili radi fotografisanja pred Nadeždin odlazak u Minhen (Isto: 29).”, запажа Јованов (2012: 3), додајући да те сцене „odišu dignitetom i ozbiljnošću svojstvenim zvaničnom poziranju”. У контексту монографије Катарине Амброзић, наведене фотографије остварују типичну допунску функцију биографском наративу о Надежди Петровић, где се, уз залагање за просвећеност и омогућавање стицања темељног образовања, нарочито истицала подршка породице

² Уз монографију Катарине Амброзић, нашу истраживачку грађу чини и Спомен-збирка Павла Бељанског, у одређеном обиму публикована у монографији Јасне Јованов (2012), као и поставка Војног музеја у Београду, такође делом публикована у књизи ауторке Јованов.

³ Феминистичка читања дела Надежде Петровић јављају се и у вези са нашом изабраном темом. Тумачећи Надеждину мотивацију за уметничким изразом фотографијом, али и саму жељу за поседовањем фотографског апарата, Јасна Јованов (2012: 84) се позива на став књижевнице Хелен Л. Дејви у вези са улогом жена у препознавању фотографије као врсте уметности. У феминистичким теоријама, оријентација ка фотографији повезује се са залагањем жена за слободним изражавањем личности (такође нав. према: Јованов 2012: 84).

развоју талената деце (нав. према: ПЕТРОВИЋ – ГАВРИЛОВИЋ 2014: 7).⁴ Јованов (2012: 4) истиче и значај серије фотографија у монографији Катарине Амброзић за целовитост карактеризације Надежде Петровић: њене типичне фотографије са општим местом атељеа, или пак оне настале за потребе издавања одређених докумената, сада су употпуњене фотографијама насмејане Надежде, насталим у, у контексту фотографског опуса „испред објектива”, атипичним екстеријерима (степениште, хаустор школа или музеја; улица у време карневала у Минхену 1900. године) и ентеријерима (кућне забаве). Серију Надеждиних фотографија у књизи Катарине Амброзић Јованов (2012: 4) имплицитно групише према периодима њеног сликарског опуса, уочавајући контраст најпре у тематско-мотивској равни на релацији слика – фотографија.⁵ Међутим, монографија Јасне Јованов (2012: 4) доноси и другачију класификацију фотографија Надежде Петровић (напомињемо, „испред објектива”): фотографију колега и Надежде са учитељем Ђорђејем Крстићем (1907) можемо одредити *лирском* јер „svedочи о рођованју које су [...] гajили према svом великом учитељу”; њој су тематски и рецепцијски блиске Надеждине фотографије са пријатељима (Бранком Поповићем). Фотографију са Четврте југословенске уметничке изложбе (1912), где Надежда позира поред Мештровићеве скулптуре *Мајка*, у црнини, за коју је повод смрт родитеља, можемо означити афективном; Јованов (2012: 4) Надеждин лик на овој фотографији тумачи као „otelotvorenје arhetipske simbolike коју ова skulptura sadrži.” Типолошки, овде уочавамо Надеждине фотографије са путовања и са фронта балканских и Првог светског рата. Хронолошки, серија фотографија Надежде Петровић испред објектива, похрањена у назначеном корпусу грађе, обухвата период њеног живота од времена похађања основне школе до учешћа у ратовима. Поред биолошког аспекта времена њених фотографија, ова серија прати и њене уметничке периоде (минхенски, србијански). На ширем плану, фотографије породице Петровић још једна су потврда тежње тадашњег грађанског друштва у Србији ка модернизацији: грађа у Спомен збирци Павла Бељанског, Јованов (2012: 11) и Дебелковић (2005:7) сведоче да су Петровићи осмишљено формирали свој кућни музеј (између осталог, сачињен и из породичних фотографија), а управо је овај феномен један од видова модернизације последње деценије и по деветнаестог века.

Монографија Јасне Јованов наставља пут афирмације Надежде Петровић као „pioniра ženske fotografije” (ЈОВАНОВ 2012: 8), при чему се ова квалификација додатно усложњава њеним ангажовањем у улози ратног фотографа. Јованов даје значајне смернице за тумачење „уметничког”, а потом и „женског” (у најједноставнијем значењу – лирског) израза ратних фотографија Надежде Петровић. Између два значајна момента афирмације фотографског

⁴ Поред Надежде – афирмисане сликарке и (ратног) фотографа, у породици Петровић уметности су били окренути Милица, Љубица, Анђа, Драга и Растко; њихове уметничке области биле су поезија (и шире, књижевност), музика и сликарство.

⁵ Овом проблему више пажње посвећујемо у наставку рада.

уметничког стваралаштва Надежде Петровић – у монографијама Катарине Амброзић и Јасне Јованов – важно је споменути и студију Миланке Тодић (1993) о ратној фотографији у Србији и пионирски рад Надежде Петровић на том документарном и уметничком пољу.

Међу новијим „читањима” визуелног стваралаштва Надежде Петровић треба издвојити изложбу *Хероине Сјомен-збирке Павла Бељанског*, чије су ауторке проф. др Миланка Тодић, мр Милана Квас и др Валентина Вуковић.⁶ Наведени пројекат изнова афирмише стваралаштво уметница југословенског модернизма с почетка 20. века⁷; поред указивања на њихову примену различитих медијума и форми изражавања, њихову образовну и културну мисију, ауторке изложбе су видео презентацијом *Идентификације: суйицилносћ и суровосћ* покренуле дијалог са савременим новосадским уметницама на фону концептуалних, идејних, визуелних и ликовних преокупација стваралаштва различитих времена, али и у погледу статуса уметница некада и сада. Део фотографија из заоставштине Надежде Петровић приказан је у контексту њене мисије на фронту, у оквиру ауторског пројекта Милене Марјановић *У земљи кијућеј меса: Мери И. Дарам, Надежда Петровић и Катарина К. Шјурценетер*; ова поставка је „укрстила” три „погледа” уметника, антрополога и хуманитарног радника уочи и током балканских ратова.⁸ Поводом обележавања Дана државности Србије и стотину педесете годишњице рођења Надежде Петровић, у Народном музеју Србије отворена је изложба *Надежда Петровић. Модерносћ и нација*⁹. Изложба је обухватила ликовни и фотографски уметнички израз Надежде Петровић.

