

Recepcija djela Nadežde Petrović u hrvatskoj likovnoj kritici

APSTRAKT:

I ako je Nadežda Petrović samo jednom izlagala u Hrvatskoj, i to tri slike na skupnoj izložbi Društva „Medulić“ u Zagrebu 1910. godine, uočena je važnost nekih tekstova hrvatskih likovnih kritičara u ukupnoj kritičkoj recepciji njezina djela. Unatoč činjenici da najveći broj autora u svojim prikazima izložbi na kojima je izlagala s hrvatskim umjetnicima, Nadeždino ime i djelo potpuno prešućuje ili samo nabraja kao statističku činjenicu, u izdvojena četiri teksta (anonimnoga autora iz *Obzora*, Antuna Gustava Matoša, Dimitrija Mitrinovića i Jerolima Miše) implicitno je prisutno razumijevanje njezina djela. Svaki od ovih kritičara, unatoč vlastitim impresionističkim polazištima, uočava upravo ekspresionističke progresivne značajke njezina djela, ali i snagu njezina izraza. U radu se recepcija razmatra i iz rodnoga rakursa: uočeno je da kritičari u čijim interpretacijama dominiraju patrijarhalne teze (Kosta Strajnić, Matoš, Miše), pri tumačenju Nadeždina djela napuštaju konvencionalni ključ muškoga tumačenja ženskoga djela. Razlog tomu traži se u njezinome, za tadašnje pojmove „muškom“, političkom i socijalnom angažmanu, „muškoj“ slikarskoj profesiji i odlasku na front, ali i ne manje važnoj, u tadašnje vrijeme za ženu neočekivanoj sigurnosti, snazi i hrabrosti likovnoga izraza. Ukratko će se rekapitulirati i poslijeratna recepcija Nadeždina djela, s osobitim naglaskom na tekstove progresivnih kritičara: Miće Bašičevića i Radoslava Putara.

KLJUČNE REČI:

Nadežda Petrović, hrvatska likovna kritika, moderno slikarstvo, impresionizam, ekspresionizam, Antun Gustav Matoš.

Uvod

A ko se uzme u obzir činjenica da je Nadežda Petrović za života samo jednom izlagala u Hrvatskoj i to tri slike na skupnoj izložbi, i da ju pritom kritika gotovo i nije primijetila, može se na prvi pogled činiti da je u ovome radu riječ o temi koje nema. Uz to, za njezino slikarstvo ne može se reći da je imalo odjeka kod hrvatske publike, niti da je izvršilo ikakav, pa ni tangencijalan utjecaj

na hrvatsko slikarstvo toga vremena (za razliku od nešto kasnijeg slučaja sa slikarstvom Petra Dobrovića).¹⁾

1) Slikarstvo Petra Dobrovića, uz slikarstvo Save Šumanovića, izvršilo je značajan utjecaj na homogenizaciju hrvatske likovne scene u realističnome stilu – magičnome realizmu. Njihove samostalne izložbe održane u Zagrebu 1921. godine bile su poticaj za nastanak tekstova objavljenih u *Savremeniku* iste godine (Miroslav



Miroslav Kraljević, **Ženski portret** (1912),
Moderna galerija u Zagrebu

Pa ipak, kada se „zagrebe” ispod površine, ova tema dobija nove obrise. Poznata je činjenica da je Nadežda održavala bliske i prijateljske odnose s brojnim hrvatskim umjetnicima: u Parizu je prijateljevala s Miroslavom Kraljevićem²⁾ (na što upućuje i dugo uvriježeni krivi naziv **Portret Nadežde Petrović** jednoga njegovog ženskoga portreta, za kojega pretpostavljamo da je u to vrijeme izlagan pod nazivom **Portret N. P.**),³⁾ i Ljubom Babićem,⁴⁾ te se založila da Vladimir Becić, kojeg je i portretirala, dobije namještenje na beogradskoj Umet-

Krleža: *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*; Antun Branko Šimić: *Konstruktivno slikarstvo II*; Rastko Petrović: *Sava Šumanović i estetika suviše stvanog u novoj umjetnosti*), koji su u sinergiji djelovali mobilizirajući na cijelu hrvatsku likovnu scenu toga vremena (više u: Reberski 1997: 32–35). Nadalje, svojevremeno je Igor Zidić istaknuo kako je Dobrović kao veliki protagonist modernizma „prošao kao komet i kroz hrvatsko slikarstvo ostavljajući – kao inspirator (Ettore, Rajčević, Rašica i dr.) i učitelj (Murtić) dubok, neizbrisiv trag”, a kao argumente za Dobrovićevu uključenost u hrvatske likovne tokove izdvojio „paralelne smjernice”, „frekventnost hrvatskih motiva”, „interpretaciju tih motiva kao interpretaciju zemlje i podneblja”, „slikarevo mjesto u nekim od temeljnih spisa hrvatske moderne kritike” i „ulogu u formiranju dubrovačkog kolorističkog kruga” (Zidić 1990: 11).

- 2) Od rujna 1911. do siječnja 1912. u Parizu „Kraljević je drugovao s Nadeždom Petrović i radio zajedno s njom u njezinom atelijeru, tj. u Meštrovićevom atelijeru Impasse le Maine 14. Ivan Meštrović prepustio je Nadeždi Petrović odmah u početku njezina boravka u Parizu svoj veliki atelijer u kojem je Nadežda Petrović radila za cijelo vrijeme svog boravka u Parizu. U tom je atelijeru Miroslav Kraljević naslikao Portret Nadežde Petrović s knjigom u ruci. U to se vrijeme Nadežda družila s ruskim studentima i slikarima, a bila je čest gost u njihovoj maloj koloniji. Izgleda da se Kraljević pridružio tim sastancima, budući da su iz tog prvog pariškog razdoblja sačuvani slika pod nazivom ‘Portret ruskinje’ i neki crteži žene s psićem koji prema predaji prikazuju Ruskinju kod koje je Miroslav Kraljević zalazio” (Novak Oštrić 1965: 38–39).
- 3) Postoje opravdane sumnje da je na slici prikazana Nadežda upravo zbog izostanka fizičke sličnosti, na što je već upozorila Katarina Ambrozić (Амброзић 1978: 308). Vjerojatno je riječ o slici koja je na Kraljevićevoj posmrtnoj izložbi u studenome 1913. u Salonu Ullrich, u Zagrebu izložena pod nazivom **Portret N. P.** (*Katalog izložbe Miroslava Kraljevića* 1913).
- 4) „Česti gosti njenog ateljea bili su i Vladimir Becić (...), Miroslav Kraljević – kome je i pozirala – i Ljubo Babić, koji je pamti iz pariskih dana kao ‘žovijalnog čoveka punog veselosti i nestašluka’” (prema: Амброзић 1978: 308).

ničkoj školi kao učitelj crtanja.⁵⁾ O bliskom prijateljstvu s Ivanom Meštrovićem (u kasnijim je godinama Meštrović izradio njezinu skulpturu (a sačuvana je i fotografija Nadežde pored njegove skulpture **Majka** snimljena na *IV jugoslovenskoj umetničkoj izložbi* u Beogradu 1912. godine) svjedoči dugotrajna korespondencija, a trebalo bi istražiti u kolikoj je mjeri Nadežda Petrović zaslužna za oblikovanje i artikuliranje južnoslavenske ideje u Ivanu Meštrovića. Kao vatrena pristalica uvjerenja o potrebi kulturnoga jedinstva Južnih Slavena kao podlozi političkoga ujedinjenja (koje pak nije doživjela), Nadežda je izlagala s Društvom hrvatskih umjetnika „Medulić” (na izložbi *Nejunačkom vremenu u prkos* u Zagrebu 1910, na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu 1911. i na *IV jugoslovenskoj izložbi* u Beogradu 1912), napisala prikaz *Prve dalmatinske umjetničke izložbe* održane 1908. godine u Splitu (tom je prilikom i osnovano Društvo „Medulić”) u beogradskoj *Štampi*, te je neke od članova Društva „Medulić” potakla na djelovanje unutar Jugoslovenske umjetničke kolonije (Meštrović, Emanuel Vidović, Mirko Rački, Tomislav Krizman i Ante Katunarić).

