

Др Марија С. Јефтимијевић Михајловић

ПИКТУРАЛНА ПОЕТИКА

(Сликарство Надежде Петровић у збирци *Боје у ваџири*
Драгана Лакићевића)

Полазећи од сродности ликовне и песничке уметности, оличене у Хорацијевом начелу *Ut pictura poesis* (лат. *нека поезија буде као слика*), у раду се анализирају ликовни елементи у Лакићевићевом *песничком каталогу* слика Надежде Петровић. За песника су *боје* најизразитији медијум у естетској рецепцији, због чега су и носиоци значења песме, било да је реч о бојама у пејзажу или на портретима. Показујући да је *чулност* заједничко својство „песничке“ и „ликовне“ слике, он их на изванредан начин поистовећује. Зато је могуће говорити о својеврсној пиктуралној поетици, али и пиктуралној естетици, коју карактерише лексички регистар богат синестезијским сликама. Афирмисање доминантног *пламеног* колорита (боја на „плус страни“) и симболичних *вертикала* на сликама Надежде Петровић, у функцији је препознавања изразитих *боја живоћа* у метафизичкој равни (пејзажа и мотива). Тако је песник у дијалогу са сликом остварио „укрштај“ – „драме живљења“ (егзистенције) и „драме стварања“ (есенције) ове сликарке, оповргавајући тврђење да речи о сликарству прати неисказана немоћ.

Кључне речи: Надежда Петровић, ликовна уметност, Драган Лакићевић, поезија, боје, слика, пејзаж, портрет.

„Па зар уметнички радови сликарски нису бесмртни; зар не живе и данас међу нама Рафаело, Тицијано, Веронезе, Веласкез, Ван-Дајк, Рубенс, Беклин, Ленбах, Берн-Донс, Басијан Лейаж, Росети итд.

Сви и најстарији уметници од почетка вештине у човечанству, као што живе сви велики песници: Шекспир, Шилер, Гете, Јакцић, Змај. Онда кад се ојали организам предаје ирулежи и пребаварању у ништини, једни кичицом, а други речју и словом остварују духом, идејом и мислима својим међу нама вештине, да с нама живе и да нас пребављају.“

Надежда Петровић, *Изложба слика Марка Мураја*

„Боје нерава, боје чула
 Нијансе оних доживљаја
 Појаве се из златна јула
 Влажне од суза и ирејшаја“

Драган Лакићевић, *Боје Нагежге Пејровић (Поврајак у Србију)*

1. Да је *исништво* нема слика, а *сликарство* речима *поезија* сведоче многобројна, монументална уметничка, светска и национална – песничка и сликарска – остварења у вековима иза нас. У корену стваралачког чина (као и филозофског промишљања) јесте духовна тежња да се одгонетну или бар наслуते одговори о смислу егзистенције, али и да се она осмисли управо путем стваралаштва. Отуда свако уметничко дело представља напор духа да се продужи трајање, досегне вечност и/или осети бесмртност, те припада донекле сфери мистичног, ирационалног и трансцендентног. Уметност је, другим речима, непрестана борба са смрћу, односно својеврсна *одбрана живоћа*. Природа ствараоца – песника, сликара, вајара, музичара – јесте *пламен*, а пламен, односно ватра, израз је такозваног Прометејевог комплекса, као облика чежње и страсти за сазнањем.¹ При томе се ни за једну уметност не може рећи да је ближа одгонетању *суштина* или је више од друге израз *чежње за айсолутом*, али је јасно да преплитање различитих уметничких израза, техника и облика има интензивније естетско деловање на читаоца/ гледаоца/ слушаоца. Синестезијско јединство снажан је уметнички чинилац, а сагласје *слике* и *речи*, односно *ишкључалној* и *вербалној* елемента међу најстаријим и најпознатијим. Поетички принцип *ut pictura poesis* (lat. *нека поезија буде као слика*) које је, како се сматра, једно од водећих начела поетике римског реторичара Хорација (*Песничко умеће*) заснован је на идеји да поезија треба да се служи техникама описивања, чиме песнички поступак преузима обележја сликарске технике. Тако је Џон Гилдон истицао да је „обликовање слике“ основни задатак песника, да би Данијел Веб „основну лепоту“ у поезији видео у „елеганцији њених слика“ (в. Јефтимијевић Михаиловић 2011: 14). Овим и сличним мишљењима доприносило се популарисању Хорацијеве сентенце *ut pictura poesis*. Поједини филозофи и теоретичари (Лесинг, Винкелман, Шопенхауер, Ниче, Велфлин, Ворен, Велек) ишли су тако далеко да су у разматрању односа двеју уметности – поезије и сликарства – апсолутну премоћ давали поезији, истичући њену аутономију и способност да изрази мисли и осећања која су сликару недоступна. Лесингова расправа *Лаокоон или о границама сликарства и поезије* настала је са намером да се песništво ослободи чврсте везе односно поистовећивања са ликовним уметностима. Он је изражајна средства

¹ У *Психоанализи вајре* феноменолог Гастон Башлар пише да у човеку постоји урођена *воља за интелектуалношћу* те да под Прометејевим комплексом подразумева „сва она стремљења која нас терају да знамо колико и наши очеви, више од наших очева, колико и наши учитељи, више од наших учитеља“ (Bašlar 1996: 16).