2. КА УМЕТНИЧКОМ ИЗРАЗУ ФОТОГРАФИЈА НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ. Истраживање фотографског стваралаштва Надежде Петровић у исти мах је условљено најмање трима факторима: Петровић је рођена 1873. године, свега неколико деценија након званичног податка о првој сачињеној фотографији (1826), и њен уметнички развој у домену ове уметности – готово је паралелан развоју саме фотографије. Потом, Надежда Петровић је уметнички израз фотографијом развијала паралелно са сликарским изразом: Катарина Амброзић (1978: 71) наводи да се Петровић као фотограф квалитативно и квантитативно развијала у Минхену, а минхенска фаза је прва етапа њеног сликарског развоја. И, напослетку, важна је чињеница да је Петровић прва жена ратни

⁶ Овај изложбени пројекат реализован 2022. године је у оквиру програмског лука „Хероине”, Фондације „Нови Сад – Европска престоница културе”.

⁷ На поменутој изложби је заступљено стваралаштво Надежде Петровић, Лизе Крижанић, Зоре Петровић, Лепосаве Ст. Павловић, Љубице Сокић, Видосаве Ковачевић и Милице Зорић. Више информација в. на адреси <<https://beljankimuseum.rs/heroine-spomenzbirke-pavla-beljanskog/>> [21. 2. 2023].

⁸ О овој поставци опширније на: <<https://www.politika.rs/scc/clanak/437218/Fotografije-grafike-i-podmornice-u-KCB>> [21. 2. 2023].

⁹ В. <<http://www.narodnimuzej.rs/dogadjaj/izlozhba-nadezhda-petrovi-modernost-i-natsija/>> [21. 2. 2023].

фотограф, и уједно први фотограф који је и у оваквим одсудним историјским околностима, упркос примату документарног схватања ратне фотографије, свом делу настојао дати превасходно уметнички израз. У периоду када Надежда Петровић користи фотографију као уметнички израз, упркос евидентности о различитости жанрова фотографије (о чему сведочи и прва изложба аматерске фотографије у Београду 1910. године), на нашим просторима још увек није општеприхваћен став да је реч о виду уметности; подједнако, фотографија се тада посматрала као занат (нав. према: ЈОВАНОВ 2012: 11). Поједини истраживачи (ПАШТРАКОВА 2010: 449; ЈОВАНОВ 2012: 15) запажају и улогу фотографије као визуелне подлоге или наративног предлошка појединих Надеждиних слика, попут *Ушољенице*, чији је предлошак пронађен у атељеу учитеља Ђорђа Крстића. Напомињемо да је фотографија у недостатку модела могла имати методичку функцију у школи сликарства Ђорђа Крстића и других уметника.¹⁰ О Надеждиној тежњи за што бољим уметничким изразом фотографије сведоче и њихове верзије.¹¹ У каснијим фазама уметничког израза фотографијом (нпр. у периоду 1905–1910. у Београду) Петровић ће експериментисати ефектима пресецањем кадра, променом угла, повећавањем или укидањем дистанце објектива од главног мотива композиције, различитим избором фотографског папира, али и интервенцијама на самом негативу¹² (нав. према: ЈОВАНОВ 2012: 41).

И сама мотивација Надежде Петровић за уметнички израз фотографијом различито се тумачи: Катарина Амброзић (1978: 48) и Јасна Јованов (2012: 26) наводе њену жељу да живи европским грађанским начином живота, који је укључивао и интересовање за фотографију, било у смислу поседовања, било осмишљавања и обликовања. Да су њене прве фотографије фактографском равни и мотивима пратиле иницијално интересовање за историјско сликарство, могло би се говорити о мотивацији фотографског израза Надеждином укупном културном и друштвеном мисијом.

Када је реч о серијности њених фотографија, Јованов (2012: 41) доноси аргументацију о постојању Надеждиног (о)смишљавања породичног фотодневника, и износи претпоставку да је Петровић путовање просторима Старе и Јужне Србије током 1903. године, мотивисано подршком пострададом

¹⁰ Јасна Јованов (2012: 20) доноси информацију да је у заоставштини Надежде Петровић пронађено више фотографија које су јој могле бити потенцијални модели за сликање. Иако се знатан број таквих фотографија везује за Надеждин боравак у Минхену, где је развијала и уметнички израз у овој области уметности, не може се са сигурношћу утврдити њено ауторство датих предложака. Јованов (2012: 25) колористичком организацијом слика и „агресивним сликарским гестом при nanoшењу боје” у другом минхенском периоду аргументује став о изостанку фотографских предложака када је реч о пределима из природе.

¹¹ Уп. „Što se tiče slike Ljubine nemoj davati da se povtoruje, izradiću drugu jer još prve stvari s toga ne behu najbolje, moje su bolje uostalom druge će biti još bolje.” (сегмент из Надеждиног писма мајци, нав. према: ЈОВАНОВ 2012: 25)

¹² В. снимак сестара Анђе. Љубице, Драге и Надежде у Спомен-збирци Павла Бељанског вишеструке експозиције и контура повезаних шрафурама (нав. према: ЈОВАНОВ 2012: 41).

