

Леон Којен\*

## НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ И СЕЗАН: ЈЕДАН НЕУОЧЕНИ УТИЦАЈ

**САЖЕТАК:** Надежда Петровић је у свом приказу Четврте југословенске уметничке изложбе одржане 1912. у Београду, на којој је и сама учествовала, цитирала неке од кључних Сезанових мисли о сликарству. Она је тиме наговестила следећу фазу сопственог стваралаштва, коју чине три изванредне слике малог формата из исте године: *Косидба*, *Коло* и *Чаршија*. У њима се Сезанов сликарски поступак виртуозно примењује тамо где се то жанровски не би очекивало и оне по томе представљају Надеждин омаж Сезану.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Надежда Петровић, модерна уметност, Пол Сезан, Сезаново схватање сликарства, Сезанов утицај на Надежду Петровић.

На Четвртој југословенској уметничкој изложби, одржаној у Београду између маја и јула 1912. године, Надежда Петровић је изложила девет радова и истовремено је у дневном листу *Штампа*, у више наставака, објавила опширан приказ целе изложбе (ПЕТРОВИЋ 1912а). Одржавање изложбе се мање-више подударило са њеним повратком из Париза, где је, од јуна 1910. до фебруара 1912, провела близу две године. Боравак у Паризу био је вишеструко значајан за Надежду Петровић (АМБРОЗИЋ 1957; 1978: 307–362). И 1910. и 1911. излагала је на Јесењем салону, оба пута по две слике, и то је било прво озбиљније признање које је доживела у уметничком свету. Али важније од тога било је нешто друго. За то релативно кратко време њено сликарство је постало дубље по ликовним замислима и сигурније у њиховој реализацији, њени погледи на сликарство на сличан начин су се продубили, а критички судови су јој сазрели. Поред париског опуса, то нам говоре и њен пажљиво направљен избор слика за југословенску изложбу и приказ изложбе до којег јој је с правом било стало, јер га је те јесени, с неким изменама, објавила и у *Босанској вили* (ПЕТРОВИЋ 1912б).<sup>1</sup>

\* професор Филозофског факултета у Београду, у пензији; lkojen@gmail.com

<sup>1</sup> До данас, нажалост, немамо потпун текст Надеждиног приказа. Из непознатих разлога, *Босанска вила* је после броја од 30. новембра 1912. престала са његовим објављивањем, тако да је прва верзија у *Штампи* потпунија, мада се и она, у броју од 1. јула 1912, завршава истим речима: „наставиће се”, као

Надеждин приказ је први озбиљан, добро образложен пледоаје за модерну уметност у српској ликовној критици, што је на одређен начин већ констатовано (ТрифунОВИЋ 1973: 55–57; АмбРОЗИЋ 1978: 325–326, 372–373).<sup>2</sup> Ипак, његов значај је и већи од тога: ако проширимо угао посматрања, видећемо да је у читавој српској култури пре 1914. године, укључујући ту и књижевност, једва било речи које би се по бескомпромисном залагању за слободу уметничког истраживања и модерну уметност као њен природни резултат могле мерити са Надеждином:

Уметник иде за својим субјективним мишљењем и посматрањима, по сопственом укусу и вољи, црпе из природе мотиве, који му служе као подлога за стварање и компоновање. У ова своја посматрања уноси индивидуалне погледе, решава проблеме без икаквих обзира на мишљење и укусу маса, и према својим решењима ствара и пречишћава постављене и већ донесене принципе и закључке без освртања да ли ће се профани и заинтересовани посматраоци сагласити, разумети и волети их...

Површност са којом се посматра природа, због које гледалац остане неосетљив пред истинским уметничким делима, којима је природа била подлога, профанише и једну и другу. Конвенционалност и помпијерство у уметности, коме је био задатак прилагођавање уметности према укусу и релативном разумевању већине публике, данас је дискредитовано. Права уметност је одбацила ове свилене друштвене узице, она се као најсуптилнији производ душе, ума и срца уметникова отпочела развијати слободно, ван домаћаја конвенција куртоазије, уопштених принципа, на тежини свога виталитета...

Модерна уметност не пати од једноликости и понављања, блѣтаве углађености, порцуланског изражавања, копирања природе и њених<sup>3</sup> ефектних момената, шаблонисања; признајући све модерне схеме, анализирајући их, она их развија. (ПЕТРОВИЋ 1912б: 276).

Овако су српски писци и сликари – Надеждин брат Растко, Станислав Винавер, Тодор Манојловић, Петар Добровић, Сава Шумановић – мислили и писали десетак година касније, када је њихова генерација повела своју борбу за ново у уметности. У својој генерацији Надежда је остала усамљена. Стварајући годинама у Београду без разумевања и подршке средине – Моша Пијаде је тачно и духовито рекао у свом приказу Надеждиних слика на Четвртој југословенској изложби да су је чак и многи сликари сматрали „недаровитом и лудом плавом четком” (ПИЈАДЕ 1912: 1)<sup>4</sup> – она се, срећним стицајем околности, нашла у Паризу у тренутку пуне победе модерног сликарства. Још много даље од конвенционалног укуса него што су некада били Мане и

---

наставак од 30. новембра у *Босанској вили*. Бројеви *Шћамје* од 2. до 9. јула не постоје ни у једној библиотеци у Србији, тако да више немамо Надеждин закључак који је, по мом мишљењу, морао бити написан и за *Шћамју*, а сасвим сигурно за другу верзију текста, која се у низу појединости разликује од прве: зашто би неко дотеривао дуг чланак за поновно објављивање и истовремено га оставио без завршетка?

<sup>2</sup> Становиште блиско Надеждином у то време заступао је и Митриновић. Вид., рецимо, Димитрије Митриновић, „Изложба Хрватског Друштва Умјетности у Загребу”, *Српски књижевни гласник* XII (1911), књ. 27, стр. 374–383.

<sup>3</sup> У *Босанској вили* стоји „његових”, што мора бити штампарска грешка, јер смисао тражи „њених”.

<sup>4</sup> Ако не рачунамо понеки уопштен повољан суд, овај приказ практично је био једино што је за њеног живота било похвално написано у Србији о Надеждином сликарству.

импресионисти, Матис, Пикасо, Брак, Дерен и други модернисти готово преконоћ су прешли пут од подсмеха и оспоравања до уважавања и успеха. Надежда је добро осетила да није била реч само о успеху једне групе сликара него о нечем много дубљем – о прихватању плуралистичког, истраживачког карактера модерног сликарства и модерне уметности уопште:

По себи се разуме да су таленти у своме развиту неједнаки, али је мање или више код свију индивидуалност развијена; оригиналност изражавања, са којом појединци иду у саопштавању својих импресија, је не само уметничког значаја но доказ да се уметност као и наука стално подмлађује, да је на здравим ногама, да њени закључци нису завршени, да су јој тражења оправдана и да има још много новог, неказаног, нерешеног, много за поправљање, за грађење, за стварање.

Реформе нису свагда симпатичне маси, оне у своме почетку стварају непријатеље и незадовољнике, навиком и науком човек се свикава на промену и примање реформе. Онај који је највише грдио проналазак телефона не пушта више слушаљке из руку, који су нападали на непрактичност и опасност аутомобила не скидају се са њега итд... Тим истим процесом се и уметност развија, прима и популарише. Савременицима су свагда новатори смешни и луди, логично је и појмљиво, јер се они својим интелектом, индивидуалношћу са којом посматрају људе, природу и све њене појаве издвајају из своје средине; они и јесу ту да уносе исправке са новим акордима, да искорењују све оно што није у хармонији са великим умовима и што није производ духа каквог ствараоца и васпитача великих маса. (ПЕТРОВИЋ 1912б: 276).