Ako ovim već dobro poznatim činjenicama dodamo i podatak da je Katarina Ambrozić neke od tekstova hrvatskih kritičara isticala kao prve afirmativne prikaze njezina djela, iznimnu pažnju posvetivši Matoševim riječima kao prvoj relevantnoj interpretaciji njezine umjetnosti, tema odnosa Nadežde Petrović i hrvatske likovne kritike izranja kao vrlo zanimljiva, važna i slojevita.⁶⁾ Upravo stoga, u

5) „Za Becića piše Nadežda Meštroviću da je ‘solidan i od prilične vrednosti sem toga pošten kao čovek i drug’” (prema: Амброзић 1978: 308). „Nadežda je želela da dovede u Beograd i svoje hrvatske kolege iz Pariza: Kraljevića i Becića. Bolest je omela njene namere s Kraljevićem, ali je Vladimir Becić stigao u Beograd 1913. i dobio mesto profesora u Umetničkoj školi (...) a Nadežda je pozivala i Jamu i Vidovića da pređu u Beograd” (Амброзић 1978: 375). Becić piše u pismu Meštroviću 1912. godine: „Radije sam poslušao Nadeždu Petrovićevu koja mi je obećavala osigurati kakogod mjesto u Beogradu” (prema: Bulimbašić 2014: 71–72).

6) Budući da se ova problematika pokazala previše opsežnom i kompleksnom, za istraživanje još jednoga važnoga aspekta u odnosu Nadežde Petrović i hrvatske likovne umjetnosti – onoga u kojem bi se pokušalo analizirati i sintetizirati njezine interpretacije djela hrvatskih likovnih umjetnika, što bi proizašlo iz pomnoga čitanja njezinih likovnih kritika – na ovome mjestu nažalost nije bilo prostora.



Nadežda Petrović, **Portret Vladimira Becića** (1910),
Narodni muzej u Beogradu

ovome će se radu donijeti pogled na djelo Nadežde Petrović iz perspektive hrvatske likovne kritike: analizirat će se tekstovi koji su u hrvatskome tisku donijeli prikaze izložbi na kojima su izlagana njezina djela, na temelju čega će se nastojati preciznije pozicionirati Nadeždino djelo na recepcijskom horizontu hrvatske likovne kritike. Potražit će se razlozi njezine posvemašnje prešućenosti unutar likovne kritike, upozoriti na značaj nekoliko važ-



Miroslav Kraljević, **Ženski portret** (1912),
Moderna galerija u Zagrebu

nih tekstova u ukupnom tumačenju Nadeždina djela, ali i nastojati sagledati recepcija njezina djela iz rodnoga raskursa. Članak će se dodatno ilustrirati njezinim djelima iz hrvatskih muzeja: u Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku čuvaju se dva djela: **Pejzaž iz južne Francuske** iz 1911. i slika **Iz parka** nastala oko 1911. (u monografiji Katarine Ambrozić ovo se djelo naziva **Klupa** i datira oko 1902), dok se u Galeriji umjetnina u Splitu nalazi **Jesen u Longchampu** iz 1911. godine.

* * *

Kako bi se dobio što bolji uvid u najavljeni problematiku, neophodno je sagledati kontekst odnosno dati sumaran pregled stanja na hrvatskoj likovnoj sceni u razdoblju Nadeždina djelovanja, dakle tijekom prvih desetak godina 20. stoljeća. U to vrijeme u Hrvatskoj prevladava stilski pluralizam tipičan za prijelom stoljeća. *Izložba Hrvatskoga salona* održana u Zagrebu 1898. godine simbolički označava raskid s tradicijom, jer se tom prilikom mlađa generacija umjetnika pod vodstvom Vlaha Bukovca odvojila od konzervativnoga Društva umjetnosti. Od tada umjetnici vođeni načelom umjetničke slobode razvijaju individualne rukopise bliske secesionističkim, simbolističkim, plenerističkim i impresionističkim nastojanjima, oslobađaju se tamne i tonski zasnovane akademske atelijske game, te izlaze u prirodu, što utječe na rasvjetljavanje palete (Bela Čikoš Sesija, Celestin Medović, Oton Iveković, Vidović, Robert Frangeš Mihanović, Menci Clement Crnčić, Slava Raškaj i dr.).

Nakon te „prve secesije” dolazi do osnivanja Društva „Medulić” na *Prvoj dalmatinskoj izložbi* u Splitu 1908. godine (tzv. hrvatska „druga secesija”). Članovi Društva pod vodstvom Ivana Meštrovića (Krizman, Rački i dr.) kroz „vidovdansku” ikonografiju i monumentalno-simbolističku figuraciju razvijali su ideju jugoslavenskoga kulturnog i političkog ujedinjenja.

Treća značajna struja na tadašnjoj hrvatskoj likovnoj sceni znači važan korak u sazrijevanju modernizma, te je uvelike odredila kasniji tijek hrvatskoga slikarstva. Riječ je o slikarstvu Münchenskoga kruga, odnosno o djelovanju četvorice slikara (Josip Račić, Kraljević, Becić, Oskar Herman) koji su oko 1905. godine započeli svoje likovno obrazovanje u Münchenu, a nastavili u Parizu. Oslanjajući se na uzore iz francuskoga slikarstva, prvenstveno Eduarda Maneta i Paula Cézannea, svoj su izraz oblikovali na realističkim postavkama, istovremeno težeći snažnijoj sintezi izraza, izraženijoj plošnosti i ekspresivnosti forme. Oni su zaslužni i za pojavu najranijih ekspresionističkih oznaka u hrvatskoj umjetnosti, osobito uočljivih u Kra-



Nadežda Petrović, **Pejzaž iz južne Francuske** (1911), Umjetnička galerija u Dubrovniku

ljevićevim slikama snažnoga erotskoga naboja i znatnih deformativnih tendencija.⁷⁾

* * *

7) Više o hrvatskoj umjetnosti ranoga razdoblja 20. stoljeća u (Maroević i dr. 2010).

U svrhu boljega razumijevanja problematike i konteksta recepcije slikarstva Nadežde Petrović u hrvatskoj likovnoj kritici, potrebno je dati obrise tumačenja njezina djela unutar srpske, slovenske, pa i bugarske likovne kritike. Na više mjesta u svojoj opsežnoj monografiji o Nadeždi Petrović Katarina Ambrozić ističe činjenicu



Nadežda Petrović, **Iz parka** (oko 1911), Umjetnička galerija u Dubrovniku

kako je njezino slikarstvo od samostalne izložbe 1900. godine u Beogradu nailazilo na potpuno nerazumijevanje kritike. Stoga je Nadežda vjerojatno bila u pravu kad se, povodom izostanka bilo kakve reakcije na njezinu sliku **Žetva** izloženu na *I jugoslovenskoj umetničkoj izložbi* 1904. u Beogradu, u pismu Rihardu Jakopiču pita: „Nije li se svet plašio mojih studija?” (Амброзић 1978: 140). Slike joj prolaze uglavnom nezapaženo ili loše kod kritike (i publike), što se tumači kao otpor konzervativne sredine

koja je preferirala narativno historijsko slikarstvo, uljepšani akademski realizam te anegdotalni pristup. U tom je smislu vrijedno svjedočanstvo Bogdana Popovića, koji povodom *Prve izložbe Društva srpskih umetnika „Lada”* 1906. godine ističe: „Publika se ovom odeljenju smejala, naročito slikama g-ce Petrovićeve” (Амброзић 1978: 172).