народу на овим просторима, овековечила својеврсним фотографским дневником (Jovanov 2012: 34); међутим, он није сачуван. Породични фото-албум има апериодизацијски карактер и атемпоралну вредност: започет је пре одласка у Минхен и вођен је током свих етапа Надеждиног уметничког израза, са циљем да прикаже универзалне параметре породице као „групног портрета” – кохерентност, осећања и нарави (које постиже различитим перспективама визууре); с друге стране истоветност осећања актера групног портрета, упркос промени „позорнице” (ентеријера и екстеријера). На фотографијама Надеждиног породичног албума примећује се њена усмереност ка детаљима попут ограда, старе куће, чворноватог дрвета и сл., високог наративног потенцијала у погледу приповедања приче о ванвременим хуманистичким вредностима (породичним педагошким вредностима, љубави према природи, родољубивим и патриотским осећањима и др.).

У погледу периода Надеждиног (сликарског) стваралаштва, фотографијом је била инспирирана у минхенској фази; србијанска фаза, коју карактерише „дијалог с природом” (Поповић 1938: 146), при чему боја носи значење и снагу њеног духа, није плодотворна у домену уметности фотографије. У погледу фотографије, за тај период карактеристично је Надеждино усмерење ка приватној сфери (мотивима породице и породичне куће). Тумачећи развој уметничког израза фотографија Надежде Петровић, Јованов (2012: 68) закључује да она „u fotografskom radu ne prati ekspresivni tok interpretacije motiva kakav sadrži njeno slikarstvo.”

С обзиром на то да се Петровић паралелно развијала у сликарском и фотографском уметничком изразу, иако не можемо сразмерно говорити о дијахронији рецепције оба аспекта њене уметности, њено сликарство је од самосталне изложбе у Београду 1900. године наилазило на потпуно неразумевање публике (Šeparović 2016: 104). Амброзић (1978: 331) и Шепаровић (2016: 105) одсуство афирмативне рецепције налазе у недостатку критичке свести и методолошке апаратуре за разумевање „преслободног и преагресивног” израза и „бруталних” боја, укупно неуклопивога у хоризонте очекивања тадашње ликовне критике. Новине сликарства Надежде Петровић у овој фази стваралаштва тичу се не само експресионистичког интензитета колорита, већ и других аспеката технике – слободног и широког потеза, анатомских деформација, укупно названих „nekim novim, kod nas još neviđenim likovnim problemima.” (Амброзић 1978: 202). Матошево (1973) неафирмативно тумачење сликарског израза Надежде Петровић у овом периоду стваралаштва изречено медицинском терминологијом, а у контексту екстремног облика импресионизма, усмереног ка „наглашеној субјективности” и „екстремном психолошком ангажману” кореспондира са њеним односом према уметности фотографије и визуелно-вербалном наративу о рату „с обе стране”, изнетом у најмање десетак Надеждиних писама и бележака из ратног периода.¹³ Матош (1973) примећује „екстазу, хистерију и туберкулозу”

¹³ Ову грађу налазимо у монографији Катарине Амброзић (1978: 383–410).

Надеждиног ликовног израза, „нервозу” и „конвулзије”.¹⁴ На психолошко стање као важан аспект рецепције сликарства Надежде Петровић указао је и Јеролим Мише (1928), истичући лакоумност, простодушност, нервну не-свестицу као ефекте читања наратива њених слика. С друге стране, из угла тадашњих родних студија у којима се уметност жена углавном сагледавала кроз друштвене конвенције и границе у погледу естетског домета (STRAJNIĆ 1916), поједини истраживачи (VAŠIČEVIĆ 1953: 6) у укупном ликовном изразу Надежде Петровић виде „мушку руку” и „мушки карактер њених слика”; ово запажање мотивисано је (светлосним и другим) контрастима њених слика и наглашеном динамиком. Али, амбигвитетно, такав израз сведочи о „драматски дубоком проживљавању облика изазваних противречјима свакидашњег живота” (ŠEPAROVIĆ 2016: 111).

Ратни период (1912–1915) представља својеврсну целину у уметничком изразу Надежде Петровић (ликовном, фотографском и књижевном) (AMBROZIĆ 1978: 363–383).¹⁵ Наведени период обухвата разноврсне видове делатности Надежде Петровић: уз друштвено-хуманитарну и медицинску, која се односи на њен добровољни рад у ратној болници, обухваћени су организовање Четврте југословенске изложбе и слике ратног периода; томе можемо додати и Надеждину ликовну критику (извештај о одржаној ликовној колонији са тежиштем на уметничком развоју сликара и доприносу Колоније уметничкој сцени тадашње Србије и региона).¹⁶

3. МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА НАРАТИВНОСТИ ФОТОГРАФИЈЕ¹⁷. Савремене (посткласичне) наратолошке теорије одавно су децентрализовале наратив из приповести/приче, односно из вербалног аспекта комуникације; навешћемо једну од прецизнијих и обухватнијих, а савремених дефиниција наратива: „Odnos prema narativu zasniva se na pretpostavci da je to jedan opšti ljudski fenomen koji nije ograničen na književnost, film i pozorište, već se nalazi u svim aktivnostima koje podrazumevaju predočavanje događaja u vremenu” (АБОТ 2009: 13). Аутор ове дефиниције, Х. Портер Абот (2009: 27) и сам појам наратива/наративности дефинише као „osnovni način na koji ljudska vrsta organizuje

¹⁴ Дословно наводимо Матошеве (1973) синтагме: „нервозно небо, конвулзивно сунце, црвена јектика овог јесењег дрвећа”.