Данас нам ове мисли могу изгледати наивне: аналогија између уметности и науке сувише упрошћена, оптимизам у погледу успеха новог претеран, контраст између ствараоца и масе сувише апсолутизован. Али и данас би било тешко одбацити их као потпуно неосноване и погрешне. У време победе модернизма, између 1910. и 1930, оне су биле један од начина, сигурно не и једини, да се та победа објасни и представи као нешто сасвим нормално. У српској средини, оне су остале усамљене не само у Надеждино време него и касније. Наши модернисти двадесетих и тридесетих година углавном су много више од ње веровали у удео интуитивног и ирационалног у уметничком стваралаштву, независно од тога да ли им је опште становиште било индивидуалистичко и неидеолошко (Винавер, Растко Петровић) или је укључивало и неки облик левичарске идеологије (надреалисти).

Природно је претпоставити да је Надеждино друкчије схватање било инспирисано примером француског сликарства у XIX и раном XX веку. „Са Курбеом, Короом, Делакроа и нарочито са Манеом”, каже она сажето у првој верзији свог приказа, „француска уметност је претрпела ренесанс, изашла из оквира академијског, [из] салона и кардиналских чекаоница и ушла у шуме, на ливаде и поља, али тек Сезан је показао како треба дубље импресивно<sup>5</sup> посматрати природу и њене чисте тонове.

---

<sup>5</sup> „Дубље импресивно”, то јест кроз дубље импресије, кроз сликареве особене *sensations*, како би рекао Сезан.

Нико није знао да осети дивоту плавих и зелених тонова у природи као Сезан.” (ПЕТРОВИЋ 1912а: 16. јуни, 1).

Јасно је, а то потврђује и читав Надеждин приказ, да сваки од поменутих сликара представља једну могућност оригиналног ликовног истраживања, да крајња вредност тих могућности може бити различита, али да су све подједнако легитимне и да заједно творе витални, аутентични део традиције новијег француског сликарства. Кад је направљен први корак да се напусти сликарство под контролом Академије и њених механичких правила, подржано институционалном мрежом годишњих салона и државних награда, уметницима се отворило неиспитано подручје где је било места за све: много прилика за индивидуално експериментисање на трагу сопствене визије, „још много новог, неказаног, нерешеног, много за поправљање, за грађење, за стварање” пред сваким сликаром.

Схватање ове врсте се може уверљиво бранити само ако је комбиновано са поузданим укусом који ће, међу великим бројем талентованих писаца или сликара, умети да издвоји оне чија је оригиналност дубља а књижевна односно ликовна истраживања трајније вредности. Надеждини судови о неким југословенским уметницима, нарочито о Мештровићу и Грохару, претерано су похвални, али када је реч о тек успостављеној општој традицији модерног сликарства, она са задивљујућом сигурношћу издваја управо она имена која и данас сматрамо незаобилазним. Уз Манеа, Монеа, Дегаа, Сезана и Реноара, преко „визионисте” Ван Гога и „примитивисте” Гогена, до њених савременика, „примитивиста, фовиста, кубиста, футуриста, итд.” (ПЕТРОВИЋ 1912б: 199),<sup>6</sup> она не помиње ниједног тадашњег сликара иноватора који је данас с правом заборављен. У целом њеном излагању Сезан ипак заузима посебно место. Надежда му се стално враћа, са похвалама које сведоче о добром познавању његовог сликарства, укључујући чак и *Велике куйачице* (1900–1906, R 857),<sup>7</sup> да би при крају текста казала да је Сезан „легендаран и дубок мислилац и кад слика мртву природу: јабуке, бокале и вештачко или сухо цвеће на каквом белом простирачу” (ПЕТРОВИЋ 1912б: 299).

Одмах затим, после једног „Сезан вели”, она га са одобравањем и цитира:

<sup>6</sup> Од својих савременика Надежда не помиње ниједно име, чак ни Матиса, Дерена и Пикаса чија је дела сигурно познавала: то је свакако зато што су у српској средини сви они били готово потпуно непознати.

<sup>7</sup> Надежда на једном месту каже да Грохар „личи на Сезана, који је скроз Византинац по конструкцији дрвѐта и односу фигура према пејзажу, линије стабала савијају се у луку изнад фигура које својим ставовима и покретима стоје у паралелном положају са конструкцијом дрвѐта – дајући слици тиме форму куполе или олтара” (ПЕТРОВИЋ 1912б: 250). Што год мислили о овом поређењу, оно недвосмислено сведочи да је Надежда видела *Велике куйачице* (R 857) у галерији Bernheim Jeune, где се слика налазила за време њеног боравка у Паризу или бар на некој доброј репродукцији: ни једна друга Сезанова слика нема композицију какву је Надежда јасно описала. Када говорим о Сезану, велико латинично „R” и број после њега идентификују платно о којем је реч у catalogue raisonné Сезанових слика Џона Ривалда (REWALD 1996).

Нема линија, нема моделисања, има само контраста. Колористичка сензација ствара контрасте, склад тонова изазива и чини моделисање и пластичност предмета; кад се хармонично сви тонови споје – предмет се сам по себи моделише, јер што се тонови више међусобно хармонирају, цртеж је прецизнији; слагање тонова је моделисање, цртеж се од боје никако не одваја; што год је боја богатија, форма је потпунија, тајна цртежа и моделисања налази се у слагању контраста и складу тонова. (ПЕТРОВИЋ 1912б: 299).

У литератури о Надежди Петровић досад се није разматрао њен однос према Сезану, па самим тим ни питање зашто она, једини пут у својим критичким текстовима, цитира теоријски исказ ове врсте и шта је тачно тиме желела да постигне. То и није тако чудно ако се узме у обзир да ни њене идеје о плуралистичкој, истраживачкој природи модерног сликарства (и модерне уметности уопште) досад нису биле предмет детаљније анализе. Мислим да такву анализу оне сигурно заслужују, поготову ако имамо на уму и неке друге аспекте Надеждиног схватања, о којима ће тек бити речи. Али подробније разматрање ових питања одвело би нас другим путевима, бацајући у засенак Надеждино интересовање за Сезана и шта га је мотивисало. Зашто од свих француских сликара које помиње у свом тексту она цитира управо Сезана? Шта ју је привукло Сезану и његовим идејама о сликарству?

Мисли које је Надежда навела у нешто слободнијем преводу забележио је Емил Бернар, сликар, критичар и Сезанов пријатељ, и објавио их у једном чланку још за Сезановог живота (BERNARD 1904). Бернар и Морис Дени, још један сликар и критичар који је познавао Сезана у његовим позним годинама, били су први и најважнији популаризатори Сезанових идеја о сликарству. Уз Бернаров већ поменути чланак, два њихова рада објављена убрзо по Сезановој смрти (BERNARD 1907; DENIS 1907) била су главни извор за упознавање са његовим схватањем сликарства. То схватање је, мада сигурно не у истој мери као само Сезаново дело, имало утицаја и на фовисте и на кубисте, представнике два правца која су одиграла огромну улогу у конституисању сликарског модернизма XX века. Да бисмо видели како је Надежда Петровић разумела Сезана, биће корисно навести његове мисли нешто опширније него што је то она учинила:

У сликару постоје две ствари: око и мозак, које треба да помажу једна другу: треба радити на њиховом узајамном развоју; ока, путем виђења природе, а мозга путем логике организованих сензација, која [сликару] даје изражајна средства.

Читати природу значи видети је иза вела тумачења путем бојених мрља које следе једна за другом према одређеном закону хармоније. Велике бојене површине [у природи] тако се анализирају путем модулација. Сликати значи бележити те колористичке сензације.

Нема линија, нема моделовања, постоје само контрасти. Те контрасте не дају црно и бело него колористичка сензација. Моделовање проистиче из тачног односа тонова. Кад су они складно распоређени и сви на броју, слика се сама моделује.

Не треба рећи моделовати, треба рећи *модулирати*.

Сенка је боја као и светлост, али је мање сјајна; светлост и сенка нису ништа друго до однос двају тонова.



Сл. 1. Пол Сезан, *Мост љреко рибњака*, 1895–1898. (Пушкинов музеј, Москва)



Сл. 2. Пол Сезан, *Мост на Марни код Крејтеја*, око 1894. (Пушкинов музеј, Москва)

Све се у природи моделује према лопти, купи и ваљку. Треба научити сликати на основу ових простих тела, после ће моћи да се постигне све што се пожели.