U vezi s Nadeždinim izlaganjem na *Izložbi Srpskog umetničkog udruženja* u Beogradu 1908. Ambrozić ističe kako srpska kritika još uvijek ne prihvata njezine

slike, no ništa bolje ne prolazi niti kod slovenske kritike prilikom njezine samostalne izložbe u Ljubljani 1910. godine. Iako joj, za razliku od srpskih, slovenski kritičari posvećuju puno pažnje, razumijevanje i afirmativan pristup izostaju. Polazeći od impresionističkih postavki u svojim prikazima Nadeždina djela, slovenski kritičari podvlače i kritiziraju razliku između njezinog slikarstva i slovenskog, držeći se slovenskoga impresionizma kao kanona (Амброзић 1978: 295). S prvim ozbiljnim i pozitivnim kritikama javljaju se tek 1912. godine Moša Pijade u *Malom žurnalu* i Kosta Strajnić u *Srbobranu*, ali i dalje pretežu negativne. Na slično nerazumijevanje Nadeždina djela nailaze i kod bugarske kritike: bugarski kritičar Ljudmil Stojanov povodom *IV jugoslovenske izložbe* u njezinim djelima zamjećuje izostanak zračne perspektive, nema razumijevanja za inovativno tretiranje boje, drži ju nesenzitivnom i grubom, osobito ako intenzitet nema pokriće u motivu ili literarnom predlošku (Georgieva 2008: 182).

Nadežda Petrović u hrvatskoj likovnoj kritici (1907–1912)

Za Nadeždina života u Hrvatskoj su izložena tri njezina djela (**Ulica u snijegu**, **Notre Dame u Parizu** i **Tuillerie u Parizu**) na izložbi Društva „Medulici” 1910. u Zagrebu. Međutim, i druge izložbe na kojima je izlagala kao član toga društva ili Jugoslovenske kolonije, poput izložbe *Jugoslovenske umetničke kolonije* u Beogradu 1907, *Međunarodne izložbe* u Rimu 1910. i *IV jugoslovenske izložbe*, budući da su okupljale djela hrvatskih likovnih umjetnika, recepcijski su zahvatile i njezine slike. Očekivano, u hrvatskoj likovnoj kritici, baš kao i u srpskoj,⁸⁾ velik je broj autora koji u svojim prikazima ovih izložbi Nadeždino ime i djelo potpuno prešućuje (Milčinić 1910a;⁹⁾ Kara 1910; Lang-Langen 1910; Vukelić 1910;

Marjanović 1911a; Marjanović 1911b; Kveder 1912), kao i onih koji ju samo nabrajaju kao statističku činjenicu (Lovrić 1907: 184), odnosno kurtoazno spominju s nekoliko uopćenih afirmativnih konvencionalnih fraza (Lunaček 1910; Deanović 1911: 139). Ta pojava zapravo nije neobična, osobito u svjetlu činjenice da su zbog specifičnog političkoga konteksta – uznapredovala nastojanja na kulturnom jedinstvu Južnih Slavena kao podlozi političkoga ujedinjenja – na svim navedenim izložbama Meštrovićeva djela zasjenila radove ostalih izlagača, pa tako i Nadeždine. Nema sumnje da se ovi kritičari fokusiraju na njima nedvojbeno poznatije, a time i zanimljivije hrvatske umjetnike, ali poznavanje prilika na tadašnjoj hrvatskoj likovnoj sceni daje nam dovoljno sigurnosti pri zaključku da je nedvojbeno riječ i o prešućivanju uslijed nerazumijevanja Nadeždina, za taj likovni trenutak, izrazito progresivna likovnoga jezika.

Katarina Ambrozić skrenula je pozornost na važnost hrvatske recepcije Nadeždina djela povodom *Izložbe Jugoslovenske umetničke kolonije*, stavljajući naglasak na tekstove Antuna Gustava Matoša i anonimnoga autora iz *Obzora* (za kojega pretpostavlja da je riječ o Lunačeku), kao prvim relevantnim i ozbiljnim interpretacijama njezine umjetnosti. Tim člancima treba pribrojiti još dva članka koji se detaljnije bave Nadeždinim djelom – one Dimitrija Mitrovića i Jerolima Miše. Za sve te tekstove može se reći da kao zajednički nazivnik funkcionira odrednica: djelomično, uvjetno odnosno implicitno razumijevanje njezina djela, što pak treba promatrati u svjetlu tadašnjih receptivnih mogućnosti shvaćanja protoekspresionističkih značajki njezina djela. Iako ovi kritičari njezino slikarstvo sagledavaju u kontekstu tada prevladavajućeg impresionizma odnosno plenerizma, čak ga i nazivaju impresionističkim, to se ujedno i nameće kao podloga njihova nerazumijevanja. Jasno da su kritičarima koji polaze od impresionizma te ga shvaćaju kao kanon, njezine slike djelovale preagresivno i preslobodno, a boje prebrutalno, no također treba uzeti u obzir činjenicu da tadašnjim kritičarima nije bio na raspolaganju kritički aparat niti terminologija kojima bi bili u mogućnosti sagledati

studija” (Milčinić 1910b).

8) „Kritika se uglavnom kretala od ignorisanja do negiranja” (Амброзић 1978: 331).

9) Na drugom mjestu Andrija Milčinić spominje Nadeždu Petrović: „Na putu u Paris zadržala se je sredinom mjeseca maja u Zagrebu nekoliko dana srpska slikarica Nadežda Petrović, koja stalno boravi u Beogradu. U Parizu ostat će dvije godine u svrhu

njezine doseg. Ambrozić ističe kao omašku Matoševo inzistiranje na terminu impresionizam u tumačenju Nadeždina djela,¹⁰⁾ no međutim termin ekspresionizam u hrvatskoj je likovnoj kritici uvriježen tek oko 1918–1920. godine, a čak je i tada prema njemu postojao izvjestan zazor i bio je opterećen negativnim konotacijama, jer je shvaćan kao direktni import stranih „ekstremnih” likovnih strujanja. Naposljetku, Nadežda je „čak verovala da je i sama ‘donekle impresionist’” (Амброзић 1978: 269). Ipak, iako njezino djelo nazivaju „impresionističkim”, svaka od navedenih kritika implicitno sadrži prepoznavanje protoekspresionističkih značajki njezina slikarstva.

U prikazu *Prve izložbe Jugoslovenske umetničke kolonije* 1907. godine u *Obzoru* nepotpisani autor kritizira njezin tretman portreta i figura, jer „čine utisak tiela bez kostiju” zbog nedostatka čvrste strukture crteža. Međutim, taj isti postupak, odnosno slobodan i širok potez te intenzivan kolorit po njemu funkcionira na pejzažima, te on uočava njihovu životnost i činjenicu da se izdvajaju od ostalih djela na izložbi (*Izložba Jugoslovenske kolonije* u Beogradu 1907: 2). U tim izdvojenim značajkama, pa čak i u isticanju da tijela nemaju kosti niti anatomsku strukturu može se iščitati implicitno prepoznavanje nekih od temeljnih ekspresionističkih značajki – intenzitet kolorita, slobodan potez i anatomske deformacije. Ambrozić je istaknula kako je u ovome tekstu „prvi put, jedan kritičar bezrezervno prihvatio činjenice da Nadeždino slikarstvo nameće neke nove, kod nas još neviđene likovne probleme” (Амброзић 1978: 202).