¹⁵ У периодизацији ликовног стваралаштва Надежде Петровић уочавају се четири периода: минхенски (1989–1903), србијански (1903–1910), париски (1910–1912) и ратни (1912–1915). Катарина Амброзић (1978) први период додатно разграничава на две фазе, други на три, а трећи такође на две фазе.

¹⁶ Опширније в. Петровић, Са IV југословенске изложбе у Београду, *Босанска вила*, књ. XXVII, бр. 11–12, 1912, стр. 179.

¹⁷ Дијахронијски преглед методологије проучавања фотографије већим делом је резултат истраживања у оквиру курса *Utopia, visuality, temporality*, проф. др Тање Петровић (ZRC SAZU, Institute of Culture and Memory Studies), који је ауторка рада похајала у оквиру зимске школе 2022. године при међународном Институту за лингвистику, когницију и културу (The NYI Global Institute of Cultural, Cognitive and Linguistic Studies).

своје shvatanje vremena.”, односно као примарни начин/вид на који човек схвата/доживљава/појми време. Дефинисати фотографију на фону савремених посткласичних наратолошких теорија двоструки је изазов: с једне стране, чини се да наведена дефиниција може обухватити тек област документарних, ратних фотографија које се и саме уклапају у канон класичне документарне „чињеничне” фотографије. Међутим, наратив је саставни део наше перцепције, те тенденција придавања наративног времена статичним сценама (на слици или фотографији) има карактер рефлекса.

У контексту фотографије, као и у погледу уметничке слике, такође се може расправљати о степену наративности. Она је сразмерно условљена и одабиром бременитог тренутка („pregnant moment”, Lesing 1964) који нуди „прозор” ка претходним и наредним радњама, и когнитивним наративним формулама (скриптима) реципијента, односно нашој свести иманентним наративним моделима које уметник може да пробуди. Навешћемо још нека одређења која иду у прилог *наративности фотографије*: „Naša narativna perspcija omogućava nam da stvorimo okvir ili kontekst čak i kada je reč o veoma statičnim ili jednoličnim scenama. Bez poimanja narativa (istakla M. B. Č.), često ne razumemo to što vidimo, jer ne možemo da pronađemo značenje” (АвоТ 2009: 36).

Ролан Барт (1966) у *Уводу у структуралну анализу прича* доноси савремено *виђење* наратива: говорећи да је прича присутна у свим временима, на свим местима, у свим друштвима, да почиње са самом историјом човечанства, Барт нас враћа првим причама ликовног карактера. У савременим стручним текстовима о концепту, контексту и комуникативности фотографије у области визуелних уметности, она је неодојива од наратива у прагматичном и реторичком значењу сврхе/циља.¹⁸ Природа фотографије структурно је аналогна наративу: у њеној основи су визуелни језик и структура која такође подразумева *уређивање/уређеност*. Визуелни језик фотографије такође је аналоган елементима који чине наратив: ликовима/актерима, простору... И сама прича фотографије не приповеда се нужно линеарно; такође, подложна је манипулацији (аналогној непоузданом приповедању). У овом контексту важно је поменути и структуралистичко истраживање Јоакима Шмида (Joachim Schmid 1993)¹⁹ који је, анализирајући сопствени архив сачињен из најмање 100 000 фотографија, уочио не само типолошко-тематске везе, већ и универзалне наративне обрасце одређеног типа/теме фотографија. И саме дефиниције фотографије тежиште померају са „ока камере” на ум/разум/интелект фотографа/уметника.²⁰ Другим речима, фотографија, као једна од визуелних представа изолованог тренутка, специ-

¹⁸ У историји рецепције фотографије учавамо крајњу супротност: или се инсистира на моћи наративне фотографије, или се она одређује као строго ненаративни медиј.

¹⁹ В. <<https://www.blueskygallery.org/exhibitions/archives/1993/joachim-schmid>> [21. 2. 2023]

²⁰ „I think it’s certain that one doesn’t only photograph with the eyes but with all of one’s intelligence” Brassai (interview with Tony Ray Jones, 1970, quoted in Brittain, 2000, p. 39).

фична је по амбигвитетном иконичком и индексном карактеру; наведена (ко)релација аналогна је семиотичком концепту знака и означеног (KAFALENOS 429–430).

Фотографија је одређена сврхом и контекстом: било да је реч о билборду, галерији, породичном албуму и др., значење фотографије увек се формира и под утицајем оног што је окружује, при чему контекст не означава само физичку локацију већ и нпр. културолошко, идеолошко позиционирање и др. И *vice versa* – за откривање и разумевање контекста фотографије важно је тумачење наратива којим она (непосредно, оним што је у оквиру) комуницира. Контекст фотографије је комплексна категорија и односи се на ширу *раван* – изван оквира фотографије, и на само *свесно* уоквиравање *кадра* фотографијом. Комуникативност фотографије сачињена је из читавог дијапазона реакција, на чијој оси постоје императиви, утицаји на подсвест до екстремних незадовољстава. Свакако, фотографија носи снажну поруку, услед чега, попут било ког типа вербалног наратива подстиче питања о пошљаоцу поруке, садржају/значању, околностима, разлогу (узроку), месту, времену и др., до њених виртуелних аспеката – шта се дешава *иза* саме фотографије. Наративни потенцијал фотографије такође је условљен детаљима: Џеф Вол (Jeff Wall) је увео (тачније преузео из позоришне уметности) термин *mise-en-scène*, који се односи управо на одабир и распоред детаља при конфигурацији „сцене” фотографије. Концепт *mise-en-scène* аналоган је сижеу као поступку уобличавања приче. И сам фотограф (попут имплицитног аутора) *a priori* промишљено, свесно и са одређеним циљем фотографише сцену/догађај/*нараћаив*.