Цртеж и боја уопште се не разликују; колико се слика, толико се црта; што је боја складнија, цртеж је прецизнији. Кад боја буде богата, облик ће бити потпун. Тајна цртежа и моделовања лежи у контрастима и односима тонова. (BERNARD 1904: 23–24; уп. и BERNARD 1907: 400–401).

О овим сажето, афористичким стилем саопштеним идејама много је писано, било да се првенствено разматрало могу ли се оне развити у кохерентну доктрину или да се испитивао њихов однос са Сезановим сликарством.<sup>8</sup> Нема никакве сумње да их је Надежда све имала у виду, јер оне чине језгро Сезановог схватања, али је сасвим разумљиво да није било могућности да их шире наведе у оквиру приказа једне изложбе. Једна мисао која је изостављена ипак упада у очи: Надежда потпуно прелази преко чувеног исказа да се „све у природи моделује према лопти, купи и ваљку”,<sup>9</sup> који су Пикасо и Брак морали видети као потврду својих тежњи кад су сликали прва кубистичка платна. Њеном визуелном осећању очигледно су биле стране кубистичка редукција и стилизација, а можемо претпоставити и њихови наговештаји на неким Сезановим сликама. Насупрот томе, морали су јој бити блиски пејзажи попут *Мосџа преко рибњака* (1895–1898, R 725, сл. 1) и *Мосџа на Марни код Крејшеја* (око 1894, R 729, сл. 2), с њиховим „најсуптилнијим нијансирањем” зелених и плавих тонова (ПЕТРОВИЋ 1912б: 200), платна која као да илуструју Сезанов став: „Кад су [тонови] складно распоређени и сви на броју, слика се сама моделује”.<sup>10</sup>

Моделовање бојом, путем „контраста и односа тонова”, у начелу искључује моделовање путем линија и контура, али наравно не и сваку њихову употребу (вид. SMITH 1996: 61–63). *Мосџа преко рибњака* и *Мосџа на Марни*, нарочито овај други, примери су моделовања бојом које се комбинује, на неким деловима слике, са мање или више важном улогом линије. Ако се ова два пејзажа упореде са пејзажима из последњих година Сезановог живота, рецимо *Дрвећем и сјењем у јодножју Црној дворца* (1900–1904, R 880) или *Брдом Сен Виктиоар* из Пушкиновог музеја у Москви (1906, R 932, сл. 3), одмах се види да је моделовање путем „контраста и односа [бојених] тонова” спроведено доследније него раније: мотив остаје препознатљив, али у оба случаја велики делови слике могли би бити схваћени и као колористичка апстракција.

У време Надеждиног боравка у Паризу Сезан – практично заборављен све до изложбе код Волара 1895. године – био је на врхунцу свог утицаја. И својим делом и својим схватањима он је, у деценији пред Први светски рат, био уметник коме су се

<sup>8</sup> Из опсежне литературе помињем само неколико важнијих радова и књига: REFF 1962, 1978; GOWING 1978; SHIFF 1984; SMITH 1996; VOIS 1998; DORAN 2000, 2011 [1978].

<sup>9</sup> Како је сам Сезан схватао ову мисао види се из његовог познатог писма Бернару од 15. априла 1904, које је Бернар објавио у свом другом чланку (BERNARD 1907: 617–618).

<sup>10</sup> Ове две слике навео сам само као пример, али имао сам на уму и да их је Надежда могла видети 1911. године, када се једна налазила у Воларовој галерији, а друга у галерији Bernheim Jeune, пре него што су обе продате познатом руском колекционару Ивану Морозову (вид. REWALD 1996: I, 451–452).



Сл. 3. Пол Сезан, *Брдо Сен Виктоар*, 1906. (Пушкинов музеј, Москва)

окретали авангардни сликари (пре свега фовисти и кубисти, али и други) да би нашли праву меру властите оригиналности. Већ и због тога критичари су писали о њему много више него о другим сликарима његове генерације – Манеу, Дегау, Монеу, Писароу, Реноару; после велике ретроспективне изложбе 1907. године чак је и шира публика полако почела да прихвата његово сликарство. Имајући све ово у виду, могло би се помислити да Надеждином помињању Сезана, па и његових схватања, не треба никакво посебно објашњење.

Чини ми се да би овакав суд био крајње површан. Надежда Петровић није била сликар-теоретичар, као што ни њен текст о Четвртој југословенској изложби није обичан опширнији приказ него, како сам већ рекао, амбициозно замишљен пледоаје за модерну уметност и пуну слободу ликовних истраживања без којих је она незамислива. Залажући се, међу првима у српској култури, за овакав скуп вредности,



Надежда је у свету који би их прихватио видела и себе саму и своја будућа уметничка истраживања. Она не цитира Сезана да би додатно уверила српске читаоце у своје познавање идеја о којима се расправља тамо где се ствара нова уметност. Сезанов став о примату колористичких сензација и њиховог израза кроз слагање боја којим се, како каже Надежда, „предмет [на слици] сам по себи моделише” ту је из других разлога. Како ћу сада покушати да покажем, наводећи тај став са одобравањем, она у ствари дискретно наговештава следећу, нову фазу сопственог сликарства.

Када говорим о новој фази Надеждиног сликарства, мислим на три изванредне, међусобно сродне слике малог формата, *Косидбу* (сл. 4), *Коло* (сл. 5) и *Чаршију* (сл. 6), све три – ако прихватимо врло уверљиво датирање Љубице Миљковић (Миљковић 1998: 22) које исправља Катарину Амброзић<sup>11</sup> – настале у исто време, 1912. године. Код све три слике Љубица Миљковић с правом констатује „приближавање апстрактном изразу”, додајући да су „изведене у једном даху, скоро идентичном палетом и свођењем фигура на ритам бојених флека” (Миљковић 1998: 22). Слажући се са новим датирањем, Лидија Мереник је употпунила ову оцену рекавши да те три слике „чине затворену целину” унутар Надеждиног опуса (Мереник 2006: 83).

Нешто касније, у каталогу за Надеждину изложбу у Дому војске, Љубица Миљковић је отворила пут још прецизнијем датирању, јер уз назив *Чаршија* додаје у заградди *Скојље* (Миљковић 2014: 118–119), дајући на тај начин до знања да је слика настала у јесен 1912. када се, после Кумановске битке, Надежда као добровољна болничарка налазила са српском војском у Скопљу. Ако то прихватимо, јасно је да су друге две слике морале настати раније, крајем пролећа или почетком лета, у време косидбе и сеоских забава на отвореном попут играња кола; јер, имајући у виду њихов формат и лакоћу потеза, природно је претпоставити да су и *Коло* и *Косидбу* инспирисали стварни сусрети са сеоским животом, који су убрзо потом уродили плодом.

Зашто се ове три слике, настале у време Четврте југословенске изложбе или неколико месеци касније, одликују „приближавањем апстрактном изразу” и „свођењем фигура на ритам бојених флека”? Мислим да је на та три уља малог формата Надежда доследно применила Сезанов принцип предочавања предмета у простору путем „контраста и односа [бојених] тонова” (BERNARD 1904: 24; 1907: 400), који је у јуну 1912. директно цитирала приказујући Четврту изложбу у београдској *Штампи*. Шта ју је, осим увиђања да је у Сезановом сликарству којем се дивила тај принцип био делотворан, навело да га примени и сама? Ово питање тражи одговор већ и зато што слике које је Надежда изабрала за Четврту југословенску изложбу ничим не најављују такву одлуку. Те слике нису рађене сезановским поступком, не приближавају се апстракцији, а ни жанровски немају правих додирних тачака са *Косидбом*, *Колом* и *Чаршијом*.