сликарства (и скулптуре) описао као „фигуре и боје у простору“, а средства поезије као „артикулисане тонове у времену“ (LESSING 1954: 66).

Па ипак, посебна врста јединства песничке и сликарске уметности представља поезија инспирисана сликарством и фрескописањем (Вислава Шимборска о Вермеровој *Млекарици*, Силвија Плат *Два њризора из мртвачнице* инспирисана сликом *Тријумф смрти* Питера Бројгела, *Музе неспокоја* – истоименом сликом Ђорџа де Кирика, *Укротила змија* – истоименом сликом Анри Русоа, Вилијам Карлос Вилијамс – сликама Питера Бројгела, Бранко Миљковић *Ариљским анђелом*, Светислав Мандић *Анђелом из Милешеве*, Данило Киш (циклус и песма) *Бубришије* – пред уметношћу Леонида Шејке, Алек Вукадиновић *Ноћно озарје* – пред сликама Паула Клеа, Миодраг Павловић – пред Тицијановим *Преображењем* (*Уз Тицијаново Преображење у цркви Сан Салваџор, Венеција*), Ђорџонеовом сликом *La tempesta* (*Олуја*), сликом *Девојка за виргиналом* Емануела де Витеа итд.), где су у високом степену сагласја пиктографски и литерарни израз, при чему *боје* и *облици* чине доминантан, скоро пресудан чинилац поетске рецепције и естетске рефлексije.

2. О духовном доживљају слике. Када је реч о деловању слике на посматрача, готово увек се подразумева да је најпре реч о деловању боје, па тек потом о деловању „облика“, односно целине слике. На теорији о психолошком и чулном деловању боје на душу изграђена је читава наука, међу којима је свакако најпознатије дело Гетеово *Учење о бојама*, у коме се каже да су боје мост између света човека и света природе, па се боја, „гледана као елемент уметности, може користити у највише естетске сврхе“ (ГОЕТТЕ: 1995: 5). Укус за лепоту иманентан је природи човека, која, између осталог, тежи естетским и духовним доживљајима. Било да се ради о критичком посматрању или искључиво препуштању импресијама – без „теорија гледања и читања“, утисак је оно пресудно за непосредан доживљај саме слике која је у стању да „реалност времена – гледаочев боравак у галерији – преобрази у илузију надвремена, боравак у насликаном пределу“ (Видовић 2018: 118–121). Утисак, преображен у накнадно *сећање на слику*, представља истински *духовни доживљај* из кога се рађа критичка или уметничка мисао о слици. У том смислу треба разумети и став Исидоре Секулић да по у музејима „лежи сама Божија материја“, и то материја *преображена*, тајанствена исто толико колико и дух.

У посматрању и доживљају слика, а нарочито боја, има фактора открића и изненађења. На уметничком делу, и познате боје чине се новим и другачијим – сензибилност и емотивност посматрача даје им посебне димензије. Из таквог особеног *сећања на слике*, то јест *духовно искуство* посматрања слика Надежде Петровић, настала је песничка плакета, односно циклус (збирка) песама Драгана Лакићевића *Боје у вајри: мали кайало слика Надежде Пејровић*, коју чини свега двадесетак песама. Полазећи од чињенице да је целокупна Лакићевићева поетика у знаку изразито честе употребе

симбола *снега* (који није само манифестација белине, принципа чистоте, већ, како сам песник каже, „метафизичка чињеница, предмет (...) песничког мишљења“ (Јевтић 2002: 21), због чега га Владимир Јагличић назива „песником снега“ (према: Жежељ Коцић 2020: 103), *Боје у вајри* представљају поетички искорак, то јест *поетички дисконтинуитет* у односу на досадашњу Лакићевићеву поетику. Песник се служи бојама (Надежде Петровић) као најизразитијим средством или најочигледнијим естетским утиском како би, у синестезијском јединству, читаоцу представио један знаменити и знакови свет сликарке особеног уметничког израза и поетике. Другим речима, *колорит* је онај ентитет који је песник употребио као кључ за разумевање сликарства Н. Петровић, које, као и свако друго, изражава одређену филозофију о свету, свом времену и њој самој. Како је то у ликовној критици већ примећено, Надежда Петровић припада *колористима*, која *осећањем боја* постиже „ефекат обиља“.² Путем колорита, који није ништа друго до *душа сликарева*, „стварно изражена материјално – дакле у симболу“ (Ларчевић 1980: 260) песник је у *Бојама у вајри* повезао *слику и идеју*, односно песнички сублимирао све суштинско, што је везано за Надежду Петровић – и оно уметничко (сликарско) и идејно (животно). С друге стране, могуће је говорити и о *поетичком континуитету* у поезији Драгана Лакићевића, будући да је „пејзажна архитектура“ присутна у његовом песништву већ неколико деценија, али не као артифицијелни елемент, већ као пролегомена или пут у откривање метафизичке стварности – стварности *вишег реда*, као што је, истовремено, и слика душевног стања онога ко пејзаж чулима доживљава (слика или о њему пише). Лакићевићев пејзаж није замрзнута слика једног предела, већ вибрирајућа енергија насликаног крајолика, где се у синестезијском преплитању боја, слика и тонова, путем остварених *иламтених слика*, показује како кретање тела кроз физичко време и простор није једино, а још мање истинско кретање, већ је то кретање духа кроз безвременски и безгранични простор. Сагласно томе, *Мали каталој слика Надежде Петровић*, како се поднасловом ближе одређује збирка, не подразумева статично *исмаирање (доживљај) слика* путем стихова, већ динамично *кретање кроз „иротор слике“* – животне и духовне вертикале Надежде Петровић. Тај

