

Олга Д. Жакић*

ГЕОЛОШКА ИСПИТИВАЊА И МОНИСТИЧКО ЈЕДИНСТВО У СТВАРАЛАШТВУ КЛОДА МОНЕА

САЖЕТАК: Импресионистички пејзажи Клода Монеа били су његов лични одговор на сензације природе. У француском уметничком стваралаштву, теорија еволуције је продубила жудњу за разумевањем промена у природи. Студиозно посматрање њених феномена, атеизам, потрага за материјалним искуством, али и блиска пријатељства са припадницима политичке левнице у Трећој француској републици, усмерили су Монеово интересовање за еволуционизам, истраживање дубоке прошлости и животворних законитости природног света. Почетком осамдесетих година XIX века, током боравка у нормандијском месту Етрета, Моне је начинио серију морских пејзажа који откривају не само фасцинацију лепотама стеновитих крајолика и односа светлости и предмета сликања, већ и истраживање ерозивних одлика кречњачких литица, као показатеља геолошке и еволутивне историје. Крајем деведесетих година, када је Моне увећано живео у Живерњију, поред Ламаркове и Дарвинове теорије, у Француској се популаризује и Хекелова теорија монизма. Њу је сликар инкорпорирао у композиције са приказима водених биљака, локвања. Након Универзалне изложбе 1889. на којој су први пут били изложени, Моне почиње да гаји разнобојне локвање у башти своје куће у Живерњију. Од тада, они постају његов омиљен мотив, чиме уметник изражава идеју бесконачности и Хекеловог закона јединства и заједничке супстанце која пулсира у свим организмима и покреће еволуцију. Овај рад истражиће утицај еволуционизма на уметничко и научно анализирање природних феномена у сликарству Клода Монеа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Клод Моне, еволуција, монизам, геологија, Етрета, водени локвањи.

Увод

Друга половина XIX века била је прекретница у историји француске филозофије и научне мисли. Природа је почела да се посматра као органска целина, композит међусобно повезаних бића, супстанци и сила, опипљивих и неприметних. То је

* Универзитет у Београду, Филозофски факултет; zakic.olga@gmail.com

био случај било да се ради о геолошким слојевима који сежу до најмрачнијег језгра земље, о чему сведочи геолошки рад Чарлса Лајела (Charles Lyell), или о заједничком биолошком пореклу људи и животиња, које су истраживали британски природњак Чарлс Дарвин (Charles Darwin) и аустријски зоолог Ернст Хекел (Ernst Haeckel). Видљиве и невидљиве промене у природи, као последице еволутивних процеса, почињу од тог периода све више да се изучавају, а интересовање јавности за порекло људи и света пропорционално јача (ЖАКИЋ 2017: 11–13).

Утицај научних идеја блиских теорији еволуције на интелектуални живот Француске поклопио се са појавом импресионистичког сликарства седамдесетих година XIX века. Упркос знањима о еволуционизму у књижевности и уметности, овај феномен није много истражен у досадашњој ликовној критици и делима из области историје уметности. Многи од водећих импресиониста били су добро образовани, упознати са науком и имали пријатеље који су се бавили истраживањем природњачких теорија. Умни и уважени људи су од шездесетих година XIX века, након појаве Дарвиновог *Постанка врста* (*On the Origin of Species*, 1859), почели да уче и пишу о еволуцији и сродним дисциплинама, ширећи нова знања са уметницима, међу којима је био и Клод Моне (Claude Monet). Средином шездесетих година, Монеов биограф Гистав Жефруа (Gustave Geffroy), са којим је проводио много времена на уметничким дружењима, упознао га је са Жоржом Клемансоом (Georges Clemenceau), политичарем, припадником француске левице и оснивачем новина *Правда* (*La Justice*) у којима је Жефруа радио (DUROSELLE 1985: 216–231). Клемансо је у старости постао верна подршка Монеовом стваралаштву и личности (HOUSE 1988: 9). Он је такође био одговоран и за уметничко упознавање са новим теоријама еволуције и природњачким дисциплинама. Осамдесетих година се продубило пријатељство између Клемансоа и уметника, када је сликарева уметност почела да добија своју пуну форму и значај. Политичар је написао књигу посвећену сликаревом стваралаштву, у којој је присећајући се тих година, и дивећи се његовим студијама променљивости светлости, истицао да је он „открио природу”, а његов начин сликања „афирмисао еволуцију”¹ (CLEMENCEAU 1928: 84–85). Један од водећих присталица импресионистичког покрета Теодор Дире (Théodore Duret), који је писао о Монеовим научним опсервацијама природе (DURET 1880), био је такође и пасионирани заговорник еволуционизма.²