<sup>11</sup> У каталогу Надеждиних слика Катарине Амброзић *Косидба* је датирана у 1912, а *Коло* и *Чаршија* у 1914. годину (АМБРОЗИЋ 1978: 492–493). Али у прилог оваквом датирању она не наводи ниједан разлог: на близу 500 страница њене монографије ове три слике уопште се не помињу.



Сл. 4. Надежда Петровић, *Косидба*, 1912. (Народни музеј Србије, Београд)

Како показују њихови називи у каталогу изложбе (сл. 7),<sup>12</sup> шест од укупно девет слика урађено је у Паризу и његовој околини. Међу тим сликама, четири су класични пејзажи, а и два *Ноштрдама* по свему би се могла схватити као нека врста урбаних предела. Захваљујући Моши Пијаде, који је приказујући изложбу једини озбиљно и похвално писао о Надежди, знамо да су пејзажи биле и три преостале слике. „Српски предели 'Сићево', 'После вршаја' и 'На Сави'”, каже он, „схваћени су и рађени другојаче од напред поменутих [париских] слика. Они се истичу лепим штимунгом” (ПИЈАДЕ 1912: 1). Ниједна од тих девет слика није, дакле, била фигуративна композиција на отвореном, као *Косидба*, *Коло* и *Чаршија*.

Приказавши на Четвртој југословенској изложби своје стваралаштво у једном жанру, пејзажу, свесна да је у њему претходних година постигла највише, Надежда је

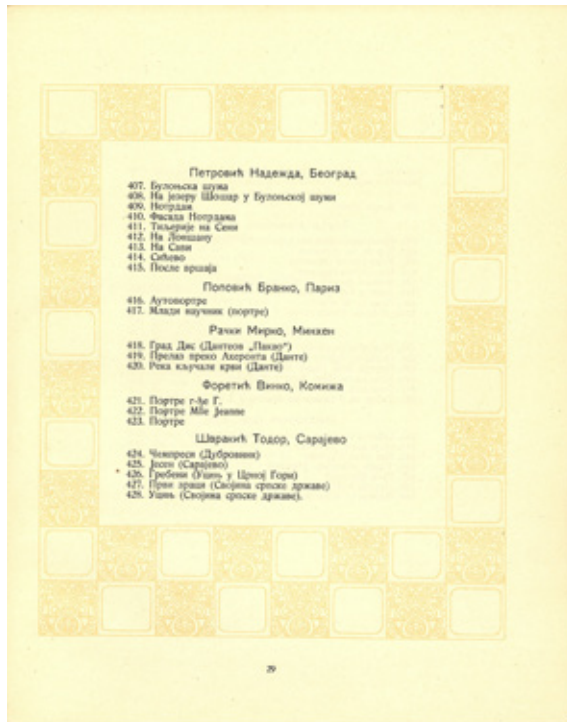
<sup>12</sup> ЧЕТВРТА ЈУГОСЛОВЕНСКА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА [каталог] 1912: 29.



Сл. 5. Надежда Петровић, *Коло*, 1912. (Музеј савремене уметности, Београд)



Сл. 6. Надежда Петровић, *Чаршија*, 1912. (Народни музеј Србије, Београд)



Сл. 7. Факсимил странице каталога Четврте југословенске уметничке изложбе 1912, са називима радова Надежде Петровић

после ове рекапитулације била спремна за нова ликовна истраживања. *Косидба*, *Коло* и *Чаршија* враћају се једном типу мотива који у њеном опусу најбоље представља *Појреб у Сићеву* (сл. 8), слика великог формата из 1905. године, али му приступају сасвим друкчије. Започета, а вероватно и довршена, током летњих месеци проведених у Југословенској уметничкој колонији у Сићеву, ова слика потпуно се уклапа у један од циљева Колоније, идеју да се ликовно представе „типови и сцене из живота нашег народа” (ПЕТРОВИЋ 2015: 50). Седам година касније сама Надежда би за њу вероватно рекла да је снимана „импресионистичко-натуралистички” (ПЕТРОВИЋ 1912б: 199).

На смело замишљеној композицији у предњем плану је мушкарац у тамној одећи, можда глава породице, иза кога су густо збијене сељанке и сељаци; затим, ископана рака и, с њене друге стране, лево на слици, свештеник у загаситом фелону, с кадионицом

у руци, и неколико ожалошћених жена. Једну од њих, сву у белом, видимо с леђа, тачно преко пута мушкараца у тамној одећи. Уз њу, испред раке, клечи жена у црвеној ношњи, док трећа, и она у белом, погнуте главе и болног држања, стоји мало даље, крај свештеника. У позадини се виде сеоске куће, поред њих путем ка раци сељаци одевени у црно носе ковчег; сама рака је на крају гробља, испуњеног збијеном масом иза главе породице, у којој су највидније, одмах до њега, две у бело забрађене жене; на празном делу гробља, десно на слици, виде се нахерени надгробни споменици.

Осим мајсторски уобличене фигуре болног држања, патос сахране је изражен једино истакнутим, узбудљивим односом између црног и белог, између тамне одеће мушкараца у предњем плану, у сазвучју са црном одећом сељака који носе ковчег, и белих оглаваља и антерија ожалошћених сељанки. За данашњег посматрача наоко случајан, тај однос је 1905. имао сасвим одређено значење: у обичајима сељака са југа Србије, белина женске одеће је, као у давној словенској прошлости, остала знак жалости.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Описујући „самртне обичаје у Јужних Словена”, Тихомир Ђорђевић је 1937. записао: „У Алексиначком Поморављу [дакле, веома близу Сићева] у старије време женскиње је у знак жалости носило



Сл. 8. Надежда Петровић, *Поїреб у Сићеву*, 1905. (Музеј савремене уметности, Београд)

Однос црног и белог на слици као да нам открива мисао похрањену у народном обичају. Црно, знак мушке, и бело, знак женске жалости, остају супротни у опажању а ипак једнаки по основном значењу: жена и мушкарац осећају исто, али почевши од одеће за сахрану ту жалост исказују на готово опречне начине, симболизоване супротношћу између белог и црног.

Ликовно гледано, међутим, Надежда је 1912. *Поїреб у Сићеву* морала видети сасвим друкчијим очима него седам година раније. Ако „сликати значи бележити колористичке сензације” и трагати за „тачним односом” тонова који их изражавају, како је веровао Сезан, има разлога сумњати у сваку појединост која се налази на слици пре свега због веродостојности у односу на сам мотив; ако је реч о *Поїребу у Сићеву*, једна таква појединост (а има их још) могао би бити надгробни споменик у предњем плану слике, који делимично нарушава њен пластични ритам. Идеја да се сезановским ликовним језиком, много строжим од оног којим се служила када је 1905. и 1906.

---

белину, а не црнину.” (ЂОРЂЕВИЋ 1937: 98). По Ђорђевићу је „белина за дуго била знак жалости код Словена и Германаца насупротив црнини код старих Египћана, Јевреја, Арабљана, Грка и других источних народа” (*loc. cit.*). Ипак, осим у архаичним срединама попут села на југу Србије, црно је код Срба још од средњовековних времена боја жалости: „Жалост се у нас изражава црном бојом, која је већ одавно ушла у обичај наместо беле боје као знака жалости. Још у жалости за деспотом Стефаном Лазаревићем у Београду су ’светле хаљине замењене црнима” (ЂОРЂЕВИЋ 1938: 169).

сликала „типове и сцене из живота нашег народа”, представе призори попут кола или косидбе својом неочекиваношћу морала је привући Надежду. Сезановски виђени призори српског сеоског живота били би спој модерног поступка и његовим посредством преображених националних мотива до којих је њој увек било стало. Та идеја је уз то обећавала да преузимање поступка неће угрозити оригиналност дела.<sup>14</sup>

Своју нову ликовну замисао Надежда је остварила пажљивим избором средстава. На све три слике централна група фигура виртуозно је уобличена само сезановским „бојеним мрљама”, тачније речено путем „контраста и односа [бојених] тонова”. Ако упоредимо *Коло* и *Косидбу*, видећемо не само да у оба случаја поједине фигуре и њихова група у целини чувају препознатљив визуелни идентитет него и да постоји контраст између ведрине кола, које значи и одмор од посла, и њеног одсуства при косидби, монотonoј попут сваког рада у пољу.