Iako Matoš u prikazu beogradske *Jugoslovenske izložbe* 1904. Nadeždu potpuno prešućuje (Matoš 1973: 18–23), a na izložbi Društva „Medulić” 1910. sasvim ju proizvoljno optužuje za pastiširanje Berthe Morisot (Matoš 1973: 90), povodom *Izložbe Jugoslovenske umetničke kolonije* 1907. godine posvećuje joj „poduži analitički prikaz koji priznaje snagu njenog doživljaja, ali odbacuje

10) O Matoševom tekstu zaključuje: „Bilo je to prvi put da je o Nadeždi ovoliko i ovako ozbiljno pisano. Zanimljivo je do koje je mere shvatio karakteristike Nadeždinog slikarstva ističući upravo njegove ekspresionističke odlike jasnije nego što je to iko drugi uočio. Jedina omaška je njegovo klasifikovanje takvog stilskog opredeljenja kao impresionizam” (Амброзић 1978: 203).

je izraz kojim ga saopštava” (Амброзић 1978: 202). Iako polazeći od svojih impresionističko-esteticističkih načela u kojima je utemeljen njegov kritički aparat¹¹⁾ Matoš njezino slikarstvo doduše kritizira kao neki ekstremni oblik impresionizma, istovremeno kao da prepoznaje (naravno, ne izrijeckom) ekspresionističke značajke prisutne ili najavljene u njezinu djelu: naglašenu subjektivnost i ekstremni psihološki angažman pri umjetničkom činu, što iskazuje gotovo medicinskom terminologijom, u njezinim djelima zamjećujući ekstazu, histeriju, tuberkulozu (jektika), nervozu, pijanstvo, konvulzije („nervozno nebo, konvulzivno sunce i crvenu jektiku ovog jesenjeg drveća”). Nadalje, on zamjećuje i intenzivni i ekspresivni kolorit („crvena boja tu gospodari, kao krv i crvena vatra”, „ona vidi samo osnovne, glavne boje, pa ih onda na svom platnu bilježi pojačane”), izostanak finoće prikaza („oko gđice Petrović nije rafinirano”), primitivan pristup te pojednostavljivanje i oblikovna iskrivljenja („slika te umjetnice s jedne strane simplifikovan, uprošćen predmet, a s druge pak strane objekat potenciran, idealističan i deformiran”), a pred njezinim djelima nameću mu se analogije s djelima onih umjetnika koji će kasnije biti prepoznati kao preteče ekspresionizma („Van Gogh, Fincci, Japanci i Gauguin su tako radili”). I isticanje njezine reformatorske pozicije (Matoš 1973: 33–34) ide u prilog njegovu izrazitom smislu za avangardno, što je najviše došlo do izražaja upravo u njegovu tumačenju djela Edvarda Muncha, Nadežde Petrović i Miroslava Kraljevića, kao i shvaćanju karikature kao metafore deformacije odnosno psihograma modernoga društva, čime je odigrao važnu ulogu u senzibiliziranju hrvatske likovne scene za pojavu i prihvaćanje avangarde (Šeparović 2014a). Iako inzistira na terminu impresionizam, nedvojbeno je da intuitivno i implicitno u Nadeždinu djelu detektira neke od važnih ekspresionističkih značajki.

Iako Dimitrije Mitrinović u nekoliko svojih članaka zaobilazi Nadeždu (Mitrinović 1910; Митриновић 1911a; Митриновић 1911b), odnosno samo nabraja (Mitrinović 1911d), u *Srpskom književnom glasniku* napisao je neke od

11) Više o temeljnim postavkama Matoševe likovne kritike u (Šeparović 2014a).



Nadežda Petrović, **Jesen u Longchampu** (1911), Galerija umjetnina Split

rijetkih afirmativnih riječi o njezinoj umjetnosti koje su se javile u srpskoj likovnoj kritici (Митриновић 1911ц). Povodom *IV jugoslovenske izložbe* u članku pod nazivom *Pometena umjetnost* objavljenom u zagrebačkom *Savremniku* prepoznaje njezinu aktualnost u europskome kontekstu smještajući ju u skupinu slikara uz bok Milanu Milovanoviću, Branku Popoviću, Beciću, Kraljeviću i Mihovilu Krušlinu, „koji osjećaju evropsku savremenost i svijesni su ozbiljnosti i otmjenosti umjetničkog zadat-

ka, traže i nalaze; skoro su našli, ako ne sebe, barem put svoj, dobar. Streme, možda nedovoljno izraženi i nedovoljno svoji još danas, bez integralnog moralnog svijeta u sebi, ali sa slikarskim instinktom, streme savremenom umjetničkom životu, našem današnjem; modernisti su, imaju inteligencije umjetničke i imaju mladosti u sebi”. Nadeždin impresionizam naziva radikalnim i visoko individualnim, držeći da je „ličan, samonikao, ali i mnogo svojeglav, ako se može reći, nedefinitivan u sebi i neizražen

definitivno”, istovremeno prepoznajući njezinu snažnu psihološku uznemirenost kao značajan poticaj stvaralaštva: „intenzivno je duševan u svom nemiru i darovit u svojoj pometenosti” (Mitrinović 1912).

Budući da su ranu likovnu kritiku Jerolima Miše bitno odredili neki Matoševi stavovi, Miše slično kao i Matoš, ističe važnost psihičkih stanja poput „lakoumnosti”, „duševne prostodušnosti” i „nervne nesvjestice”, što je nedvojbeno i rezultat njegova psihološkoga pristupa likovnoj kritici obilježena traganjem za suglasjem između autorova psihološkoga profila i njegova djela (Šeparović 2014b: 35). On ju kvalitetom izdvaja od ostalih ističući „smjelost” njezina impresionizma te sposobnost da „i zapletenije probleme perspektive i raspoloženja rešava” (Miše 1912: 760).

Recepcija Nadeždina djela iz rodnoga rakursa

Kao uvod rodnome aspektu Nadeždine recepcije u hrvatskoj kritici, vrijedi sumirati prethodna razmatranja o Nadeždinoj rodnoj svijesti i percepciji te upozoriti na način na koji je doživljavana u krugu muških kolega slikara. Neke od Nadeždinih izjava poput one da je odbacila žene „koje su mislile mozgovima svojih muževa” (Амброзић 1978: 108) prilikom osnivanja ženske organizacije Kola srpskih sestara za pomoć srpskim i madeonskim krajevima pod turskom vlašću 1903. godine,¹² mogle bi navesti na pomisao da se borila za ženska prava. No međutim, njezin društveni aktivizam, kako je uočila Lidija Merenik, zapravo je dominantno nacionalno-patriotski uvjetovan: on nema veze s osvještavanjem ženskih mogućnosti, nastojanjem na ravnopravnosti ili jačanju ženske svijesti, ali u patrijarhalnome okruženju¹³ već i

12) Poticaje koji su naveli Nadeždu na društvenopolitički angažman sumarno i koncizno donosi Jasna Jovanov: „Martovske demonstracije koje su organizovale vođe radničkog pokreta Dimitrije Tucović i Triša Kačlerović, krvavi majski prevrat i promene koje je doneo povratak dinastije Karađorđević u Srbiju, uveli su Nadeždu u angažovano okruženje i probudili njenu rodoljubivu prirodu i težnju da doprinese opštem napretku” (Jovanov 2013: 29).

13) Merenik spominje patrijarhalnu i uglavnom zaostalu srpsku sredinu, gdje je više od 90% žena nepismeno i „u kojoj se žena,

sama činjenica da je žena društveno angažirana predstavlja u najmanju ruku neobičnu pojavu.