² „Боја и такорећи удар утиска и жестина израза којим се реагује, карактеришу изнад свега те егзалтиране, рапсодичне сликарске фуге; а с друге стране, једно сасвим нарочито изражавање, слично простоти и незаобилазности народног говора, и често грубо осећање карактера везују их за стварност и не дају им да пређу у чисту музику. Својим истинским осећањем боје она је, како то готово увек бива код правих колориста, постизала ефекат обиља, иако њена палета са звонким тоновима уистини није компликована ни претрпана великим бројем туба. Она се бојом служи као фанфаром, готово с пуним интензитетом и с мало неутралног тона, али она за њу 'има ува', како то сликари кажу у свом жаргону, и то уопште је толико будно и онда кад иде до највећих распона у бојеним контрастима, уз саму ону опасну ивицу на којој се, ако осећање мало изневери, слика распада и постаје шарена, њој успе да сачува пуноћу хармоније, дакле јединство, и у том погледу ретко кад промаши“ (Стевановић 2020: 66).

„укрштај“ остварен је у *дијалогској форми* песника и слике, где је негујући принцип *ut pictura poesis*, песник (п)осведочио јединство „драме живљења“ (егзистенције) и „драме стварања“ (есенције) Н. Петровић. И, уз све то, готово да је ставио знак једнакости између „песничке“ и „ликовне“ слике, доказујући да је *чулности* оно што је заједничко и једној и другој, јер је основна одлика слике.³ Реч је, дакле, о посебној пиктуралној поетици, али и пиктуралној естетици, која, уз структуру стиха (доминантан сонет) и лексички регистар богат синестезијским сликама, афирмише ликовни акт и колорит као симболичан чин преласка из физичке у метафизичку раван – и обратно, препознајући у метафизичкој равни (пејзажа и мотива) изразите *боје живота*.

3. Боја и душа. Контекстуализација *белине* у Лакићевићевој поезији, као што је већ речено, није (само) у непосредној вези са принципом чистоте, првотне нетакнутости и невиности „савршено беле“, већ често симболизује континуирану тежњу ка сферама метафизичке упитаности и ирационалног наслућивања *великих њајни*, јер је бела привилегована „боја прелаза“ (GERBRAJAN – ŠEVALIJE 2009: 51) у оном обредном смислу преласка из живота у смрт, односно из *доње* у *горњи* свет („Ту слику видим ил наслутим / Кад ходим снегом недирнутим / Комад неба и зрно сјаја / Донесе привид завиचाја / Постајем она снежна тама / Над градовима и горама“ – *Снежна икона* (Лакићевић 2014: 182)). У циклусу посвећеном „сликару снега“, Сави Шумановићу, иницијално је белина (снега) везана за *смрт* и категорије блиске њој (стрелчање, мучење) (в. Микић 2021: 37). Супротно томе, код *сликарке ватре*, Надежде Петровић, песник *џламеним* бојама апострофира *снају живој*а, али и снагу *рајној џламена*, који је сликарка доживела као ратна болничарка у Првом светском рату. То је сасвим у сагласности с амбивалентном природом саме ватре (она је благословено, божанско оруђе (небеска ватра), али је и демонска, ђавоља (ватра у паклу), као што је и амбивалентан човек однос према њој – у исто време јој се диви, поштује је, али се ње и плаши (в. ТРЕБЈЕШАНИН 2018: 7–33).

Јасно је да је изразити „топли“⁴ колорит Надежде Петровић био она прва варница која је произвела искру визуелних сензација у песнику, подстакавши га да сваку од њих веже за одређени мотив на сликама и претвори их у песму. Иначе, боја је, према Кандинском, средство да се изврши непосредан утицај на душу: „Боја је дирка. Око је чекић. Душа је клавир са

³ Разлику између *ликовне* и *песничке* слике Милослав Шутић види у томе што прва подразумева директну чулност, док је у другој у питању чулност изражена индиректно, путем језика, дакле, *посредна чулности*, уз напомену да чулност може бити схваћена на различите начине: „у распону од непосредног чулног утиска, до сликовне представе везане за дубље области духа“ (Шутић 1984: 15).

⁴ Гете је сматрао да су жута, црвеножута (наранџаста), жутоцрвена (миниј, цинобер) „боје на плус страни“, „топле“ боје и да делују побуђујуће, живахно (ГОЕТНЕ 1995: 57).