Тај контраст је делом постигнут зналачком употребом светлијих тонова, белих, бледо црвених и испрано плавих, да се уобличи фигуре у колу, и истовремено сличних црвених и плавих тонова који, испред кола, стварају простор предњег плана; а, насупрот томе, поред белих, употребом тамнијих тонова у *Косидби*, загаситије црвених и тамномрких, да се уобличи како фигуре које косе или су заузеле неким другим послом (мања група у средини), тако и простор предњег плана испред њих. Али то није све. У *Колу* људске фигуре доминирају простором у којем их видимо и као да му намећу сопствено расположење, тако да се њихова ведрина преноси и на минимално оцртан предео. У *Косидби* се људске фигуре налазе у пределу који је равнодушан према човеку и његовим бригама, и то расположење као да боји читав призор, ширећи се и на њих. Различит однос између фигура и предела у који су смештене остварен је на најједноставнији начин, тиме што у *Колу* позадина, коју чини неправилан појас тамније и светлије плавог неба, заузима само незнатан део слике; док се у *Косидби* сличним поступком оцртана позадина, с пољима, брдима у даљини и крајичком неба, простире на половину слике, доминирајући над људским фигурама и њиховим за природу безначајним пословима. За овакав ефекат, постигнут с тако мало средстава, способан је само уметник који потпуно влада својим изражајним средствима – тим пре што је комплементарни однос између фигура и предњег плана, неопходан да би се уобличио сам простор, у оба случаја готово идентичан.

Предњи план и позадина нису реализовани бојеним мрљама него ширим потезима, и иначе карактеристичним за Надеждино сликарство. Али на овим сликама ти шири потези одричу се линије, контуре и класичног моделовања ништа мање него бојене мрље којима су уобличене фигуре. Они су ти који, заједно са њима, доводе ове слике, упркос препознатљивим мотивима, на саму границу апстракције. Док их гледамо, свесни смо – разуме се, никада у једнакој мери – и тродимензионалног

<sup>14</sup> Надеждина слика *На извору* (1906), сличног формата као *Чаршија*, уобличавањем женских фигура већ наговештава триптих из 1912. године. Али те фигуре се овде утапају у предео и не поклања им се самостална пажња као на каснијим сликама.

мотива и дводимензионалних односа међу бојеним потезима и мрљама који се повинују властитом ритму.

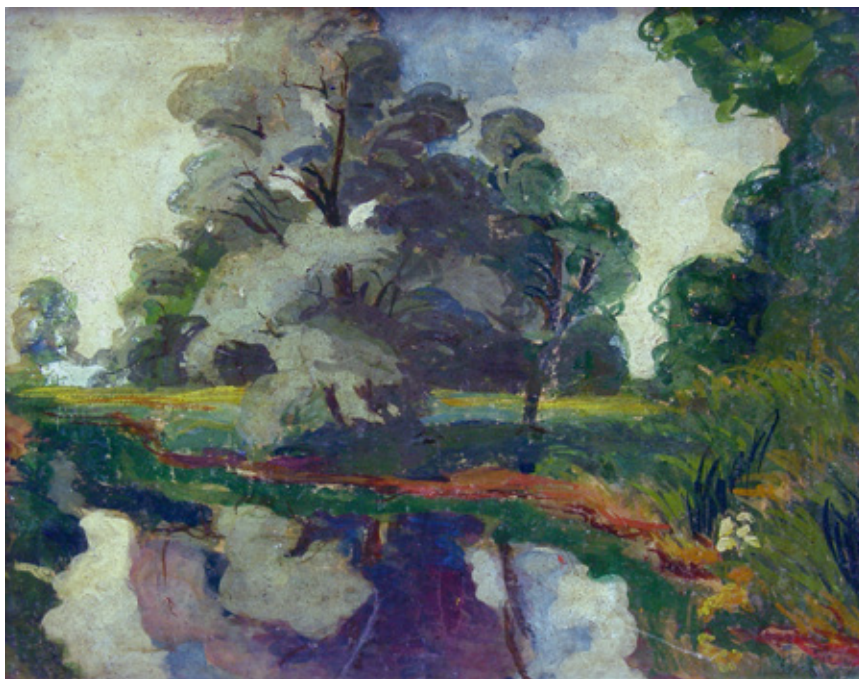
Тај ритам често носи и траг покрета, кичицом или четком, којим је боја била нанесена на подлогу. На овим Надеждиним сликама покрет је изразито спонтан и слободан, ни по чему сличан дубоко промишљеним, усредсређеним покретима којима је позни Сезан уобличавао своју визију. Оне због тога не подсећају на Сезанова платна, мада верно следе његову идеју да „сликати значи бележити колористичке сензације” и трагати за „тачним односом” тонова као њиховим изразом.

Све три слике, *Косигба*, *Коло* и *Чаршија*, имају сличну палету, знатно сведеног распона у односу на ону коју налазимо у Надеждиним сликама париског периода. Али можда је још важније што боје на тим сликама нису звонке и луминозне, него због блиских валерских вредности безмало пригушене, што је очигледно и била Надеждина намера. Да би се то видело, довољно је упоредити их са сликама из париског периода које су биле на Четвртој југословенској изложби: рецимо, с првим двома из каталога, *Булоњском шумом* (сл. 9)<sup>15</sup> и *На језеру Шошар у Булоњској шуми* (сл. 10). Зашто се Надежда одлучила да у случају *Косигбе*, *Кола* и *Чаршије* напусти овакав пун, интензивни колорит?

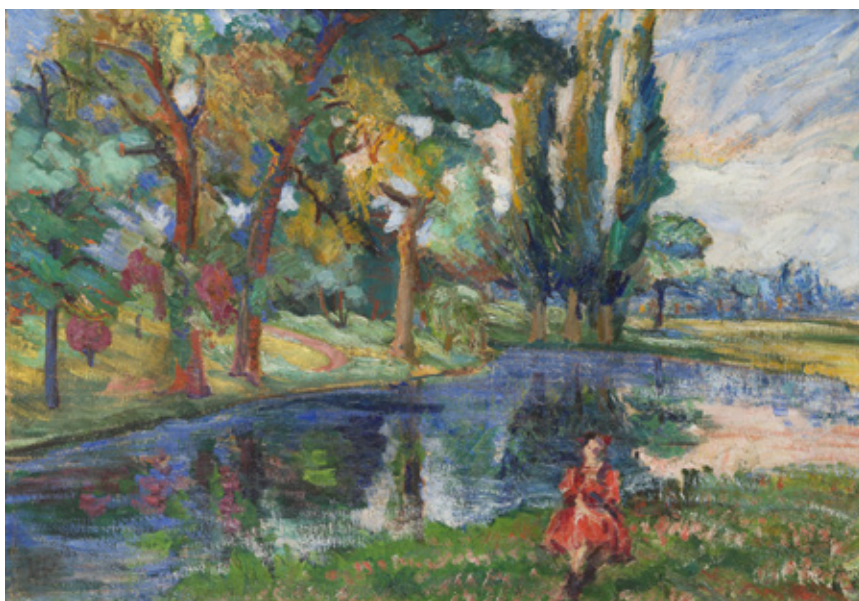
Не треба изгубити из вида да су практично све Надеждине слике таквог колорита пејзажи или њима сродни урбани призори попут двеју слика Нотрдама. Пре париског периода, тај колорит имају Надеждини пејзажи из Србије, рецимо они сликани у Реснику 1904. године, мала *Сићевачка клисура* и *Околина Сићева* (обе из 1905) и чаробни *Брдски њредео* (1909–1910), али га готово никад немају слике као што су *Појреб у Сићеву* и портрети српских сељака и сељанки.<sup>16</sup> Више него многи српски интелектуалци њеног времена, Надежда је волела село као основну јединицу српског друштва и размишљала о начинима да уметност стигне и до њега. „Нек и наш сељачки народ види”, каже она на једном месту, „да је уметност општа, да је неопходна потреба не само варошанину Београђанину и само ученим људима; да она није луксуз, како они [то јест, сељачки народ] о културним установама (позоришту, музејима, итд) имају укорењено мишљење” (ПЕТРОВИЋ 1909: 376–377). Али она није