Фотографија се, дакле, дефинише вишеструко. Најпре, фотографија се сматра документом²¹, али управо у овом основном, „дословном” приступу открива се њена комплексна природа јер: 1. фотографија – документ не приповеда целу причу (истргнута је из контекста) и 2. колико је објективна/фактуална/документарна, толико је и лична прича јер је заснована на тачки гледишта на дати догађај, сцену и сл. Колоквијално, фотографија се често назива комадом папира с *верзијом* стварности на њему. И само „око камере” својом комплексном природом интендира женетовско разлагање на *јовор* и *начин*: *ко* је фотографисао, *шта* је била његова намера, шта је изоставио, када је одлучио да притисне дугме и сл. Опште место студија о фотографији (и када је реч о документарној, и уметничкој, при чему се овај квалитет не одриче ни првом типу фотографије) јесте њена инструментализација, која иде од информисања до манипулације. Ради илустрације, фотограф, теоретичар фотографије и политички активиста Луис Хајн (Lewis Hine, 1874–1940) фотографију је користио са циљем подизања свести о лошим условима рада; Марта Рослер (Martha Rosler) је анализирао емпатијску функцију

²¹ Овакво одређење фотографије доминантно је до почетка 20. века; њен улазак у „валуту” уметности релативизовао је чињеничност и истинитост фотографије. Поред документарне фотографије, издавају се репортажна, фоторепортерска и уметничка.

фотографије, док је Сузан Сонтаг (Susan Sontag) износила аргументе против претходно наведене функције.

Све наведене карактеристике фотографије наводе на закључак да је она пре израз/вид стварности, него њен (чињенични) опис. Свака фотографија је тачка гледишта условљена временом, особом која гледа и види, стварима изван оквира. И свака је конфигурација настала укључивањем и искључивањем елемената. Стога, с једне стране, ефективно *прича* причу²², али – гледаоца увек оставља *изван* оквира. Фотографске технике приповедања јесу игра светлости, нијансе боја, контрасти, линије и спојеви, фокус и др.

Уз разна типолошка одређења фотографије издваја се посебна област серијских фотографија које карактерише већи степен наративности; тачније, оне се могу тумачити у аналогiji с дужим приповедним делом јер представљају својеврсну наративну целину. Серија фотографија задовољава наративни захтев за низом догађаја каузално, хронолошки или секвенцијално повезаних.

Уз разне функције фотографије треба навести и наводно допунску, а суштински уоквиравајућу функцију у контексту вербалног наратива. Опште место теорије фотографије (тачније, њених рецепционистичких истраживања) јесте њена импликација за интеракцију са контекстом на више релација/нивоа.

Новије теорије фотографије у фокусу имају комплексну темпоралност овог медија (медијума). Ролан Барт (1981: 96) је истицао да фотографију можемо читати као наратив о прошлом, али и о будућем јер често са становишта садашњости знамо читав континуитет догађаја/живота приказаног фотографијом. Са овог аспекта, Ролан Барт (1977: 17–20) фотографију сматра *континуираном њоруком*. У вези са Бартовим запажањем је и феномен перманентне полисемије фотографије, тачније њених елемената јер се њихово значење и минималном изменом контекста може максимално изменити. Међу привима, Герхард Рихтер (RICHTER 2011) је указао на „загробни живот”, односно на други живот фотографије и њене специфичне ефекте кроз пресеке временских равни. Ли (LEE 2020: 200) истиче да фотографије не осликавају само непосредну садашњост која ускоро постаје прошлост, већ могу садржати контингентне трагове будућности.²³ Дакле, фотографија одражава и будућност прошлости / некадашњу будућност прошлих генерација / бившу будућност. Интеракција три временске димензије фотографије нарочито се усложњава у релацији са политичком имагинацијом. Наведени *specificum* фотографије има утицај и на предвидљивији, информациони аспект фотографије, и на афективне аспекте реципирања фотографије. Новији увиди у живот и животност фотографије, њену природу и ефекте укрштају се у

²² Дакле, више не говоримо о фотографији као (верном) преношењу приче, већ као својеврсном сажету.

²³ Photographs “depict not only an immediate present that soon becomes the past, but can they can contain contingent traces of the future” (LEE 2020: 200).

концепту „течног времена“/мултитемпоралног времена („Liquid time“, Hirsch, Spitzer 2020), односно у нелинеарној темпоралности (оличеној у паузама, кризама, скоковима, периодичним реверзибилностима у процесу рецепције и сл.) фотографије и увиду да време слике није/не мора бити време историје уопште.²⁴ Фотографије се настављају *развијајући* у непредвиђеним правцима, који су условљени њиховим реципирањем од стране различитих људи у различитим садашњостима. „Liquid time“ метафорички указује на нефиксираност, односно динамизам фотографије на макро и микро плану јер у новим околностима она задобија нова значења. Мултитемпорално читање као концепт нарочито је био функционалан у контексту тумачења фотографија рата, насиља и геноцида из прошлости јер је унапред био (пред)одређен познатим исходом тих догађаја. Читање фотографије се, дакле, може изменити „трењем“ других, потоњих догађаја. *После/послегности/afterness* није само временска димензија; та накнадност (у тумачењу фотографије ситуације/догађаја и сл. коме/којој знамо исход) има далекосежне импликације за промене у нашем виђењу историје (Richter 2011: 2).