U pismima je Nadežda isticala da kolege njezin rad doživljavaju kao rad muškarca, što u pravilu doživljava kao pohvalu, iz čega se može zaključiti kako je i ona doživljavala muškarce sposobnijima od žena. Primjerice, 1899. godine piše roditeljima iz Münchena da joj kolege hvale radove ističući da u njima ima „muškog duha, energije i manir” i da se po crtežu ne može reći „da je to radila ženska ruka” te kako njezin učitelj Igor Grabar za njezin talent i energiju kaže da je rijedak „i kod ljudi a kamoli kod ženskinja” (Амброзић 1978: 58–59). Iz ovoga je vidljivo kako ona zapravo nema feminističku svijest i da su joj bliska patrijarhalna uvjerenja, te kao što je Merenik istaknula, Nadežda „ne nastupa sa naglašeno sifražetske pozicije. Ona nije ni programski ni ideološki borac za prava žena – osim ukoliko se pod tim ne misli na borbu za vlastita prava, kao žene umetnika i žene političara, na davanje ‘ličnog primera’” (Merenik 2006: 11).

Nije samo Nadežda rado isticala tu svoju „mušku” poziciju. Navodno je Ferdo Vesel u Sićevu govorio: „Nadežda je muškarac, a mi smo žene” (Амброзић 1978: 170). Također, slovenski kritičar Vladimir Levstik 1910. godine ističe kako ona „sa sasvim neženskim nervom i smelošću, snažnog muškog temperamenta i sa strasnim obožavanjem site, žarke boje pokazuje skoro podjednaku snagu u portretu, žanru i pejzažu” (Амброзић 1978: 296). Samo nekoliko dana prije smrti dobila je na fronti pravi „muški” orden: „Nadežda je jedne večeri dobila ratno odlikovanje koje je jedan vojvoda skinuo sa svojih grudi da njoj prikači. Priznanje odati Nadeždi Petrović, priznanje koje je izjednačilo sa muškarcima ratnicima, najbolje je priznanje koje je ova hrabra žena mogla da dobije” (Амброзић 1978: 401).

U njezinome društvenom aktivizmu bilo je strasti, energije i hrabrosti, zbog čega su suvremenici nerijetko isticali njezinu „muškost”. Tome je nedvojbeno pripomogla i ikonografija odnosno Nadeždino oblačenje u „skromne haljine bez modnih detalja i nakita, simulakrume

u poslovima nesvojstvenim za socijalno definisanu ulogu žene njenog doba, morala dokazati kao muškarac” (Merenik 2006: 11).

narodne nošnje i uniforme od grubog platna, ili, kasnije, prave bolničke uniforme, koje takođe utiču na stvaranje stereotipa 'muške snage' u ženskom telu" (Merenik 2006: 18). Olivera Janković pojašnjava: „Da bi bila prihvaćena u prostoru koji se tradicionalno smatrao muškim (...) bilo je neophodno da prihvati muška pravila igre i potisne svako ispoljavanje ženstvenosti, sentimentalnosti ili ekscentričnosti koje nije u skladu sa vladajućim modelima (...) Zato se teško može reći da su aktivnosti Nadežde Petrović predstavljale takav angažman kojim se narušava tradicionalna dijalektika muško/ženskih odnosa i hijerarhija rodova, kojim se polja delovanja žene i muškarca ukrštaju, ili se mapa patrijarhatom određenih prostora menja. Ipak, njen društveni angažman relativizuje poziciju žene, širi prostor njenog delovanja u društvu i promoviše oblik ponašanja žene kakav do tada nije postojao, makar i kao opravdan višim razlozima patriotizma i društvenog progresa" (Јанковић 2003: 120–121).

Budući da je Nadežda umjetnica, aktivistica i ratnica, odnosno sve ono što se u tradicionalnome društvu veže uz muško djelovanje, nerijetko je isticana njezina „muškost“, kako među suvremenici i kolegama, tako i unutar hrvatske likovne kritike. U to vrijeme u hrvatskoj likovnoj kritici dominirale su patrijarhalne interpretacije temeljene na stavovima o slabijim mogućnostima i dosezima žena u likovnoj umjetnosti (Strajnić 1916), a još je dugo među vodećim likovnim kritičarima prevladavalo mišljenje kako bi se žene pri likovnom izražavanju morale baviti skromnijim motivima (cvijeće i mrtve prirode) i to u „jednostavnijim“ tehnikama (pastel i akvarel) i manjim dimenzijama (Miše 1928). Uočavanjem strpljivosti i marljivosti kao bitnih ženskih osobina, velikodušno im se prepušta područje primijenjene umjetnosti, koje „jest prava domena žene“, a visoki dometi u likovnom stvaralaštvu žena pripisivani su isključivo „ženskoj“ patologiji poput histerije, primjerice u Slave Raškaj, i lezbijstva, u Marie Laurencin (Babić 1928).

Među hrvatskim kritičarima koji su pisali o Nadeždi, većina ističe „muške“ karakteristike njezina slikarstva, čime se ona izdvaja u percepciji tadašnje likovne kritike, u kojoj se žensko stvaralaštvo isključivo vezalo uz pojmove senzibilno, sentimentalno, poetično, lirsko,

intimno i nježno.¹⁴⁾ „Pojam 'duša žene' i 'priroda žene' podrazumijeva općeprihvaćenu društvenu sliku toga vremena koju su stvorili muški autori tekstova, prema kojoj je žena bitno drugačija od muškarca, pa i njezino izražavanje mora biti drugačije, a u njemu prevladavaju osobine delikatnog, senzibilnog izražavanja osjećaja i instinkta" (Galjer 2009: 79). Stoga se ne može ne primijetiti da se recepcija Nadeždina djela u tome smislu itekako ističe jer izostaje tipično „muško“ čitanje „ženskoga“ djela. Primjerice već Matoš 1907. godine u Nadeždinim slikama uočava „amazonsku snagu" (Matoš 1973: 33), čime ju poistovjećuje sa ženama ratnicama istovremeno spominjući snagu kao muški princip. U Mitrinovićevim prikazima također dominiraju „muški" atributi poput snage („snažni impresionistički krajobrazi", Mitrinović 1911d: 2), isticanja da je „suviše hrabra i suviše grlata" te da je njezin kist „pun sigurnosti i pouzdanja u se". Istovremeno među savjetima kako bi unaprijedila svoje slikarstvo pretežu „ženski" epiteti poput zahtjeva za većom mekoćom i spiritualnosti tona, iz čega se može zaključiti da ima izvjesna rodna očekivanja od njezina djela, stoga se savjetujući joj da iz „muške" paradigme prijeđe u poželjniju „žensku", pokušava nametnuti kao korektiv njezina slikarstva (Митриновић, 1911и: 887).

Budući da, kao što je već rečeno, glavno obilježje Mišine likovne kritike toga razdoblja predstavlja traženje suglasja između psihološkoga profila umjetnika i njegova djela, on u Nadeždinu djelu stavlja naglasak na iracionalna psihička stanja, poput nervne nesvjestice, lakoumnosti i duševne prostodušnosti, koja su u to vrijeme bila percipirana kao tipično „ženska". Nasuprot tomu, ističući njezinu „smjelost" kao da je iznenađen što je ona u stanju „i zapletenije probleme perspektive i raspoloženja" riješiti (Miše 1912: 760) te izostaju patronizirajući savjeti, učestali u njegovim prikazima djela likovnih umjetnica. Za usporedbu donosimo Mišino tumačenje djela slikarice Naste Rojc u istome tekstu, koje se može uzeti kao paradigmatičko za njegovu interpretaciju djela umjetnica: „Nežna, devičanska, otvorena, diskretna duša (...) Iskreno uvijek niže smirene poteze, smirene u

14) Više u (Kolešnik 1998; Vujić 2002; Galjer 2009: 79).