много жица. Уметник је рука која, помоћу ове или оне дирке, са сврхом изазива треперење људске душе“ (Кандински 2004: 74). За феноменолога Гастона Башлара, пламен је такође у блиској вези са *тйрејерењем* (душе), односно у непосредном посматрању пламена он препознаје почетак имагинације. Сlike пламена „носе знак песничтва“ (BACHELARD 1969: 8), каже он. И премда се на сликама Надежде Петровић, како на оним које су обухваћене песничким „каталогом“ Драгана Лакићевића, тако и осталим, ретко може опазити мотив ватре/пламена (осим слике *Лојорска вајра* из 1914, којом доминира изразити тамнозелени колорит), њене боје су „у ватри“, управо зато што су у интензивној, директној вези са снажном, *йламйећом* имагинацијом сликарке, снагом чула и *вајром живојиа* њених слика, чији потез „ослобађа нагонске узавреле снаге“ (Протић 2020: 125). Чак и када је реч о бојама које, према Гетеу, стоје „на минус страни“ – плава, зелена, љубичаста (ГОЕТНЕ 1995: 7), а чији тонови такође улазе у „густ“ колорит и чине га тамнијим, оне припадају *йламйећим* бојама, јер изражавају припадност сферама натчулног. То су „...боје снова / Којих на јави није било“ (...) „Боје нерава, боје чула“, али песник Надеждиным бојама даје и статус блиске сродности са оностраним и божанским: „Боје из окружења Бога / из унутрашњих обасјања / походе ме из каталога / и пре и после умирања“ – *Боје Надежде Петровић (Поврајак у Србију)*. Позиција лирског субјекта у овој централној песми – *ајолојији боја* Надежде Петровић – који пева у првом лицу, индикатор је блискости и тенденције укидања границе између посматрача (песника) и саме слике. Непосредан чулни утисак којим слика, односно *боје*, делују на песникову имагинацију, реципрочан је естетском утиску којим песма делује на читаоца. *Боје* су носиоци значења песме, њен знамен, било да је реч о бојама у пејзажу или на портретима.

4. АРХИТЕКТУРА И КОЛОРИТ ПЕЈЗАЖА – МЕТАФИЗИЧКА РАВАН. У *йросйор слике* Надежде Петровић песник „улази“ кроз пејзаж као најизразитији мотив њених слика, који није пука интерпретација природе, већ извесним елементима оптичког утиска превазилази границе визуелног и доказује да прави пејзажиста мање слика оно што види пред собом, а више оно што види у самом себи. Процес *ексйериоризације* (изласка у спољашњи простор) је суштински антиномичан, јер истовремено означава *инйериоризацију* (улазак у простор пејзажа). Отуда *Улазак у йејзаж*, као уводна песма Лакићевићеве збирке, не само да се визуелно (формално) разликује од оних које следе (као и завршна, штампана је курзивом), већ се позиција/глас лирског субјекта може разумети и као глас песника – који опчињен сликом „улази у пејзаж“, и као глас саме сликарке – која опчињена пејзажом постаје део његовог мистичног света. Тврђење да је сликарство пејзажа „најсубјективнији и најлиричнији род ликовних уметности“, због чега се „приближује музици“ (СТРАЈНИЋ 1929: 213–214), експлицитно је исказано у песми кроз снажне синестезијске слике, чија се стилска вредност и мери снагом и нијансама чулне перцепције. Тако сликање неког крајолика открива природу

и садржину чежње самог уметника, а певање о пејзажу открива и природу чежње самог песника⁵ – његову лирску перцепцију виђеног које прераста у *доживљено*: „У шуму као у кућу / На њорницију њорућу // Уђох у њејзаж незнани / Да се у њему насїјаним // Одазва ми се из слике / Сїруна зелене музике // Песма дубока ко ѡама / И обасјана бојама // Из жиїа и из долине / За хладно доба ѡдине“ – Улазак у њејзаж. Не треба заборавити да се у историји српске ликовне уметности, Надежда Петровић сматра творцем изворног, савременог пејзажа, те да је пре ње пејзажиста био само Ђорђе Крстић (Поповић 2020: 34). Но, та се историјска чињеница, међутим, не може узети као пресудна да *Боје у ваїри* започну „уласком у пејзаж“, већ би се пре могло рећи да је то био песников истанчан сензибилитет да се кроз пејзаж улази у *семанїички ѡросїор* саме слике и открива метафизичка раван Надеждине (ауто)поетике, која се, структурирана у сонете, „отвара“ пред читаоцем.

Боје су и овде основни носиоци значења песме, али удружене с *музиком* и *лексиком*, непосредније утичу на „треперења“ (вибрације), односно сензације, које нису само *чулне*, него су и *душевне* (у песмама посвећеним Надеждиним пејзажима: *Брезе*, 1901, *Сїабло у шуми*, 1902, *Кошуйњак*, 1904, *Оїраде Надежде Пеїровић*; *Ресник*, 1905, *Дереїлије на Сави*, 1907, *Мосї на Сени*, 1910, и портретима: *Очи на ѡорїреїшима Надежде Пеїровић*; *Скерлић*, 1907 (Најозбиљнији српски поглед)⁶) и *духовне* (у песмама инспирисаним ратом и Надеждиним ангажманом болничарке: *Србија*, 1905, *Везиров мосї*, 1903, *Грачаница*, 1903, *Ваљевска болница*, 1905), али и *чулно-духовне* (*Боје Надежде Пеїровић*; *Сувишно сунце*). Прецизније, готово је немогуће направити јасну границу између тих врста побројаних сензација, јер свака од њих, иако доминантна, укључује у себе и ону другу.