У односу на претходно наведене истраживаче фотографије као типа визуелног наратива, Ролан Барт се усмерио ка истраживању њених ефеката на посматрача, независно од аспекта фотографа или спектра (фотографисаног објекта); наиме, Барт је у вези са ефектима фотографије увео концепте *studium* и *punctum*, при чему први означава културну, лингвистичку и политичку интерпретацију фотографије, а други означава директну/непосредну/личну везу са одређеном фотографијом, или пак детаљем на њој, што резултира афективношћу као ефектом.²⁵

4. НАРАТИВНОСТ ФОТОГРАФИЈА НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ. Јасна Јованов (2012: 45) фотографије Надежде Петровић тумачи са аспекта ниског степена наративности, не пренебрегавајући присуство импликација ка рукавцима њихових могућих „прича“.²⁶ У прилог ниском степену наративности фотографија ове уметнице говори и аутономија, односно фрагментарност фигура фото-

²⁴ “The time of the image is not the time of history in general” (G. Didi-Huberman).

²⁵ Импликације Бартове теорије фотографије налазимо у огледима и есејима *The Photographic Message, Rhetoric of the Image* (1964), and *The Third Meaning* (1971).

²⁶ У уметничком (сликарско-фотографском) опусу Надежде Петровић налазимо пример поступка *mise-en-abyme*: непознати фотограф усликао је Надежду Петровић 24. 5. 1913. године у тренутку када слика Везиров мост. Међутим, црно-бела техника тадашње фотографије онемогућава реципијенту увид у слику на Надеждином платну; уместо тога, опет сходно могућностима тадашње фотографије, али и интенцији фотографа, у први план избија Надежда – ратник и болничарка. Тако фотографија која нам може бити речитија у домену Надеждиног визуелног приповедања рата, у рату, на фронту, постаје „инструментализована“ у циљу обликовања наратива о националној хероини. Међутим, и таква, Надежда је „moderna i samostalna“ (Јованов 2012: 4), што се потврђује и њеним опредељењем да „umetnost shvati kao misiju“. Залазећи дубље у значење њених визуелних – ликовних и фотографских наратива, уочавамо окретање од документарне – фактографске функције

графије, чак и када је реч о члановима породице која је, несумњиво, Надеждин најчешћи фотографски мотив, те је за њега везано и најдубље значење уметничког израза ове фотографије. Са аспекта серијалности као вида наративности, значајан је (редак) низ Надеждиних фотографија из 1905. године, где је задржавала исте фигуре, мењајући позадину и квантитет групног портрета. Међутим, и пре залажења у дубљу наратолошку анализу Надеждиних фотографија, а полазећи од запажања Јасне Јованов (2012: 45) о Надеждином личном односу према објекту приказивања, можемо формирати тезу да фотографије Надежде Петровић, приповедајући приватни, породични наратив интендирају узак круг рецепијената. Међутим, у нама савременом времену, приватни фотографски наратив Надежде Петровић задобија димензије универзалне, антрополошки значајне приче о истоветности у временима и просторима различитих времена.

Анализирајући преписке и белешке Надежде Петровић, Катарина Амброзић (1978: 387) је устврдила да је „Nadežda svugde i u svakoj prilici uspostavljala neki poseban odnos s prirodom. Doživljavala je na osoben način, ne samo kao vizuelnu estetičku i emotivnu dimenziju nego i kao moralnu i etičku snagu; prirodu kao merilo svih stvari, kao nedokučivu, vrhunsku pravdu. Doživljavala je duboko i strasno, ali bez sentimentalnosti, sa divljenjem punim strahopoštovanja.” Снагу природе и њену саму *природу* налазила је у њеној догађајности; и саму природу је доживљавала управо кроз збивање над/под/пред којим нипошто није било упитаности за узрочношћу/мотивацијом, већ уроњености и доживљавања њене афективности; може се рећи да је Надежда била „pobožno zaljubljena u prirodu, u svetlost – slobodu” (АМБРОЗИЋ 1978: 402): „Odjednom otpoče da grmi i seva tako učestalo i strašno. Nešto se kao kolos zaljula u vazduhu, iz svakog kamena munja je odsevala, sveće nam se pogasiše, ranjenici glasno moljahu Bogu, sve je palo ničice na zemlju da ga ne bi pogodila munja ili orkan sobom odneo. Šest punih sati bijasmo izbezumljeni od čuda prirodnog: ja sa užasom u srcu osetih veličanstvenu srdnju prirode na onu silnu izbljvanu vatru koju ljudi jedan drugome uputiše...” (речи Надежде Петровић наведене су према: АМБРОЗИЋ 1978: 388).

*

Током боравка на ратишту Надежда Петровић слика и фотографише.²⁷ Њен фотографски израз прати сликарски у погледу уметничког карактера дела. Дакле, хоризонт очекивања у вези са ратном фотографијом овде је изневерен у погледу фактографије јер Петровић рату приступа рефлексивном

уметности као уметности као документу о животу у свим димензијама и пуноћи, наглашено афективном – *живојном*.

²⁷ У ратном периоду настају следеће слике Надежде Петровић: *Призрен* (1913), *Вези-ров мост* (1913), *Црвени божури* (1913), *Грачаница* (1913), *Фасада сан Марко* (1914), *Девеојка у народној ношњи* (1914), *Тобција* (1914), *Ваљевска болница* (1915).

и „оком” уметника, бирајући атипичне призоре и догађаје. У Војном архиву у Београду сачуван је документ који сведочи о томе да је Петровић била задужена и за одобрење за сликање бојишта (нав. према: JOVANOVIĆ 2012: 8).