Прве изложбе импресиониста у Паризу показале су да постоји блиска повезаност између савремене научне мисли и нове уметности. До краја седамдесетих година појачала се и идеја да се импресионисти могу поредити са научницима, једнако као са уметницима (ISAACSON 1986: 382). Као што је интересовање за науку утицало на природњаке, тако је утицало и на импресионисте. Деловање природњачких наука на Монеа усмеравало је његове идеје о светлосним кретањима. У свом стваралаштву

¹ „Après de longs efforts, il a decouvert la nature.” (...) „C’était une evolution qui s’affirmait.”

² Дире је у својој *Критици авангарде*, последње поглавље посветио тексту под називом „Херберт Спенсер и филозофија еволуције” (DURET 1885: 315–325). У њему је објашњавао рад на пољу теорије еволуције, Дарвиновог колеге Херберта Спенсера (Herbert Spencer).

концетрисао се на хватање пролазних и тренутних ефеката на својим платнима (SEVASCO 1958: 202). Међутим, осим атмосферских феномена и светлосне променљивости, од осамдесетих година Клод Моне почиње израду слика које говоре у прилог томе да се много дубље бавио истраживањем природе. Популарност теорије еволуције у Француској и њена блискост са другим сродним дисциплинама, попут геологије као науке о истраживању старости Земље, утицаће на серије Монеових морских пејзажа у градићу Етрета. Након тога, од деведесетих година, са постепеним упливом теорије еволуције Ернста Хекела у француску науку, нови поглед на природу као универзалног јединства свих живих бића, постаје идеја водиља у Монеовим серијама са мотивом водених локвања. Њих је гајио у језеру крај своје куће у Живерњију, а овај сликарски мотив постаће одраз Монеовог схватања Хекелове теорије монистичког јединства.