<sup>15</sup> Сачувана су три Надеждина пејзажа из Булоњске шуме с истим мотивом језера и дрвећа крај њега. Сва три се налазе у Народном музеју и могла су се видети на недавној изложби поводом стопедесете годишњице њеног рођења (МЕРЕНИК, БОРОЗАН 2023: бр. 76, 77 и 83). Говорећи о Надежди у свом приказу Четврте југословенске изложбе, Моша Пијаде каже следеће: „Према сивој атмосфери вароши [то јест, Париза] имате овде два предела из Булоњске шуме... Има на њима партија у којима је Надежда Петровић дала што код ње има најбољега у боји. Тако на 'Језеру Шошар' има у партији шуме веома лепих вредности у боји. Исто тако у пејзажу 'Булоњској шуми', нарочито на дрвећу у другом плану и небу.” (ПИЈАДЕ 1912: 1). Доста прецизан опис „лепе вредности у боји на дрвећу у другом плану и небу” сасвим одговара овде репродукованој слици (МЕРЕНИК, БОРОЗАН 2023: бр. 77), а само би се врло натегнуто могао применити на друга два Надеждина пејзажа с истим мотивом; зато ми изгледа врло вероватно да је управо та слика била експонат на Четвртој југословенској изложби 1912. године.

<sup>16</sup> Изузетак су *Чобанин* из 1912. године и *Девојка у народној ношњи*, по мом мишљењу настала у исто време, две слике које се и интензивним колоритом и низом других одлика јасно разликују од Надеждиних „сеоских” портрета.



Сл. 9. Надежда Петровић, *Булоњска шума*, 1910. (Народни музеј Србије, Београд)



Сл. 10. Надежда Петровић, *На језеру Шошар у Булоњској шуми*, 1911.  
(Приватна колекција, Београд)



идеализовала српско село, није га видела ни као узорну средину патријархалних врлина, ни као живописно место егзотичног фолклора и чудних обичаја. Ако „није било ничег привлачног у [њеним] портретима сељака, чобана и сељанки са обрамицама”, како тачно запажа Лидија Мереник (МЕРЕНИК 2006: 89), разлог је била природа њиховог живота, сиромашног и тешког, у сталној борби да се не падне испод минимума егзистенције. Можда је Надежда инстинктивно осећала да интензивни колорит њених пејзажа, који природно тежи визуелној лепоти, није био најприкладније средство ако је без улепшавања требало изразити стварност српског села и живота на њему.

*Чаршија*, хронолошки последња слика у овом триптиху, насликана у Скопљу у јесен 1912. године, нешто је већег формата од других двеју<sup>17</sup> и има од њих сложенију композицију, с већим бројем планова. Мотив представљен на њој, по свему судећи, била је чаршија, тачније пазариште, на новије насељеној, десној обали Вардара, преко пута старе тврђаве и кућа испод ње на супротној обали.<sup>18</sup> *Чаршија* поседује све опште одлике Надеждиног триптиха о којима је било речи, али их остварује у композицији са знатно компликованијом перспективом у којој се виде обе обале Вардара, ближа са групом фигура које тргују, и знатно даља, са кућама на супротној обали изнад којих се, рекло би се, уздиже стара тврђава. За детаљнију анализу ове слике, ништа мање успеле од *Кола* и *Косидбе*, овде нажалост нема простора, али је важно рећи да она својом сложеностју наводи на помисао да је Надежда планирала да слика сезановским поступком и у већим форматима. Ако је такве амбициозне намере било, што ми изгледа сасвим могуће, њеном остварењу су, као што знамо, стали на пут ратови, Надеждино учешће у њима и прерана смрт 1915. године.

Надеждин триптих ипак остаје изузетно достигнуће о којем је досад врло мало речено, а чија је веза са Сезановим сликарством и његовим идејама остала потпуно непримећена. Како је она сама гледала на те слике, посредно нам показује један важан одломак из њеног приказа Четврте југословенске изложбе:

Уколико је уметност индивидуалнија, утолико носи темељније у свим својим појанкостима национални карактер. Француска уметност, Манеа, Клода Монеа, Дегаа, Сезана и Реноара, носи [национални карактер] у својој тананости и јачинама, у суптилној погледа, елеганцији душе у оним округлинама форми код Реноара; у флекама, сензацијама светлости и тонова код Сезана; у Манеовој префињеној осетљивости колорита, у подређивању свега широким површинама моделирања, у његовој утанчаној виртуозности, перспективном изразу, лакоћи извежбане руке у одређивању и нијансирању општих тонова; све ово<sup>19</sup> што су дали ови уметници ранији и данашњи, у својим новаторским тежњама, права је и чиста француска уметност, потпуно националисана, пуна националне одлике и карактера.

<sup>17</sup> Њене димензије су 23,3 × 35,2 cm, док су димензије *Косидбе* и *Кола* 21,6 × 26,9 односно 14,5 × 23 cm.

<sup>18</sup> Обиље података о Скопљу Надеждиног времена може се наћи у књизи Јована Хаџи Васиљевића *Скопље и његова околина* (ВАСИЉЕВИЋ 1930).

<sup>19</sup> У *Босанској вили* стоји „у свему овоме”, што мора бити грешка, јер смисао тражи номинатив, то јест „све ово”.

Уметност права и истинска мора бити национална уметност, и поред свих интернационалних основа које јој се постављају при њеном стварању (ПЕТРОВИЋ 1912б: 276–277, 299).

Завршна реченица овог одломка сигурно је највише цитирана мисао Надежде Петровић коју су коментарисали скоро сви који су о њој писали. Готово да нема рада који јој је посвећен а да у њему нема речи било о томе шта та мисао значи за њено сликарство било о томе како је та мисао утицала на уобличавање модерне српске културе и, посебно, српске националне идеологије.<sup>20</sup> Ипак, мислим да у досадашњој литератури није довољно истакнуто како је ту општу идеју схватала сама Надежда. За њу је очигледно било примарно да уметност буде дубоко индивидуална – да уметник да само оно што је његово, па био он у своме потпуном развоју или само на добром путу<sup>21</sup> – јер само тад ће бити „права и истинска”. А ако је таква, по правилу неће моћи а да не испољи и одређен национални карактер, да не буде француска, или немачка, или српска, итд. Одлике које чине нечије сликарство индивидуалним и које му јамче вредност искључиво су уметничког карактера. Различити начини да се у сликарство унесу национални садржаји – као теме из националне историје и културе, као портрети националних јунакиња и јунака, као визуелни симболи националне величине – сами по себи не стоје ни у каквој вези са вредношћу дела. То јасно показују Надеждини примери: све су то својства која се не тичу онога што је на слици представљено, а готову не препознатљиво националних садржаја или симбола.

За тренутак ти примери могу да збуне, али ако их пажљивије размотримо, видећемо да су из два разлога врло добро одабрани. Прво, рећи да је нечије сликарство карактеристично француско увек га бар прећутно групише са низом других сликара који заједно са њим чине неки временски одређен део француске ликовне традиције; Надежда зато наводи више имена, подразумевајући да би им се могла додати још нека (Писаро, Сисле, Сера). Друго, Манеова платна нису препознатљиво француска зато што је сликао мотиве блиске бодлеровском *flâneur*-у – *Музику у Тилеријама*, *Бал под маскама у Ојери*, *Балкон*, *Бар у Фоли-Бержеру* – већ зато што их је уобличавао на одређен начин, преображавајући их од онога што би нам дала фотографија и дајући им нов лик захваљујући поменутиим индивидуалним одликама свог сликарства. Исто се може рећи за Монеове слике париских булевара, станице Сен Лазар или руанске катедрале, за Сезанове провансалске пејзаже, за Дегаове балерине, париске кафе-шантане и његов *Три Конкорд*, за Реноарове слике Парижана на

<sup>20</sup> Вид. МЕРЕНИК 2006; ЧУПИЋ 2016; МЕРЕНИК, БОРОЗАН 2023 – да поменем само неке радове из последњих двеју деценија.