Један од првих познатих ратних фотографа Роџер Фентон (Roger Fenton) имао је контемплативни и естетски приступ документарној фотографији (фотографисао је мирнодопске сцене). Професор фотографије Алстер универзитета у Лондону Пол Сирајт (Paul Seawright)²⁸ је своју серију рата у Авганистану (2002) сачињених за ратни музеј сачинио серијски према концепту „The Hidden”, „Сакривени” (по коме је и насловио циклус). Његове ратне фотографије приповедају о невидљивој, скривеној, перманентно вребајућој опасности.

У контексту документарних фотографија може се говорити о засебном типу репортаже – наратива из угла једног актера, или пак сцене покрета, израза лица, којом се постиже ефекат „перцептибилног приповедача” (као да неко доживљава причу коју приповеда). И у домену репортаже, са аспекта наративности и сврхе/циља важан је одлучујући тренутак.

На просторима тадашње Србије, статус ратног сликара и фотографа установљен је у време Првог светског рата. У односу на групу уметника који су се определили за документарну фотографију (В. Бецић, Д. Павловић, Д. Глишић, М. Глишић и др.), Надежда Петровић се определила за уметничку интерпретацију рата, често импресионистичку јер је настојала да „uhvati sliku objekta u trenutku, zaustavi varljive refleksе svetlosti i да zabeleži tonske planove u плитко постављеном пределу” (нав. према: JOVANOVIĆ 2012: 81). Хронотоп њених ратних фотографија су предели – Призрен под снегом, кривудасти ток Дрине фотографисан са висине, али без намере за документаристичким и топографским бележењем. Напротив, имајући у виду њен однос према природи, можемо закључити да ове ратне фотографије Надежде Петровић одражавају емотиван однос према објекту/спектру, а собом приповедају универзалну причу непролазности живота, оличеној горостасном природом.

У визуелни наратив о рату уводи нас фотографија Надеждине мајке Милеве Петровић, настала јануара 1912. године. Фотографија приказује „majku [...] umornu od životnih briga i prepunu tuge zbog nedavne smrti supруга.” (Јовановић 2012: 68). Фотографија је настала у ентеријеру – породичној кући. Иако у основи портрет, израз мајчиног лица носи потенцијал „бременитог тренутка” који, уз импликације – орнаменталне детаље традиционалне српске куће приповеда наратив о рату с његова наличја. На фронту, Надежда слика „архетипске призоре симболичког значења” (Јовановић 2012: 68); када је реч о фотографији, такође се опредељује за ону уметничког израза; стога почетком јуна тражи, а 9. јуна 1913. године од стране Живојина Мишића добија дозволу за уметничко снимање старог бојишта код Куманова (нав. према: Јовановић 2012: 68).

²⁸ Опширније в. <https://www.paulseawright.com/hidden> [21. 2. 2023]

Тумачећи технику и естетску димензију фотографија Надежде Петровић, Јованов (2012: 68) закључује да су њени најуспешнији кадрови снимљени са уздигнуте тачке посматрања и „*sa željom da se uhvati trenutna lična impresija o veličanstvenom prostoru pejzaža.*” Из садржаја монографије Јасне Јованов (2012: 82) можемо уочити закључке о два периода (корпуса) Надеждиних фотографија: снимци настали до ратног периода одликују се „изузетном породичном топлином”, уз алузију на пролазност и непоновљивост тих тренутака; ратне фотографије приповедају универзално, непролазно величанство природе. Аргумент за друго запажање налазимо у интертекстуалној релацији Надеждиних ратних фотографија са списима и уметничким сликама. Узимајући у обзир укупно стваралаштво Надежде Петровић, можемо закључити да оно трансмедијално и *ајтемјорално* приповеда о рату.

Са изузетком хронотопа атељеа као затвореног простора, фотографије Надежде Петровић приказују екстеријер; на ширем плану, доминантан хронотоп њених фотографија је идилични пејзаж са мотивима карактеристичним за реалистички књижевни наратив: башта породичне куће, испод богате крошње дрвета (јабукe), као на фотографији „Анђа под јабуком” (Београд, 1907–1908). Чак и положај актера/личности/ликова фотографије обликује својеврстан патријархални дискурс (на поменутој фотографији Анђа у живописној народној ношњи подиже руку да убере плод јабукe).²⁹

ДОДАТАК

Списак фотографија Надежде Петровић „иза” фотографског објектива³⁰

1. „Јела и Анђа Петровић”, Београд 1901. или 1902. године (Милош Коларж)
2. „Љубица Петровић”, Минхен 1902. (Народни музеј у Београду)
3. „Изложба у Минхену”, 1902. (Народни музеј у Београду)
4. „Драга и Растко Петровић у башти”, Београд 1904. (Милош Коларж)
5. „Професор виолине Бухтелес, Зора, Јела, Анђа и Растко”, Београд, март 1905. (Милош Коларж)
6. „Сестре Петровић”, Београд 1905. (Милош Коларж)
7. „Сестре Петровић с мајком”, Београд 1905. (Милош Коларж)
8. „Сестре Петровић око гуслара”, Београд 1906. (Милош Коларж)
9. „Драга и Растко, непознати”, Београд 1906. (Милош Коларж)
10. „Око гуслара. Надеждине сестре Зора, Јела, Анђа, Драга и непознати мушкарац”, Београд 1906. (Милош Коларж)
11. „Јела Петровић”, Београд 1907–1908. (Народни музеј у Београду)

²⁹ Јованов (2012: 61) ову фотографију Надежде Петровић тумачи у интертекстуалним релацијама са уметничком сликом „Под јабуком” (1883) њеног учитеља Ђорђа Крстића.