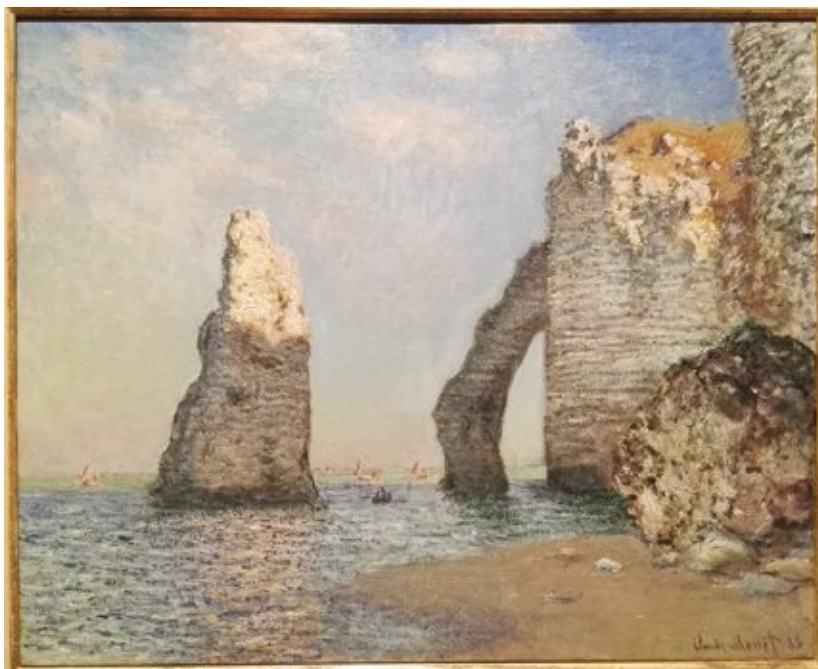
Нормандијске импресије – Етрета

Осамдесетих година XIX века Клод Моне је често путовао и обилазио приморска места у Нормандији и нарочито место Етрета, у потрази за необичним атмосферским и светлосним ефектима које би бележио на својим композицијама. Након настањивања у Живерњију 1883. године, отиснуо се на радно путовање обалама Нормандије, у Авр и Етретау. Етрета, мање од тридесет километара североисточно од Авра, на почетку XIX века било је искључиво рибарско село, са мање од хиљаду становника. Тридесетих година је постало једно од вољених места за одмор и уживање у природним лепотама (HERBERT 1994: 61). Популарно уточиште уметника и писаца, Етрета, на северозападној обали Француске, до 1883. се развило у напредно туристичко одмаралиште, прослављено по бистрини ваздуха, квалитету светлости, али и погледу на три огромна лука од природног камена – Западну литицу или низводни портал (Falaise d'Aval), Источну литицу или узводни портал (La Falaise d'Amont) и Велику литицу (Manneporte), и величанствену стеновиту Иглу (L'Aiguille), насталу из околних литица јаким дејством морских струја. Пејзаж овог приобалног места један је од најспектакуларнијих дуж атлантске обале Француске. Моне на својим пленеристичким композицијама приказује погледе на све ове формације. У току три недеље 1883. године, он је насликао двадесетак платна на којима су забележена сва три лука и шиљаста Игла у различитим климатским условима (HILL 2004: 73). У Етретау се вратио у рану јесен 1885, где је остао до почетка зиме те године. Клод Моне је стигао у Етретау са своја два сина, невенчаном сапутником Алис Хошеде (Alice Hoschedé) и њено шесторо деце на радни одмор средином септембра 1885. године. Његова многобројна путовања била су потрага за изворима нових инспирација и сликарских мотива. Уметничким погледом покушавао је да продре дубоко у природу и открије њене мистерије, које би пажљивим и непосредним опажањем преносио на платно (HOUSE 1998: 5).

Познато је да је током јесењег боравка у Етретау 1885. године Моне започео педесет једну слику у техници уља на платну, од којих је многе доцније прерадио у свом студију у Живерњију (сл. 1). Дорада слика је трајала некад и по више месеци, па се



Сл. 1. Сликарски студио Клода Монеа у његовом дому у Живерњију
(фото: Олга Жакић, 2019)



Сл. 2. Клод Моне, *Ила и Западна литица*, 1885, уље на платну, 65,1 × 81,3 цм, Уметнички институт Стерлинг и Франсин Кларк у Вилијамстауну (фото: Олга Жакић, 2019)

не може прецизно одредити датум настанка слика, а датоване су према години почетка креирања. Сликарски мотиви који су га привлачили били су слични као они из 1883. године. Скоро половина његових представа, њих двадесет четири, представљају морске пејзаже испуњене мотивом Западне литице и необичне стеновите формације, међу којима је најпознатија Игла. Њена висина од око седамдесет метара изнад водене површине привлачила је бројне посетиоце крајем XIX века и постала један од омиљених Монеових предмета сликарске експертизе (HERBERT 1994: 100).

У својим представама нормандијских обала, Моне је често сликао мотиве веома сличне онима које су бирали салонски сликари или препоручивали туристички водичи тог периода. Ипак, његов примарни фокус на овим сликама били су изражајни и наглашени ефекти светлости и времена, у распону од атлантских олуја које ударају у стеновита приобаља Етретаа до интензивног сјаја и преламања сунчевих зрака по каменитим литицама. Да би дочарао ове ефекте у боји, сликар је примењивао изузетну разноликост и умешност технике, бележећи кичицом таласе који се прекидају уз налете динамичних кукица и мрља од пастуозно нанесене боје, или игру светлости преко рељефних кречњака најнежнијим градацијама сличних нијанси (HOUSE 1998: 6–7).

Представа *Ила и Западна литица* (сл. 2) настала је 1885. године у техници уља на платну. Једна је од слика из Монеове серије морских пејзажа са истом фокалном

тачком. Мањих је димензија, $65,1 \times 81,3$ цм, што је било погодно за преношење платна и рад на отвореном. Чува се у Уметничком институту Стерлинг и Франсин Кларк (Sterling and Francine Clark Art Institute) у Вилијамстауну, у држави Масачусетс у Сједињеним Америчким Државама.³ Сигнирана је и датована у доњем десном углу.