На готово истоветан, „синестезијски“ начин, песник је са свега двадесетак песама обухватио све четири стваралачке фазе ове сликарке,⁶ различите по мотивској преокупацији, уметничком изразу и рецепцији у ликовној критици, која није увек с благонаклоношћу гледала на њен особен ликовни израз и технику. Лакићевићеве сонети о сликама Н. Петровић бележе њихову „ужареност и снагу унутарње олује“, на исти начин на који то сликарка, по речима Миодрага Б. Протића (2020: 111), остварује на својим платнима. Поетска визуелизација ових пејзажа и крајолика зато није само *їоезија о сликама* Надежде Петровић, већ је поезија *о њеном доживљају светиа ѡуїтем слике* („Тај покрет и став дуго траје / Док слуша своје откуцаје / Ал боју само овог тренa // Породи сунце својим сјајем / Јер врло кратко ту застаје – / На пут ког нема пада сена“ – *Сїабло у шуми*, 1902); њеној *рефлексии* („Пут *Кроз јелову шуму* / Води ме према уму (...) Сваки пут другог лика /

⁵ Као један важан тематски смер Лакићевићеве поезије Радивоје Микић издваја управу песникову потребу да успоставља везу између човека и природе (Микић 2014: XXIX).

⁶ *минхенска (1898–1903), србијанска (1903–1910), париска (1910–1912) и ратна (1912–1915) (Протић 2020: 111).

Враћам се из Ресника / Од заува заува / У сусрет медијуму“ – *Пушјеви Надежде Петровић*); њеној *аутобиографици* („Тако замишљај рај / Пејзаж црвеног неба / Где је живота смирај / Властелина и себра // Природа неисказна / И недоступна сва је / Све што икада сазнам / У једну слику стаје“ – *Пејзаж са црвеним небом*, 1904).

Смирујући, пастелни тонови Надеждиних пејзажа, у којима, осим зелене, има наглашеног присуства љубичасте/пурпурне (чија се симболика најчешће везује за астрално, неземаљско, духовно и аристократско и која је „боја видовитости и промишљеног чина, равнотеже између земље и неба, чула и духа, страсти и разума, љубави и мудрости“ (GERBRAJAN – ŠEVALIJE 2009: 522), на сликама на којима доминирају мотиви *стабла* и *пламена*, екстатично се преображавају у *боје пламена*. Стабла и путеви Надежде Петровић су можда једини симболи у којима *образи* имају исту значењску вредност као и *боје*. Са израженим сензибилитетом да у њиховом стремљењу навише открије *пламену природу* уметничких тежњи саме сликарке, песник открива изразити динамизам њених пејзажа, који у читаоцу изазивају треперење или покрет духа. Вертикалност њених *Бреза*, у песниковој поетској перцепцији означава – као и код пламена – пут *навише*, откривајући и својство духа да у свему „пламти“, то јест испитује, сазнаје, открива. Вертикалност пламена, у тумачењима Гастона Башлара, означава трансценденцију бића, односно оном што је усправно, сматра он, означава се све вертикално у космосу (BACHELARD 1969: 62). Та врста разумевања *космичких тежњи* и *чежњи* Надежде Петровић, које стреме изван емпиријског искуства и рационалног сазнања, у Лакићевићевим песмама открива и прави карактер њених стваралачких напора да се у свему буде – *изнад*. Али, и уверење да и у видљивој стварности (пејзажу) доминира духовна димензија, смисао и циљ, који је симболички представљен јаким колоритом „топлих“ боја (црвене, наранџасте, жуте), а у песмама синонимима *вајре* (плам, пламен, жар, жарко, пожар, јара, ужарено, сјај). Изразито контрастирање *белој сјаја* стабала бреза са „бојама у ватри“ у њиховој позадини, само појачава тај афективни покрет и динамичност, чему доприноси и придодато аудитивно својство слике – *ослушкивање* шума, треперења (исто значење има и стих: „Звук у бојама одабраним“ из песме *Ресник*, 1905). Па и издвојено дрво у наредној песми „показује“ исту тежњу: „Као да би некуд да оде / Јер га се нешто друго тиче“ (*Стабло у шуми*, 1902), при чему се то „друго“ може разумети као интересовање за нешто ван овог света, ван хоризонталне/земаљске равни.