širokim, otmenim, ženskim dimenzijama, bez naročitih pretenzija, bez jeftinijeg traženja efekata". U konačnoj ocjeni Nastina djela Miše snižava kriterije te joj zbog uočene „iskrenosti“ oprašta nedostatke: „Ne znam, ali za iskrenost imam naročitu slabost, i apsolutno nešto ne da se upuštamo u kakvu dublju analizu" (Miše 1912: 764–765). Iz ove usporedbe nedvosmisleno proizlazi da je pri tumačenju Nadeždina djela izostao tipičan „muški" pristup „ženskim" djelima.

Kosta Strajnić u svojoj knjizi *Umjetnost i žena* iz 1916. godine, koja je ujedno i prva studija o temi žene i umjetnosti u Hrvatskoj (Vujić 2002: 16; Galjer 2009: 78), ima izrazito negativno stajalište o ženama u umjetnosti. Ističe kako „iskustvo uči da umjetničko stvaranje žene ima određene granice", da žena „sve što je dala, dala je u konverzaciji" i da „ako žena nije kadra da stvara velika djela, tome nije ona kriva, tome je kriva njezina priroda", a ženu u umjetnosti vidi ponajprije kao inspiraciju i poticaj umjetniku (Strajnić 1916: 12, 14, 24). Jasna Galjer tumači kako „s aspekta feminističkih teorija, Strajnićeve su teze o ženi kao umjetnici karakteristične za patrijarhalne rodne teorije, s elementima psihoanalitičkog čitanja (nesvjesno, inzistiranje na primarnosti ženskog iskustva)" (Galjer 2009: 79). No unatoč dominantnim patrijarhalnim stavovima Strajnić u svojoj knjizi ističe kako Nadeždini „radovi naviješćuju borbu ne samo konzervativnim ženama, nego i konzervativnim muževima" (Strajnić 1916: 30), čime ostavlja mogućnost prihvatanja Nadežde kao ravnopravne muškarcima.

S obzirom na izloženo, možemo zaključiti kako se zapravo Nadežda svojim djelom i društvenim aktivizmom, čime je prkosila tada uobičajenim i uvriježenim rodnim društvenim normama, uspjela othrvati uvriježenome doživljavanju žena, što se nedvojbeno odrazilo i u likovnoj kritici kroz izostanak konvencionalnoga tumačenja djela likovnih umjetnica. Razlog tomu nalazi se u njezinome, za tadašnje pojmove „muškom", političkom i socijalnom angažmanu, „muškoj" slikarskoj profesiji i „muškom" odlasku na front, ali i ne manje važnoj, za ženu neočekivanoj sigurnosti, snazi i hrabrosti likovnoga izraza, zbog čega u tumačenjima njezina djela izostaju tipične interpretacije patrijarhalne provenijencije. Nadežda je

svojim djelovanjem učinila važan korak u osvješćivanju duboko konzervativne i partijarhalne sredine (kakve su, u tom trenutku, bile kako srpska tako i hrvatska) prema mogućnosti ostvarivanja ženske ravnopravnosti, što ju zapravo čini implicitnom feministicom, odnosno proto-sufražetkinjom, i u tom joj smislu vrijedi odati priznanje.

Nadežda Petrović u hrvatskome tisku nakon Drugoga svjetskog rata

Nakon Drugoga svjetskog rata Nadeždina se umjetnost u hrvatskome tisku značajnije spominje samo povodom izložbe *Pola vijeka jugoslavenskoga slikarstva* održane u Zagrebu 1953. godine i upravo u tim tekstovima njezina se umjetnost prvi put tumači s razumijevanjem, vjerojatno zbog povijesne distance koja je tadašnjim kritičarima osigurala potrebnu objektivnost suda. U predgovoru kataloga ističe se da je, za razliku od grupe Račić–Kraljević–Becić koja se oslanjala na „najraniji impresionizam Manetovog tipa", i slovenskih impresionista koji su „polazili od čistog impresionizma i pointilističkog neoimpresionizma" Nadežda Petrović „primila već mnogo suvremenije uplive postimpresionističkog fauvizma" (Stelè 1953: 7). Nadalje, Marijan Matković u prikazu te izložbe daje joj mjesto uz bok prerano preminulim najsmionijim modernistima Ivanu Groharu, Josipu Račiću i Miroslavu Kraljeviću, nazivajući ih vjesnicima „novog likovnog vremena kod nas" i pionirima „onog govora, koji je našu likovnu umjetnost uveo u suvremena strujanja svjetskog slikarstva. Putovi kojima su se oni kretali postat će doskora staze ne samo najtalentiranijih slikara njihove generacije, nego i pokoljenja koje se rodilo poslije njihovih smrti. Njihove slike su postali putokazi na otvorenim i otkrivenim cestama" (Matković 1953: 7). Istim povodom Slavko Batušić ističe njezinu pionirsku ulogu i snažnu borbu za vlastita umjetnička uvjerenja, no stilski ju ipak ne određuje, naglašavajući samo impresioniste, Cézannea i postimpresioniste kao polazišne točke (Batušić 1953: 5).

Bez sumnje najzanimljiviju interpretaciju Nadeždina djela ponudila su dva tada najistaknutija i najkompetentnija predstavnika progresivne likovne kritike, Radoslav

Putar i Mića Bašičević, koji su upravo u to vrijeme s konzervativnim institucionalnim establišmentom vodili borbu za slobodu likovnog govora, progresivne tendencije, ukratko za apstrakciju.¹⁵⁾ Putar Nadeždu prepoznaje kao pristalicu ekspresionističkoga pejzaža te po prvi puta postavlja pitanje „bogzna zašto im nadjevaju etiketu impresionizma?“. Iskreno je začuđen datumima njezinih slika, gotovo ne vjerujući u tako ranu pojavu snažne geste i intenzivnoga kolorita: „Jedva su bili zamukli bubnjevi ‘akademskog realizma’, a ona već slika pejzaže tako energičnim rukopisom i tako glasno intoniranom paletom, da svojom stilskom naprednošću zasjenjuje veliki broj ostalih slikara tog vremena. Nije lako zamisliti, što je u godinama pred prvi svjetski rat značilo onako neposredno izraziti svoj autoportret, kako je to Petrovićeva učinila na izloženom djelu“ (Putar 1953: 7).

Mića Bašičević za Nadeždu ističe da je „glavni predstavnik modernih slikarskih ideja svog vremena u Srbiji“ stavljajući naglasak i na njezin izraziti društveni i politički angažman. Ističući snažne kontraste njezinih slika i ekstremno intenzivnu paletu te naglašenu dramaturiju, izdvaja ju kao pristalicu ekspresionizma. Zanimljivo kako i Bašičević u njezinu slikarstvu uočava „mušku“ ruku, kontrastirajući njezinim radovima „ženske“ radove njezinih muških kolega: „Promatrajući Nadeždina platna čovek se ne može dovoljno načuditi njihovom ‘muškom’ karakteru: naime teško se shvata da jedan tako burni duh živi u ženi. Kontrasti beline pramenova bačenog svetla i obojene tmine, vazda uznemirene linije snažnih širokih zavoja, nemirna treperenja i paleta razbuktalih plamenova svedoče o dramatski dubokom proživljavanju oblika izazvanih protivrečjima svakidašnjeg života. Daleko ‘ženskije’, nežnije, umiljatije i bezbrižnije doimaju se Nadeždini savremenici Milan Milovanović i Kosta Miličević“ (Bašičević 1953: 6).