Игла и Западна литица репрезентује један у низу Монеових импресионистичких ликовних исказа у којима фокус није био на урбаним дешавањима у туристичком градићу, већ на природним сензацијама воде и великих стена, трансформисаних миленијумима услед геолошких промена. Ракурс слике указује да је уметник ову композицију начинио највероватније сликајући на шљунковитој и песковитој плажи, са које је могао да има пун поглед на приказ природе испред себе. Етрета, насељено и туристима пријемчиво место због својих природних лепота, позициониран је директно на плажи, десно од погледа приказаног у Монеовој композицији (Hill 2004: 74), али овде нема назнака ужурбаног присуства града. Слика је уместо тога уоквирена тако да се фокусира на задивљујућу моћ природе. Њена величанственост је наглашена сићушним стенама које у позадини извиру из воде, у односу на монументалност литица које су приказане у предњем плану. Предњи десни план композиције заузима песковита обала, а узбуркано плаво море украшено ситним таласима насликано је брзим и кратким потезима кичице. На левој страни платна, из дубина мора извирује висока Игла, чији врх осветљавају сунчеви зраци. Десно од ње, на самој обали се налази громадна камена формација, Западна литица. Она образује велики природни лук, такозвани низводни портал, чија се лева страна завршава у води. Хоризонталним потезима беле је назначена рељефна површина страница монументалних стена, а сунчева светлост открива врхове литице обложене сиромашном вегетацијом браон и зеленкасте боје. Из Монеовог писма послатог његовој партнерки Алис, у новембру 1885. године, сазнаје се да је он најчешће сликао у подножју литица на обали, добро заклоњен од ветра, када би осека повукла море и омогућила му ближи прилаз мору (MONET 1885).

Геолошка опсервација природе

Иако је Моне постао познат по бројним представљањима истих тачака гледишта, снимљених у различито доба дана и током разлитих временских услова, у морским пејзажима Етретаа он се мање фокусира на представљање атмосферских и светлосних модулација драгих мајсторима импресионизма. Оно је и даље присутно, али одабир мотива фаворизује заправо чврсту конструкцију, слојевитост стена и

³ Супружници и колекционари уметничких дела Роберт Стерлинг Кларк (Robert Sterling Clark) и Франсин Кларк (Francine Clark), набавили су ово дело 1933. године, а од 1955. део је сталне поставке њиховог музеја и истраживачког центра у Америци. Податак са изложбе *Клод Моне и Жан Франсис Обертиен: два сликара различитог порекла* (Claude Monet et Jean Francis Auburtin: deux peintres aux parcours différents), одржане 2019. године у Музеју импресионизма у Живерњију (Le musée des impressionnismes Giverny).



Сл. 3. Гистав Курбе, *Литице Етретаа након олује*, 1870, уље на платну, 130 × 162 цм, Музеј Орсеј у Паризу. Репродукција аутора Patrice Schmidt, дигитални архив Музеја Орсеј (RMN-Grand Palais)

импозантни театар природе. Монеов одабир литица у Етретау тежи и да утврди трајност природних елемената и да открије стање света на његовом почетку.

Пре Монеа, Гистав Курбе (Gustave Courbet) такође је био привучен импресивном природом у Етретау. У ово место је стигао у лето 1869. године и одсео у кући крај мора, ушушканој уз Западну литицу са леве стране залива. На путовању су му се придружили тада млади Клод Моне, коме је ово био први одлазак у Етретау, и Александар Дима Старији (Alexandre Dumas père) (МАСК 1990: 227). Курбе је литице више пута сликао у различитим временским приликама. Једна од најпознатијих верзија је *Литице Етретаа након олује* (сл. 3), коју је начинио 1870. године и која се данас излаже и чува у Музеју Орсеј (Musée d'Orsay) у Паризу. У чистом пејзажу, без људи и свих туристичких или анегдотских детаља, Курбе прави јукстапозицију копна и стене, неба и мора. Сликарским умећем, бираним односом светлости и боја из природе,

постигнуто је да сваки природни елемент буде готово опипљив. Креирао је попут фотографа, пејзажну забелешку чистине ваздуха и јасне светлости након невремена на мору. Слика је изложена на Салону у Палати Шанзелизе (Palais des Champs Elysées) 1870. године, након чега је инспирисала бројне сликаре импресионизма, али и привукла уметнике попут Монеа, овом несвакидашњем чуду природе. Уметнички критичар и Курбеов пријатељ Жил Антоан Кастањари (Jules-Antoine Castagnary) приметио је на овој композицији Курбеово умеће приказивања геолошких детаља:

Несумњиво има неког претеривања, чак би се могло рећи и набоја, у богатству минерала којима је прекрио стене своје *Лийице Ейрејџаа након олује*. Тамо букти читав низ драгуља, од дијаманата до малахита. (...) *Лийице Ейрејџаа након олује*, својом једноставном композицијом, моћним и правим изгледом, сивим стенама чији су врхови прекривени сомотом трава, светлом и свежим небом које је олуја управо опрала, мирним таласима који се отварају до најдубљег хоризонта, пукотинама у којима је вода обојена светлом сенком (...) задивљује. Изнад свега, ова истина приказивања чини да уметничко дело нестане и остане видљива само природа (BÉNÉDITE 1911: 97–98).⁴

Кастањари, заговорник реализма у уметности, изразио је дивљење према оним елементима које ће касније импресионисти такође истицати на својим платнима. Међутим, светлост, боје и атмосферске прилике или неприлике нису једино што је Моне могао да, условно речено, преузме из Курбеове композиције. Оно што је заједничко и једном и другом сликару јесте осећај за геолошку прошлост и стамене формације из природе као доказа дубоке прошлости и времена пре појаве првих људи.