<sup>21</sup> Ова успела формулација, коју дугујемо Момчилу Стевановићу (СТЕВАНОВИЋ 1950: 48), тачно изражава Надеждино основно уверење, али је парафраза а не директни цитат. Надежда је стварно написала, приказујући 1909. изложбу „Ладе”: „Боривоје Стевановић је индивидуалиста, оно што је дао на овој изложби и што ће нам убудуће дати његово је и то је што и тражимо од Уметника, па био он у своме потпуном развоју или само на добром путу.” (ПЕТРОВИЋ 1909: 234).

Сени: у сваком од тих случајева оно што је представљено носи печат непоновљиво индивидуалног стила. Ако не би било тако, пред нама би биле анзис-карте и разгледнице великог формата, „увећане фотографије”,<sup>22</sup> а не уметничка дела. Тек под тим условом уметност може бити „потпуно националисана, пуна националне одлике и карактера”.

Цео Надеждин приказ показује да је ово била њена кључна идеја: својства која чине неку слику уметнички вредном искључиво су „формалног” карактера, она се увек тичу непоновљивог начина на који је сликар уобличио неки препознатљив мотив из стварности, никада онога шта је тај мотив сам, какво му је значење и вредност у ванликовном свету.<sup>23</sup> И критика „конвенционалности и помпијерства у уметности”, и одбрана модерне уметности и њеног плуралистичког, истраживачког карактера, природно нас упућују на овакво схватање уметничке вредности. Истовремено, Надежда није желела да сликарство и ликовну уметност у целини одвоји од бављења темама карактеристичним за једно друштво, његов начин живота и његову културу: то би било потпуно несагласно и с њеним националним ставом, и с њеним политичким и социјалним идејама. Отуда тврдња да „уметност права и истинска мора бити национална уметност”, која у први мах може да збуни, јер није јасно какав је њен однос са идејом да су својства која чине неку слику уметнички вредном увек „формалног” карактера.

Прави смисао ове тврдње видимо тек када је вратимо у контекст Надеждиног излагања. С дубоким познавањем француског сликарства од Курбеа и Манеа до њених дана, о којем сведочи цео њен приказ, Надежди је било јасно да праву, дубљу слику француског друштва и културе не треба тражити у Кабанеловој и Бугероовој Венери или у Жеромовим оријенталним робињама него у делима сликара попут Манеа, Монеа, Дегаа, Сезана, Реноара, Сераа и њихових настављача, против којих се официјелна ликовна култура Академије и њених салона огорчено и безуспешно борила. Из овог тачног увида проистекло је Надеждино привлачно али исувише смело уопштавање: „Уколико је уметност индивидуалнија, утолико носи темељније у свим својим потанкостима национални карактер.” А на основу тог чињеничног уопштавања изгледало јој је да ће нам, у Европи општег буђења нација започетог у XIX веку, само искуство временом показати да је „уметност права и истинска” увек „национална уметност” и да се управо за такву уметност вреди залагати.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Надежда тако на једном месту критикује пејзаже Марка Мурата (ПЕТРОВИЋ 1909: 379), замеравући им одсуство праве индивидуалности.

<sup>23</sup> Мада има Надеждиних слика које су на самој граници апстракције, ниједна од њих, као ни Сезанове слике, никада није лишена препознатљивог мотива. Какво би било њено мишљење о чистом апстрактном сликарству, сложено је питање на које није лако одговорити.

<sup>24</sup> Речено филозофским језиком, у склопу Надеждиног схватања став да су својства која чине неку слику уметнички вредном искључиво „формалног” карактера начелне је и априорне природе (он може бити одбачен из истих таквих разлога, али не и чињенично критикован), док је тврдња да је права и истинска уметност увек национална само чињенично уопштавање које на основу истих таквих разлога може бити критиковано и одбачено.

То очекивање није се испунило и велико модерно сликарство већ у Надеждино време, а поготову после Првог светског рата, далеко више дугује „интернационалним основама” него што је то она предвиђала. Али, ако су дела која на овај или онај начин носе национални печат ликовно успела, ако препознатљиве мотиве националног живота преображавају снагом талента која омогућава да их видимо новим очима, она могу бити потпуно модерна својим индивидуалним стилем и истовремено „потпуно националисана, пуна националне одлике и карактера”.

Ово би се свакако могло рећи за Надеждин триптих из 1912. године, *Косидбу, Коло и Чаршију*, а верујем да је тако о њима мислила и она сама. Надежда Петровић је сезановски изазов раскида са традицијом моделовања прихватила на терену сцена из сеоског живота попут кола или косидбе, и ту је показала да је сезановски тип чистог сликарства могућ и тамо где на први поглед делује да је искључен самим жанром. За разлику од безбројних сликара који су у целој Европи, па и у Србији, већ у то време или нешто касније сликали мртве природе, пејзаже и портрете за које би се одмах видело да личе на Сезанове, у сезановској инспирацији њених слика нема ничег епигонског. Њен омаж Сезану сигурно је један од најдубљих у српском, а можда и не само српском сликарству.<sup>25</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

- АМБРОЗИЋ, Катарина. „Париски период Надежде Петровић.” *Peristil* св. II (Амброзић, Katarina. „Pariski period Nadežde Petrović.” *Peristil* sv. II) (1957): 211–214.
- АМБРОЗИЋ, Катарина. *Надежда Петровић*. Београд: Српска књижевна задруга (Амброзић, Katarina. *Nadežda Petrović*. Београд: Srpska književna zadruga), 1978.
- БОРОЗАН, Игор. „Револуционарна модерност и национални наратив: случај Надежде Петровић и утемељење модерне историјске слике.” У: МЕРЕНИК, Лидија, Игор Борозан. *Надежда Петровић. Модерност и нација*. Београд: Народни музеј Србије (BOROZAN, Igor. „Revolucionarna modernost i nacionalni narativ: slučaj Nadežde Petrović i utemeljenje moderne istorijske slike.” У: MERENIK, Lidija, Igor Borozan. *Nadežda Petrović. Modernost i nacija*. Београд: Narodni muzej Srbije), 2023, 40–81.
- ВАСИЉЕВИЋ, Јован Хаџи. *Скопље и његова околина*. Београд: Штампарија „Св. Сава” (VASILJEVIĆ, Jovan Hadži. *Skoplje i njegova okolina*. Београд: Štamparija „Sv. Sava”), 1930.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. „Неколики самртни обичаји у Јужних Словена (1).” *Годишњица Николе Чуића* (ЂОРЂЕВИЋ, Tihomir R. „Nekoliki samrtni običaji u Južnih Slovena (1).” *Godišnjica Nikole Čupića*) XLVII (1937): 75–103.

<sup>25</sup> Захваљујем Пушкиновом музеју у Москви, који ми је љубазно послао снимке трију пејзажа из своје драгоцене збирке Сезанових слика и дозволио ми да их објавим у овом раду. Исту захвалност дугујем господину Милији Бабовићу, који ми је дозволио да овде репродукујем пејзаж Надежде Петровић *На језеру Шошар у Булоњској шуми*, који се налази у његовој колекцији.

- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. „Неколики самртни обичаји у Јужних Словена (2).” *Годишњица Николе Чујића* (ЂОРЂЕВИЋ, Tihomir R. „Nekoliki samrtni običaji u Južnih Slovena (2).” *Godišnjica Nikole Čupića*) XLVIII (1938): 153–191.
- МЕРЕНИК, Лидија. *Надежда Петровић*. Београд: Војно-издавачки завод (МЕРЕНИК, Lidija. *Nadežda Petrović*. Beograd: Vojno-izdavački zavod), 2006.
- МЕРЕНИК, Лидија, Игор Борозан. *Надежда Петровић. Модерност и нација*. Београд: Народни музеј Србије (МЕРЕНИК, Lidija, Igor Borozan. *Nadežda Petrović. Modernost i nacija*. Beograd: Narodni muzej Srbije), 2023.
- МЕРЕНИК, Лидија. „Надежда Петровић – мајка модерне српске уметности.” У: МЕРЕНИК, Лидија, Игор Борозан. *Надежда Петровић. Модерност и нација*. Београд: Народни музеј Србије (МЕРЕНИК, Lidija. „Nadežda Petrović – majka moderne srpske umetnosti.” У: МЕРЕНИК, Lidija, Igor Borozan. *Nadežda Petrović. Modernost i nacija*. Beograd: Narodni muzej Srbije), 2023, 11–39.
- МИЉКОВИЋ, Љубица. *Надежда Петровић 1873–1915. Пути часћи и славе*. Београд: Народни музеј (МИЉКОВИЋ, Ljubica. *Nadežda Petrović 1873–1915. Put časti i slave*. Beograd: Narodni muzej), 1998.
- МИЉКОВИЋ, Љубица. *Надежда Петровић. Поводом 100 година од права на вечни помен*. Београд: Медија центар „Одбрана” (МИЉКОВИЋ, Ljubica. *Nadežda Petrović. Povodom 100 godina od prava na večni pomen*. Beograd: Medija centar „Odbrana”), 2014.
- ПЕТРОВИЋ, Надежда. „Изложба уметничког друштва ’Лада.’” *Дело XIV* (1909): књ. 51, 242–249, 371–381, књ. 52, 231–239 (ПЕТРОВИЋ, Nadežda. „Izložba umetničkog društva ’Lada.’” *Delo XIV* (1909): књ. 51, 242–249, 371–381, књ. 52, 231–239).
- ПЕТРОВИЋ, Надежда. „Четврта југословенска изложба.” *Штампа* 5, 7, 8, 10, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 25. јун и 1. јул (ПЕТРОВИЋ, Nadežda. „Četvrta jugoslovenska izložba.” *Štampa* 5, 7, 8, 10, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 25. jun i 1. jul), 1912a.
- ПЕТРОВИЋ, Надежда. „Са четврте југословенске уметничке изложбе у Београду.” *Босанска вила XXVII* (ПЕТРОВИЋ, Nadežda. „Sa četvrte jugoslovenske umetničke izložbe u Beogradu.” *Bosanska vila XXVII*) (1912b): 178–181, 199–200, 249–251, 274–277, 299.
- ПЕТРОВИЋ, Надежда. *Надеждина писма: писма са одличним поштовањем Надежде Петровић*. Приредио Радивоје Боровић. Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић” (ПЕТРОВИЋ, Nadežda. *Nadeždina pisma: pisma sa odličnim poštovanjem Nadežde Petrović*. Priredio Radivoje Borović. Čačak: Umetnička galerija „Nadežda Petrović”), 2015.
- ПИЈАДЕ, Моша. „Кроз југословенску изложбу, Медулић. Сликарство (10). Надежда Петровић.” *Мали журнал* (ПИЈАДЕ, Моша. „Kroz jugoslovensku izložbu, Medulić. Slikarstvo (10). Nadežda Petrović.” *Mali žurnal*) (2. 6. 1912): 1.
- СТЕВАНОВИЋ, Момчило. „Надежда Петровић.” *Уметности I*, бр. 2 (СТЕВАНОВИЋ, Momčilo. „Nadežda Petrović.” *Umetnost I*, br. 2) (1950): 44–53.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит (ТРИФУНОВИЋ, Lazar. *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Nolit), 1973.
- ЧЕТВРТА ЈУГОСЛОВЕНСКА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА. [Каталог]. Београд (ЧЕТВРТА ЈУГОСЛОВЕНСКА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА. [Katalog]. Beograd), 1912.
- ЧУПИЋ, Симона. „Идеја националног у делу Надежде Петровић и њених савременика.” У: *Нучни скуп посвећен Надежди Петровић (1873–1915): зборник радова*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (ЧУПИЋ, Simona. „Ideja nacionalnog u delu Nadežde Petrović i njenih

savremenika." U: *Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915): zbornik radova*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog), 2016, 45–55.

- BERNARD, Emile. "Paul Cézanne." *L'Occident* (juillet 1904): 17–30.
- BERNARD, Emile. "Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédits." *Mercure de France* (1. octobre et 16. octobre 1907): 385–404, 605–627.
- BOIS, Yves-Alain. "Cézanne: Words and Deeds." *October* 84 (Spring 1998): 31–43.
- DENIS, Maurice. "Paul Cézanne." *L'Occident* (septembre 1907): 118–133.
- DORAN, Michael. *Conversations with Cézanne*. Edited by Michael Doran: Berkeley: University of California Press, 2000.
- DORAN, Michael. *Conversations avec Cézanne*. Textes présentés et annotés par Michael Doran, dixième édition revue remaniée. Paris: Macula, 2011. (Prvo издање 1978)
- GOWING, Lawrence. "The Logic of Organized Sensations." In: *Cézanne: The Late Work*. London: Thames and Hudson, 1978, 55–71.
- REFF, Theodore. "Cézanne's Constructive Stroke." *Art Quarterly* XXV (1962): 214–227.
- REFF, Theodore. "Painting and Theory in the Final Decade." In: *Cézanne: The Late Work*. London: Thames and Hudson, 1978, 13–53.
- REWALD, John. *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné. I–II*. In collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman. New York: Abrams, 1996.
- SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- SMITH, Paul. *Interpreting Cézanne*. London: Tate Publishing, 1996.

Leon Kojen

## NADEŽDA PETROVIĆ AND CÉZANNE: AN UNNOTICED INFLUENCE

### Summary

After a prolonged stay in Paris, from June 1910 to February 1912, Nadežda Petrović returned to Serbia in time for the Fourth Yugoslav Artistic Exhibition, held in Belgrade in May and June of the same year. She showed nine paintings at the exhibition and wrote a long and ambitious review of it published at the same time. The review makes clear her views on modern art and also her personal acceptance of its exploratory character and the freedom it grants the artist to pursue his individual vision in preference to following the still influential canons of Academic painting. An important feature of the review, unremarked in the art-historical literature, is the central position Nadežda assigns to Cézanne as perhaps the supreme of modern masters. She even quotes, in a condensed but essentially faithful translation, a crucial passage of Cézanne's reflections on painting, as summarized in 1904 by Emile Bernard: „There is no line; there is no modelling; there are only contrasts. Black and white do not provide these contrasts; the colour sensations do. Modelling results from the perfect rapport of colours. When they are juxtaposed harmoniously, and when they are all present and complete, the painting models itself. [...] Drawing and colour are not distinct from one another; gradually as one paints, one draws. The more harmonious the colours are, the more

precise the drawing will be. Form is at its fullest when colour is at its richest. The secret of drawing and modelling lies in the contrasts and affinities of colours.” (Doran 2000: 32–33) The quotation has no obvious relevance to the main subject of Nadežda’s review, and the reason for its inclusion must be sought elsewhere. I argue that Nadežda included it in order to draw attention to the fact that she was attempting to follow Cézanne’s ideas herself. I refer to the self-contained group of three small oil paintings, „Reaping” (Ill. 4), „A Country Dance” (Ill. 5) and „An Open-Air Bazaar (Skopje)” (Ill. 6), executed at the time she was writing her review or only a few months later. Except for a few general comments, they have mostly been ignored by critics and art historians; I submit them here to a detailed analysis, which clearly confirms the influence of Cézanne’s ideas quoted in her review. I end the paper by connecting Nadežda’s homage to Cézanne to her well-known requirement that true art should be national in character, stated at the end of her review of the Fourth Yugoslav Artistic Exhibition.

Key words: Nadežda Petrović, modern art, Paul Cézanne, Cézanne’s conception of painting, Cézanne’s influence on Nadežda Petrović.