Сродна симболичка раван препознаје се у мотиву *пушјева* на платнима Надежде Петровић. У овом поетском „каталогу слика“ они нису статична представа у сликаном крајолику, већ – попут стабала – стреме некуд *навише*, што је у вези са изразитом симболиком путовања као потраге за истином, миром, бесмртношћу, односно потраге и открића духовног средишта: „Пут *Кроз јелову шуму* / Води ме према уму“. При томе, јасна је аналогија између *ума* и *пламена*, где се идентификација такође остварује преко најизразитијег медијума – *боје*, да би се у кулминацији *пламена* откриле, то јест створиле

нове – боје сазнања: „Између светла и таме / пут ће ући у пламен / И у стабљике танке // Кроз сенке и тишину / нек нове боје сину / Те боје – успаванке“ (Пушјеви Надежде Петровић). Међутим, нису само стабла и путеви *стазе* ка сазнању, већ вертикалну пројекцију духовних тежњи за откривањем истина песник препознаје и у *пушјевима* наниже: „Стабљике пусте жиле / Да би се продужиле / Према суштини таме“, од којих, парадоксално, „свака расте / Према висини сјаја“ (Кошчићњак, 1904). У овом антиномичном исказу садржан је, хераклитовски речено, један те исти пут – *пушји* *навише* и *пушји* *наниже*, и о његовој суштини – као „општем закону“ или „општем уму“ у трагању за истином, говоре и слика Надежде Петровић и песма Драгана Лакићевића, при чему долази до сагласности у највишем значењу између *слике* и *идеје*. У том смислу, принцип верификације пиктуралног елемента у лексичком и обратно, остварен је у пуној размери, из чега следи да, упркос томе што и песник и сликарка поседују *своју њалећу*, односно лексички и колоритни репертоар – *њалећа* је само једна, као и сазнање до којег се – кроз *реч* или *боју* – долази („Све што икада сазнам / У једну слику стаје“ – *Пејзаж са црвеним небом*, 1904), а то сазнање је увек и неопозиво везано за – *душу*: „Палета. На њој боја-душа“ (*Ресник*, 1905). Чак и када је иницијално песма мотивисана Надеждиным портретима, а не пејзажима, све стилеме и филозофеме су везане за *вертикалност* и за *душу* (вечно стремљење душе ка Вечном). Перспектива *дубине* погледа на Надеждиным портретима о којима Лакићевић пева, такође носе знак вертикалности или антиципације њених личних стваралачких напора да се у свему остане доследан једном стваралачком начелу – *чежњи за сазнањем*, израженог кроз синтагму „боје живота“ („Све те очи мој поглед чине / Свако из своје гледа таме / Прате ме строго или маме / Портрети чежње и тишине“ – *Очи на њорјрејима Надежде Петровић*).

Чини се, ипак, да је сва *њоејика* и *есјејика* боја Надежде Петровић у песничком доживљају Драгана Лакићевића само припрема за указивање на ону највишу – митско-историјску раван њених слика, која превазилази значења националног удеса и добија израз *њобеде* или *вечној живојиа*. Боје, као израз тежње за унутрашњом хармонизацијом личних доживљаја и *облиц* (мотиви), као спољашње „пресликавање“ тих тежњи – остварују пуно синестезијско јединство у кругу песама у којима историјско и културно наслеђе, као и догађаји из Великог рата, надмашују своја првобитна значења и достижу вишу – симболичку и духовну раван. Србија је централна тачка идеолошког уметничког деловања Надежде Петровић, синтеза њених модерних схватања и сликарских експеримената. Она није „сликарка *аркадијске, естетизоване* Србије, *већ онакве каква је Србија била* – живописна, патријархална, сиромашна и непросвећена“ (МЕРЕНИК 2020: 223). Али, за поезију све може бити симбол и све је њој само симбол, па и Србија. Тако у песми *Србија*, 1905, лирски субјект, кроз глас сликарке, Србију именује као „велико платно“, разапето између антагонистичких сила *вајпре* и *воге*, чиме се апострофира њена позиција уочи великих историјских догађаја који јој предстоје, али и аналогија са митским обрасцима из прошлости: „Србија је велико платно

/ (Увек нова митологема)⁶. У историјску и митску прошлост она улази кроз идеју косовске мисли („Овде је моје Косово / пре и после битке“ – *Ваљевска болница*, 1915), али и кроз сâм сусрет са Косовом, којим пролази у свом племенитом походу као болничарка-добровољац.