Kasnijih godina objavljeno je još desetak članaka informativnoga tipa o Nadeždi Petrović u hrvatskome tisku, koje ćemo ovdje samo nabrojiti. Riječ je o kraćim člancima, više obavijestima, povodom pedesete godišnjice smrti Nadežde Petrović i rekonstrukcije *I jugoslovenske*

izložbe održane 1965. god. u Čačku (Maleković 1965; P. S. 1965; *Povodom 50-godišnjice smrti* 1965), retrospektivne izložbe u Beogradu (*Retrospektiva Nadežde Petrović* 1965) i stote obljetnice rođenja velike umjetnice (*Nadežda Petrović*, 1974).¹⁶⁾ Nadalje, tu je vijest da je osnovna škola u Sićevu preuređena u muzej s njezinim imenom (*Muzej „N. Petrović“,* 1975), informacija da je u Beogradu otvoren Muzej Nadežde i Rastka Petrovića u obiteljskoj kući (*Spomen-muzej Nadežde Petrović i Rastka Petrovića*, 1975), potom jedan romansijski prikaz njezina života i rada (*Nadežda Petrović*, 1979), kao i obavijest o izložbi Nadežde Petrović u Münchenu (*Dva povratka u svijet*, 1985).

Zaključak

Nema sumnje da je Nadežda izuzetno slabo prisutna u hrvatskoj likovnoj kritici. Iako je pojava prešućivanja njezinih slika u prikazima izložbi česta pojava i u srpskoj kritici, srpski ju kritičari ipak nisu mogli u tolikoj mjeri marginalizirati. Razlozi zaobilaženja njezinih djela u hrvatskoj kritici su brojni: na prvom mjestu riječ je o zaokupljenosti Meštrovićevim radom, koji je plijenio gotovo svu pažnju hrvatskih kritičara, potom o snažnijoj usredotočenosti na hrvatske slikare, čiji su rad bolje poznavali te je i kritičarima i publici bio interesantniji, ali tu je nedvojbeno riječ i o stilskoj i izražajnoj progresivnosti Nadeždina djela (koje ne korespondira apsolutno ničemu što se tada moglo vidjeti na hrvatskoj likovnoj sceni, uz eventualnu iznimku Kraljevićeva djela), za interpretaciju kojega je kritičarima nedostajalo kritičkoga aparata i terminologije te upućenosti ili razumijevanja za suvremene europske likovne aktualnosti. Stoga ju je kritika, uglavnom slijedeći „liniju manjega otpora“, prešućivala prema nacionalnome i stilsko-izražajnome, ali i rodnome ključu.

Iako su prioritet imali hrvatski i muški umjetnici, Nadeždino djelo intuitivnijim kritičarima istančanijsa ukusa poput Matoša, Miše i Mitrinovića ipak nije moglo

¹⁵⁾ Više u (Kolešnik 2006).

¹⁶⁾ Članak je uglavnom prenesen iz *Enciklopedije likovnih umjetnosti* (Ambrozić 1964: 665–666).

promaknuti. Unatoč činjenici da se kao glavni problem njihovih intepretacija nameće tumačenje Nadeždinih djela s impresionističkih polazišta, odnosno njihovo etiketiranje impresionizmom, što je pak rezultat tadašnjih receptivnih okvira i mogućnosti hrvatske likovne kritike, oni implicitno uočavaju progresivne značajke njezina djela, intuitivno prepoznajući njihovu kvalitetu i snagu izraza.

Budući da se prva afirmativna tumačenja Nadeždina djela u srpskoj kritici javljaju tek kod Pijade, Mitrinovića i Strajnića 1911–1912, utoliko je važnije istaknuti važnost Matoševe recepcije koji već 1907. unatoč njegovim estetičko-impresionističkim polazištima, uočava iznimnu

važnost i vrijednost njezina djela. On je bio dovoljno hrabar da svoju analitiku isproba i na djelu koje načelno ne razumije, ali intuitivno mu se sviđa i predosjećajući njegov reformatorski potencijal. Zamjećujući progresivne značajke njezina djela (uz slično razumijevanje Kraljevićevih), Matoš je učinio značajan prinos u pripremanju hrvatske likovne scene za dolazak avangarde. I upravo kao što su rođeni iste godine, Nadežda i Matoš umiru prerano, i to s godinom razlike, ostavivši izniman opus nedovršenim i nenadoknadivu prazninu u kulturnome prostoru svojih sredina.

LITERATURA:

Ambrozić 1964.

Ambrozić, K. (K. Ać.), *Petrović, Nadežda*, u: Enciklopedija likovnih umjetnosti, sv. 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964.

Амброзић 1978.

Амброзић, К., *Надежда Петровић*, Београд: Српска књижевна задруга и Југославијапублик, 1978.

Babić 1928.

Babić, Lj., *Žena u likovnoj umjetnosti*, Obzor, 1928, br. 279, 2–3; br. 284, 2–3.

Bašičević 1953.

Bašičević, M., *Srpsko slikarstvo, između Nadežde i Lubarde*, Naprijed, 12. lipnja, 1953, 6.

Batušić 1953.

Batušić, S., *Srpski slikari na izložbi 'Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva'*, Vjesnik, 24. svibnja, 1953, 5.

Bulimbašić 2014.

Bulimbašić, S., *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić”*, Zagreb: Filozofski fakultet, 2014, [doktorska disertacija].

Deanović 1911.

Deanović, M., *Naša umjetnost u Rimu*, Jug, br. 5, 1911, 136–139.

Dva povratka 1985.

Dva povratka u svijet, Danas, 10. rujna, 1985, 51–52.

Galjer 2009.

Galjer, J., *Kosta Strajnić, promotor novih tema u hrvatskoj likovnoj kritici*, u: Kosta Strajnić, život i djelo, Strajnićev zbornik, priredio Ivan Viđen, Dubrovnik: Matica hrvatska ogranak Dubrovnik, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009, 71–81.

Georgieva 2008.

Georgieva, M., *South Slav Dialogues in Modernism, Bulgarian Art and the Art of Serbia, Croatia and Slovenia 1904 – 1912*, Sofia: Bulgaria Academy of Sciences, Institute of Art Studies, 2008.

Izložba jugoslavenske kolonije 1907.

Izložba jugoslavenske kolonije u Beogradu, Obzor, 21. veljače, 1907, 2–3.

Јанковић 2003.

Јанковић, О., *Надежда Петровић, између уметности и политике*, Београд: Сигнатуре, 2003.

Jovanov 2013.

Jovanov, J., *Nadežda Petrović, s obe strane objektiva*, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013.

Kara 1910.

Kara, Lj., *Izložba „Medulića”*, Novosti, br. 301, 1910, 3.

Katalog izložbe 1913.

Katalog izložbe Miroslava Kraljevića, Zagreb: Boranić i Rožmanić, 1913.

Kolešnik 1998.

Kolešnik, Lj., *Postoji li „feministička” povijest umjetnosti*, Treća, br. 1, 1998, 109–112.

Kolešnik 2006.

Kolešnik, Lj., *Između Istoka i Zapada*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.

Kveder 1912.

Kveder, Z. (Z. K. J.), *Die vierte südslavische Kunstausstellung in Belgrad 1912*, Agramer Tagblatt, br. 151, 1912, 2–3.

Lang-Langen 1910.

Lang-Langen, W., *Kunstausstellung des „Medulić”*, Agramer Zeitung, br. 259, 1910, 2–3.

Lovrić 1907.

Lovrić, B. (B.L.), *Izložba Jugoslavenske umjetničke kolonije u Beogradu*, Savremenik, br. 3, 1907, 184.

Lunaček 1910.

Lunaček, V. (-č-), *Izložba društva „Medulić”*, Obzor, 9. studenoga, 1910, 1.

Maleković 1965.

Maleković, V. (V. M.), *Sretna inicijativa*, Vjesnik, 15. srpnja, 1965, 5.

Marjanović 1911a.

Marjanović, M., *Izložba „Medulića” u Zagrebu*, Jug br. 1, 1911, 26–27.

Marjanović 1911b.

Marjanović, M., *Rimska izložba i hrvatski umjetnici*, Jug, br. 4, 1911, 101–106.

Maroević i dr., 2010.