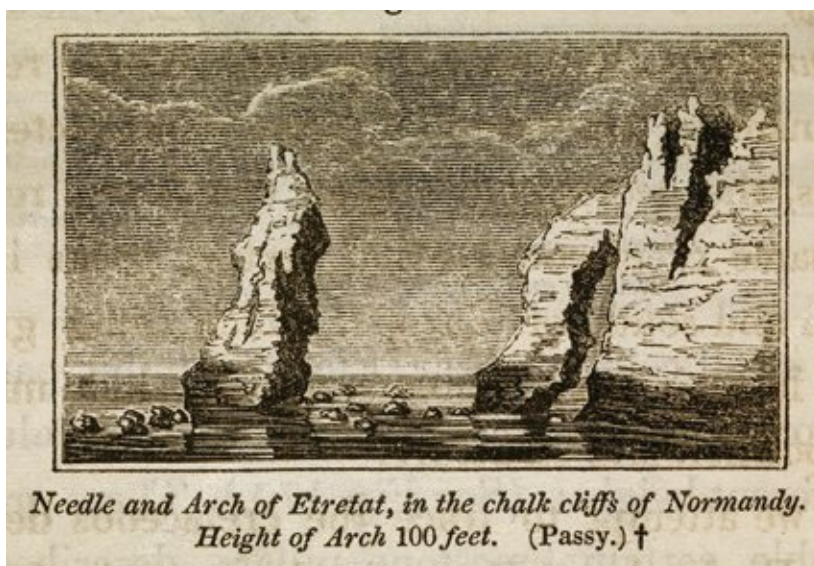
Као представник реалистичног покрета у уметности, Курбе је настојао да у својим делима поштује научну истинитост, што је одговарало методама дисциплина које су истраживале теорију еволуције. Интересовао се за праисторију људи у Француској и изучавање порекла људи, што је од педесетих година било веома популарно у Европи. Приказујући многобројне географске локације на својим пејзажима, он их је на платно преносио кроз визуру правог геолога.⁵ Курбеове представе, почевши од *Бајарове стіене* из 1856. до *Лийица Ейрејџаа након олује*, поред уметничких квалитета, подсећају и на традиционалне научне цртеже из књига о геологији у XVIII и XIX веку (STAFFORD 1984). Кичицом је детаљно обрађивао промене у стенама под утицајем ерозије и временских непогода, у току дубоког геолошког времена (TEN-DOE-SSCHATE CHU 1988: 61).

⁴ „Il y a sans doute quelque exagération, on pourrait même dire quelque charge, dans le luxe minéralogique dont il a recouvert les rochers de sa *Falaise d'Etretat après l'orage*. Toute la gamme des gemmes y flamboie, depuis le diamant jusqu'à la malachite. (...) *La Falaise d'Etretat après l'orage*, avec sa composition si simple, son aspect si puissant et si vrai, ses rochers gris dont le sommet se tapisse du velours des graminées, son ciel léger et frais que vient de laver l'orage, ses flots apaisés qui se déroulent jusqu'au plus profond horizon, les anfractuosités où l'eau se teinte d'une ombre légère, (...), étonne. Par-dessus tout, cette vérité de rendu fait disparaître l'oeuvre d'art pour ne plus laisser voir que la nature.”

⁵ Био је и члан модерног Друштва за унапређење Дуба (ANONYME 1854: 129) у ком је учио о еволуцији, ботаници, палеонтологији и геологији. Главни циљ овог удружења било је истраживање геолошких терена.