Ако се *Грачаница* Десанке Максимовић може одредити као „властелинка“ међу песмама о Грачаници, Надеждина слика се може сматрати *властелинком* међу ликовним остварењима. Као грандиозно здање аутентичних архитектонских, готово филигранских детаља, богате унутрашњости – фрескосликарства, из чијег мрака просијава светлост ископаних Симонидиних очију, Грачаница је била и остала трајна инспирација песницима и сликарима, чинећи део важне ликовне, а нарочито песничке традиције (в. Бечески 2013: 133–154). Такву позицију оправдавају и Лакићевићеви стихови, надахнути Надеждином платном: „Ручни рад Бога / на часу историје“, али и симболичка позиционираност – „летњиковац на земљи“, у којем се „Бог моли и тихује“. Религиозни елементи су се тако на најлепши начин сјединили са оним чисто земаљским (фолклорним и друштвеним): „Бди на сред Косова / као држава и мајка“, чиме се остварује јединство два времена – митског и будућег. Да Грачаница „сложеније и смелије стреми у висину него сва ранија архитектонска остварења на Балкану“ (Ђурић – Бабић-Ђорђевић 1997: 20) и на Надеждиној слици, песник указује препознавањем *вертикалношћу* ликовних елемената слике. Снажно утемељење у косовску земљу, с једне, и стремљење ка висинама косовског неба, с друге стране, осим што се може тумачити и као мотив *усиња*, семантичку пуноћу остварује и кроз стихове: „Грачаница-чаша / саздана од зрака и звука боја...“. Та чаша (судбина, удес) ни саму Надежду „неће мимоићи“, јер ће се „сликарка са сламнатим шеширом / с торбом туба и четкица (штафелај на рамену као плуг)“ запутити *према небу*. Претпостављајући историјској стварности над-историјску / метафизичку раван – уметност самом животу – песник збирку крунише *бојама* које бивају дематеријализоване, односно сакрализоване – *бојама на које не пада ноћ*. Оне више не улазе у слику, него у *поља* „којима се иде / према светим местима“, одељене јасном линијом (*оцрагом*) од историје и живота. Оне постају – вечне,⁷ а само поље се преображава у *палеју* *Боја* – вечно пламтећи огањ: „Црвено постаје златно / златно је плаво / све титра у бојама / на које не пада ноћ“. И премда се експлицитно не каже да је

⁷ Симболичка аналогија би се могла успоставити са стиховима Светислава Мандића из песме „Сликар и треперење боја у простору“:

*Ако ме питају: вечно што је?
одговорићу: то су боје.*

*И ја, што ледам ко у снима,
и, луд за сликом, не знам за се,*

*поштајем једнак бојовима,
кроз мене вечност прелама се (Мандић 1960: 27).*

реч о *пољу косовских божура*, јасно је да реактуелизација митске (косовске) свести у симболичкој равни песме сведочи и о етичкој, а не само естетској функцији уметности (слике), односно да песник остварује стваралачки принцип који је и сама Надежда Петровић доследно следила, да „права велика уметност мора бити учитељ, васпитач, борац за напредак човечанства“ (Петровић 2020: 55).

И док се *уласком у њезај* улази у ликовни и духовни простор слике Надежде Петровић, из њега се *излази* кроз *њу саму*, кроз *Фотографију Надежде Петровић као рајне болничарке у Призрену 1913.* – песмом којом се заокружује овај „песнички каталог“, то јест збирка *Боје у вајри*. Применивши поступак ликовне и симболичке инверзије – кретање од боја ка њиховом одсуству/ нестанку – песник је увођењем црно-беле фотографије у колорит и смисаону целину Надеждиног ликовног опуса, проширио значење и самог „каталога“, сврставајући њен животни и национални подвиг у ред највишег уметничког чина („*Носи шорбу Црвеној крсти / Уместо било које слике*“). Њена фотографија и њена биографија постају садржај њене уметности, а сама Надежда се – у Лакићевићевој поетској перцепцији и пиктуралној естетици – уздиже до значења и симбола својих слика. Морално достојанство, узвишена једноставност и смиреност у ставу и изразу, носе знак идеала (трагичне) лепоте – лепоте која се жртвује за *виши циљ*. Њу песник сублимира изразом „фреска“. При томе, њене високе визууре са којих је посматрала свет и високи естетски и етички захтеви које је себи постављала и у животу и у уметности, постају индикатори високог степена симболизације досегнуте у песми – „*То се Надежда заљегала / Са висине где нема зала – // Види шаторе у долини – / Косово се свуда њичини*“. И док бојама с Грачанице песник даје статус ентитета који превазилази границе материјалног и земаљског, дотле је црно-бела фотографија Надежде Петровић израз највишег степена дематеријализације и сакрализације. Одсуство боја не значи њихову негацију, већ *узвинуће* до висина *сјаја*, односно – светлости. Све су се боје упиле у једну слику – *фреску* „с црном хаљином“. Тако и *црна* постаје боја „на коју не пада ноћ“. На тај начин, остварен је принцип *дијалектике боја* и њихових симболичких ознака, али – што је још значајније – принцип *дијалектике слике и речи*. *Мали каталог слика Надежде Петровић* оповргава тврђење да речи о сликарству прати неисказана немоћ, управо стога што припадају *поезији*, која је *слици* најближа.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бечејски, Мирјана. *Земаљски и небески знаци: књижевни ољеди и стиудије*. Лепосавић: Институт за српску културу – Приштина, 2013.
- Видовић, Жарко. Разговори о сликарству. *Библио-биографија*. Том I, Београд Задужбина Жарко Видовић, 2018, 118–121.