Maroević, T., Prelog, P., i Reberski, I., *Hrvatska umjetnost, povijest i spomenici*, Zagreb: Školska knjiga, 2010, 592–606.

Matković 1953.

Matković, M., *Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva (1900–1950)*, Borba, 7. lipnja, 1953, 7.

Matoš 1973.

Matoš, A. G., *Sabrana djela*, sv. XI, Zagreb: Mladost i Liber, 1973.

Merenik 2006.

Merenik, L., *Nadežda Petrović: projekat i sudbina*, Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, 2006.

Milčinović 1910a.

Milčinović, A., *Izložba Medulića*, Narodne novine, br. 280, 1910, 1–3.

Milčinović 1910b.

Milčinović, A., *Iz umjetničkog svijeta*, Savremenik, br. 6, 1910, 466.

Miše 1912.

Miše, J., *Četvrta jugoslovenska izložba*, Zvezda, br. 12, 1912, 757–765.

Miše 1928.

Miše, J. (Rome), *Prva izložba „Kluba likovnih umjetnica”*, Književnik, br. 8, 1928, 304–307.

Mitrinović 1910.

Mitrinović, D., *Pred Medulićevom izložbom*, Hrvatski pokret, br. 245, 1910, 2.

Митриновић 1911a.

Митриновић, Д., *Изложба хрватског умјетничког друштва „Медулић” у Загребу*, Српски књижевни гласник, бр. 1, 1911, 68–75.

Mitrinović 1911b.

Mitrinović, D., *Reprezentacija Hrvata i Srba na međunarodnoj izložbi u Rimu*, Savremenik, 1911, br. 9, 523–525; br. 10, 564–569.

Митриновић 1911ц.

Митриновић, Д., *Срби и Хрвати на међународној уметничкој изложби у Риму*, Српски књижевни гласник, бр. 11, 1911, 884–888.

Mitrinović 1911d.

Mitrinović, D., *Srbski umjetnici na međunarodnoj izložbi u Rimu*, Obzor, 5. studenoga, 1911, 1–2.

Mitrinović 1912.

Mitrinović, D., *Pometena umjetnost. Povodom Četvrte jugoslavenske umjetničke izložbe*, Savremenik, br. 11, 1912, 668–675.

Muzej N. Petrović 1975.

Muzej N. Petrović, Slobodna Dalmacija, 30. siječnja, 1975, 8.

Nadežda Petrović 1974.

Nadežda Petrović, Oko, 1974, br. 50, 3.

Nadežda Petrović 1979.

Nadežda Petrović – prve umjetničke izložbe. Žene koje su se rodile prerano, Vikend, 12. siječnja, 1979, 14–15.

Novak Oštrić 1965.

Novak Oštrić, V., *Umjetnost Miroslava Kraljevića*, sv. 1. Zagreb: Filozofski fakultet, 1965, [doktorska disertacija].

P. S. 1965.

P. S., *Repriza slikarske izložbe od prije 60 godina*, Vjesnik, 21. ožujka, 1965, 9.

Povodom 50-godišnjice smrti 1965.

Povodom 50-godišnjice smrti slikarice Nadežde Petrović, Novi list, 3. srpnja, 1965, 8.

Putar 1953.

Putar, Radoslav, *U Modernoj galeriji*, Naprijed, br. 22, 1953, 7, 11.

Reberski 1997.

Reberski, I., *Realizmi dvadesetih godina*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti i ArTresor studio, 1997.

Retrospektiva 1965.

Retrospektiva Nadežde Petrović, Slobodna Dalmacija, 28. travnja, 1965, 4.

Spomen-muzej 1975.

Spomen-muzej Nadežde Petrović i Rastka Petrovića, Slobodna Dalmacija, 11. siječnja, 1975, 8.

Stelè 1953.

Stelè, F., *Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva*, u: *Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva*, Zagreb: Tisak Grafičkog zavoda Hrvatske, 1953, 5–14.

Strajnić 1916.

Strajnić, K., *Umjetnost i žena*, Zagreb: Naklada knjižare J. Merhauta, 1916.

Strajnić 1918.

Strajnić, K., *Naši mladji*, u: Studije. Zagreb: Naklada Gjorgja Čelapa, 1918, 117–145.

Šeparović 2014a.

Šeparović, A., *Uloga i naslijeđe Antuna Gustava Matoša u hrvatskoj povijesti umjetnosti*, Peristil, br. 57, 2014, 185–198.

Šeparović 2014b.

Šeparović, A., *Portretiranje psihe kao temeljna odrednica ranoga opusa Jerolima Miše*, Studia lexicographica, br. 1(14), 2014, 21–44.

Vujić 2002.

Vujić, Ž., *Umjetnost i žena III*, u: Hrvatske slikarice plemkinje iz zbirke dr. Josipa Kovačića, Zagreb: Art Magazin Kontura, 2002, 5–32.

Vukelić 1910.

Vukelić, Z., *Izložba društva „Medulić”*, Hrvatsko pravo, 1910, br. 4498, 53; br. 4504, 59; br. 4510, 65; br. 4515, 70.

Zidić 1990.

Zidić, I., *Krležin Dobrović*, u: *Petar Dobrović (1890–1990)*, [katalog retrospektivne izložbe], Zagreb: Muzejski prostor, 1990, 11–14.

Reception of Nadežda Petrović's Art Works in the Croatian Art Criticism

SUMMARY

Although the paintings of Nadežda Petrović have been exhibited in Croatia only once (three paintings at the “Medulić” exhibition in Zagreb in 1910), the importance of several reviews in the overall Croatian critical reception of her artwork has been noticed. Nadežda was related to the Croatian art scene through a number of friendships (with Vladimir Becić, Ivan Meštrović and Miroslav Kraljević), through a membership in several artistic associations that gathered Croatian artists (The “Medulić” Group and The Yugoslav Art Colony) as well as through a mutual commitment to the cultural and political integrity of Southern Slavs. This paper performs an analysis of the Croatian authors’ reviews that deal with her artworks, on whose basis Nadežda Petrović will be more precisely placed within the field of Croatian art criticism.

Although most authors of their exhibition reviews omit or only list Nadežda’s name, in the four selected articles (anonymous author from *Obzor*, Antun Gustav Matoš, Dimitrije Mitrinović, and Jerolim Miše) an implicit understanding of her artwork has been noticed. In spite of their Impressionist based art positions, these critics noticed Expressionist and progressive features of her works and the potency of her expression. For example, in his article Matoš recognized her interest in extreme psychological conditions and her strong subjective engagement in the process of painting, which was typical

for Expressionism. By stressing her reformist potential, he demonstrated his sensitivity towards proto-avantgarde phenomena and early signs of Expressionism (that was most evident in his interpretation of Edvard Munch’s, Nadežda Petrović’s, and Miroslav Kraljević’s works), which secured him a prominent role in the preparation of the Croatian art scene for the understanding of the Avantgarde tendencies.

This paper will also discuss the reception of Nadežda’s work from the gender point of view. It has been noticed that Croatian art critics who held a patriarchal views that were dominant in that period (Antun Gustav Matoš, Kosta Strajnić, and Jerolim Miše), abandoned them in their interpretation of Nadežda’s work. We find the reason for their abandonment of typically male explication of woman’s work in her stereotypically masculine political and social engagement, traditionally masculine profession of a painter, battlefield engagement, as well as in the perceived steadiness, strength and courage of her artistic expression.

Only in 1953, at the *Half a Century of the Yugoslav Painting* exhibition, held in Zagreb, Nadežda’s paintings were unanimously declared Expressionist. The representatives of progressive art criticism, Radoslav Putar and Mića Bašičević, who advocated an abstract art tendencies in that period, wrote about Nadežda’s paintings with excitement and with a high level of understanding.