³⁰ Списак је изведен на основу монографија Катарине Амброзић и Јасне Јованов.

12. „Анђа Петровић”, Београд 1907–1908. (Милош Коларж)
13. „Анђа под јабуком”, Београд 1907–1908. (Народни музеј у Београду)
14. „Зора, Милица, Јела, Анђа, Драга, Живка и Љубица”, Београд, 1908. (Милош Коларж)
15. „Фотомонтажа: Анђа, Љубица, Драга, Надежда”, 1909. (Спомен збирка Павла Бељанског)
16. „Породице Петровић, Зорић и Милетић”, Београд 1910, „снимила вероватно Надежда Петровић” (Милош Коларж)
17. „У башти породичне куће у Ратарској улици, бр. 32”, Београд, 1910. (Милош Коларж)
18. „Надеждин атеље у Паризу”, 1910–1911 (Спомен-збирка Павла Бељанског)
19. „Милева Петровић”, Београд, 1912. (Милош Коларж)
20. „Југ Србије”, 1912. (Народни музеј у Београду)
21. „Бели Дрим”, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
22. „Пејзаж”, Призрен, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
23. „Краљ Петар I са војском”, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
24. „Призрен”, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
25. „Црвени крст у Призрену”, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
26. „Санитет на положају у околини Призрена”, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
27. „Из Балканског рата”, Призрен, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
28. „Српска војска у Призрену”, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
29. „Војска на положају у околини Призрена”, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)
30. „Српски војници испред цркве Богородице Љевишке у Призрену”, Балкански рат, 1913. (Војни музеј, Београд)

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАРТ, Ролан. Увод у структуралну анализу прича. Петар Милосављевић (прев.). *Лейџ-џис Мајџице српске 147/ 407/ I* (јануар 1971): 56–84.
- ДЕБЕЉКОВИЋ, Бранибор. *Сџара српска фототрафија*. Београд: Народна библиотека Србије, 2005.
- ПАШТРНАКОВА, Ива. Писма Кутликових ученика и дружина пријатеља уметности. *Зборник Народној музеја XIX*. Историја уметности. Београд: Народни музеј, 2010, 413–448.
- ПЕТРОВИЋ, Јасминка, Елиана Гавриловић. *Надежда Пејровић од ѓролећа до зиме*. Београд: Народни музеј, 2014.
- ПОПОВИЋ, Бранко. Надежда Петровић. *Умејнички ѓрећег 5*. Београд: Музеј кнеза Павла, 1938, 144–149.

Спомен збирка Павла Бељанског. <<https://beljanskimuseum.rs/>> [21. 2. 2023]
 ТОДИЋ, Миланка. *Историја српске фототографије 1839–1940*. Београд: Музеј примењене уметности – Просвета, 1993.

*

- АВОТ, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Београд: Службени гласник, 2009.
- АМБРОЗИЋ, Kатарина. *Nadežda Petrović*. Београд: Српска књижевна задруга – Југославија-публик, 1978.
- ВАРТЕС, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill & Wang, 1981.
- ВАРТЕС, Roland. *Image, Music, Text*. Stephen Heath (trans.). New York: Hill and Wang, 1977.
- ВАШИЋЕВИЋ, М. Српско сликарство, између Надежде и Лубарде. *Naprijed* (12. липња 1953): 6.
- КАФАЛЕНОС, Emma. Photographs. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York, 2005, 428–430.
- ЛЕСИНГ, Gotthold E. *Laokoon*. Београд: Рад, 1964.
- МАТОШ, А. G. *Sabrana djela*. Sv. XI. Загреб: Младост и Liber, 1973.
- МИШЕ, Јеролим. (Rome). Прва изложба 'Клуба ликовних уметника'. *Књижевник* 8 (1928): 304–307.
- РИХТЕР, Gerhard. *Afterness: figures of following in modern thought and aesthetics*. New York, 2011.
- СТРАЈНИЋ, Kоста. *Umjetnost i žena*. Загреб: Наклада књиžаре Ј. Мерхauta, 1916.
- HIRSCH, M. and L. SPITZER. *School Photos in Liquid Time*, Seattle: University of Washington Press, 2020.
- HAYES Patricia, Iona GILBERT. Other Lives of the Image. *Kronos* vol. 46, n.1, Cape Town Nov. 2020, On-line version.
- CAMPBELL, David. Photography and Narrative: What is involved in telling a story? <<https://www.david-campbell.org/articles/photography-and-narrative>> [21. 2. 2023]
- ЉЕПАРОВИЋ, Ана. Рецепција дјела Надежде Петровић у хрватској ликовној критици. *Научни skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2016, 99–115.

Mirjana Bojanić Ćirković

(A) TEMPORALITY OF NADEŽDA PETROVIĆ'S PHOTOGRAPHS
 OR UNIVERSAL ELEMENTS OF A VISUAL NARRATIVE ABOUT WAR

Summary

Approaching the photographs of Nadežda Petrović through the framework of her artistic activity, we notice that they are involved in a special and significant way in the socio-historical and cultural mission of this creator. In this paper, we explore the photographic segment of Nadežda Petrović's creativity from the aspect of its artistic value and

through the prism of narrative as a (a)typical phenomenon of photography. Special attention is paid to the visual (photographic) narrative about the war by Nadežda Petrović and its (a)temporality as a narratological and socio-historical category.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs

Примљен: 12. марта 2023. године
Прихваћен за штампу априла 2023. године