- Ђурић, Војислав Ј., Гордана Бабић-Ђорђевић. *Српска уметност у средњем веку*. Књ. II. XIV–XVI век. Београд: Српска књижевна задруга, 1997.
- Јевтић, Милош. *Верник њоезије: разговори са Драганом Лакићевићем*. Београд: Партенон, 2002.
- ЈЕФТИМИЈЕВИЋ МИХАЛЛОВИЋ, Марија. *Слика и идеја: њоефика и крифика*. Лепосавић: Институт за српску културу – Приштина, 2011.
- ЖЕЖЕЉ КОЦИЋ, Александра. *Песник и један чиишалац: оиледи о њоезији и њрози Драгана Лакићевића*. Београд: Партенон, 2022.
- ЛАКИЋЕВИЋ, Драган. *Боје у ваири: мали каишалои слика Надежде Пеириовић*. Поговор Радивоје Микић. Београд: Партенон, 2021.
- ЛАКИЋЕВИЋ, Драган. *Снежна икона: изабране и нове њесме*. Нови Сад – Подгорица: Ogrheus – Књижевна задруга Српског народног вијећа, 2014.
- МАНДИЋ, Светислав. *Милосно доба*. Београд: Издавачко предузеће Просвета, 1960.
- МЕРЕНИК, Лидија. Надежда Петровић – пројекат и судбина. *Књиа о Надежди*. Драган Лакићевић и Мило Ломпар (избор). Београд: Српска књижевна задруга, 2020, 196–232.
- МИКИЋ, Радивоје. Боје на које не пада ноћ. Драган Лакићевић. *Боје у ваири*. Поговор. Београд: Партенон, 2021, 31–49.
- ПЕТРОВИЋ, Надежда. Изложба слика Марка Мурата. *Лейоиис Маишце српске IV (1904)*: 103–107.
- ПОПОВИЋ, Бранко. Надежда Петровић. *Књиа о Надежди*. Драган Лакићевић и Мило Ломпар (избор). Београд: Српска књижевна задруга, 2020, 28–39.
- ПРОТИЋ, Миодраг Б. Зенит епохе: Надежда Петровић. *Књиа о Надежди*. Драган Лакићевић и Мило Ломпар (избор). Београд: Српска књижевна задруга, 2020, 111–138.
- СТЕВАНОВИЋ, Момчило. Надежда Петровић. *Књиа о Надежди*. Драган Лакићевић и Мило Ломпар (избор). Београд: Српска књижевна задруга, 2020, 55–75.
- СТРАЊИЋ, Коста. Велики пејзажисти прошлости и садашњости. *Лейоиис Маишце српске СII / 322/ 2* (новембар 1929): 213–227.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. Култ и симболика ватре у фолклору, митологији и религији Срба. Сима Тројановић. *Ваира у обичајима и живоиу српскои народа*. Београд: Службени гласник, 2008, 7–33.
- ШУТИЋ, Милослав. *Поезија сликовнои исказа*. Београд: Нова књига, 1984.

*

- BAŠLAR, Gaston. *Psihoanaliza vatre*. Vesna Čakeljić (prevod). Čačak: Gradac, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *Plamen voštanice*. Vjeran Zuppa (prevod). Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1969.
- GERBRAJAN, Alen, Trejsi ŠEVALIJE. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos art, 2009.
- ГОЕТНЕ, J. W. *Учење о бојам: шести одјел – Осјетилно морално дјеловање боје*. Darko Vlašić (prevod). Zagreb: Društvo za waldorfsku pedagogiju Hrvatske, 1995.

- KANDINSKI, Vasilij. *O duhovnom u umetnosti*. Bojan Jović (prevod). Beograd: Ezoterija, 2004.
- LAPČEVIĆ, Dragiša. *Umetnost kao nesvesna filozofija. Ideje srpske i umetničke kritike i teorije 1900/1950* (1). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980, 260.
- LESSING, G. E., *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Svetislav Pređić (prevod). Beograd: Kultura, 1954.

Marija S. Jeftimijević Mihajlović

PICTURESQUE POETICS

(Paintings by Nadežda Petrović in the collection *Boje u vatri*
by Dragan Lakićević)

Summary

Starting from Horace's principle *ut pictura poesis* (lat. *let poetry be like a painting*), which is based on the idea that poetry should use descriptive techniques, whereby the poetic process takes on the features of painting techniques, this paper analyzes the artistic elements in the collection *Boje u vatri: mali katalog slika* by Dragan Lakićević, who is motivated by the colors on Nadežda Petrović's paintings. The poet uses colors (of Nadežda Petrović) as the most expressive means or the most obvious aesthetic impression in order to present to the reader, in synesthetic unity, a remarkable world of a painter of distinctive artistic expression and poetics. In other words, *color* is the very entity that the poet used as a key to understanding the painting of N. Petrović, which, like any other, expresses a certain philosophy about the world, its time and itself.

Lakićević's landscape is not a frozen image of a landscape, but the vibrating energy of a painted landscape, where in the synesthetic interweaving of colors, images and tones, through realized *flaming images*, it is shown that the movement of the body through physical time and space is not the only, much less true, movement, but it is the movement of spirit through timeless and boundless space. Accordingly, the "Small catalog of Nadežda Petrović's paintings", as the collection is more closely defined by the subtitle, does not imply a static *observation (experience) of images* through verses, but rather a dynamic *movement through the "picture space"* – Nadežda Petrović's life and spiritual verticals.

Институт за српску културу – Приштина
Лепосавић
mjmihajlovic@gmail.com

Примљен: 22. априла 2023. године
Прихваћен за штампу маја 2023. године