Иако је овај Монеов морски пејзаж са високим стенама једна од ретких његових завршених композиција из ове серије слика, због јединственог начина сликања она делује наизглед недовршено. Осим што ово платно одише јединственим Монеовим импресионистичким маниром сликања брзим и кратким, неуједначеним потезима четкице, с друге стране то наговештава тежњу за репрезентацијом природе као еманације непрекидног тока еволутивних промена. Однос водене површине прошаране малим и брзим таласим, са које се сунчева светлост рефлектује на рељефе огромних стена, акцентује слојеве и слојеве таложених минерала и кречњака од којих су сачињене, и које доказују старост геолошког времена током којег су се мењале и формирале до модерног доба.

Осим по туризму, Етрета је у XIX веку, времену великих еволуционистичких открића и научних истраживања прапрошлости, био познат и по геолошким експедицијама. Градић Авр, у ком је сликар одрастао, као и оближњи Онфлер, били су околна места у којима су се вршила велика ископавања фосила и геолошких слојева. Популаран крајем века, научни часопис *Природа* (*La Nature*) исте године када је настала Монеова слика објавио је текст о геолошком истраживању морске обале у Етретау који је укључивао анализу примордијалних формација. Текст је био праћен и богатим илустрацијама кречњачких седимената литаца и Игле (MEUNIER 1885: 242–246). Половину столећа пре настанка дела *Игла и Зајадна литица*, шкотски геолог Чарлс Лајел је начинио визуелно идентичну научну илустрацију Монеовог погледа (сл. 4), у књизи *Елементи геологије или древне промене земље и њених становника*



Сл. 4. Чарлс Лајел, *Еџреџа*, 1867, илустрација књиге, непознате димензије
(Charles Lyell, *Éléments de géologie, ou changements anciens de la terre et de ses habitants*,
Traduction M. J. Ginestou, Paris: Garnier frères, 1867, 555)

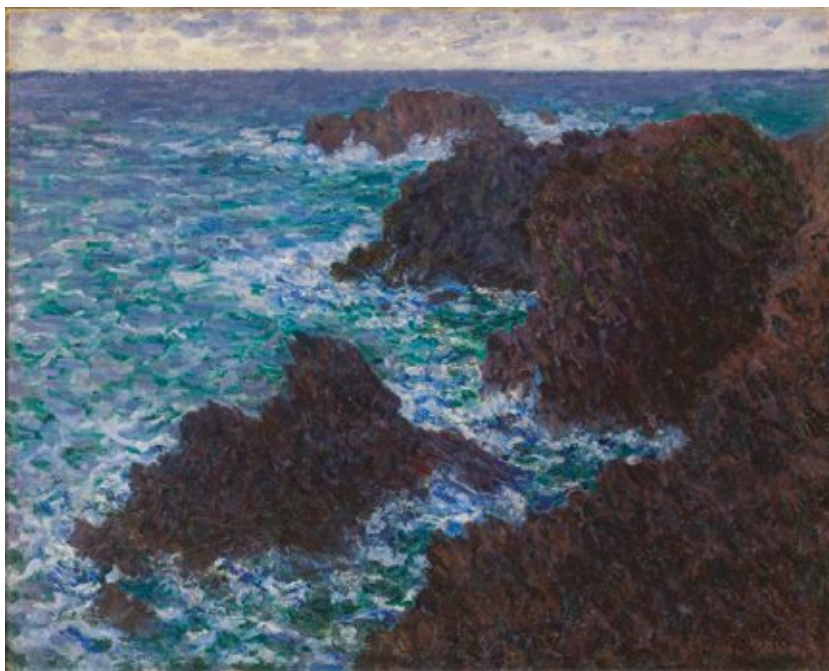
(LYELL 1867: 555). Лајелова студија је на светлост дана изнела резултате проучавања кречњачких стубова и других формација у Енглеској и Француској. На француски језик је преведена 1867. године и постала неизоставно штиво које је доносило нова знања о општој дисциплини геологије. Лајел је сматрао да научна геологија може да користи само видљиве узроке да објасни прошлост. Држао се тезе да свака структура на земљиној површини мора да се гради постепено током дугог периода, што је применљиво чак и на најстарије стене које су остале нетакнуте. Лајелов поглед на свет одговарао је принципу континуитета, према ком нема прекида или изненадних корак у низу догађаја. Овај аспект његове геологије импресионирао је Чарлса Дарвина, а његова теорија еволуције је класичан израз принципа континуитета у биологији (BOWLER 2003: 10–11). Објашњавајући геолошке трансформације у природи, и Лајел и Дарвин су указивали на кречњачке слојеве у Европи. Фосилни остаци ситних морских створења у талозима стена на атлантској обали су им служили као показатељи дубоког времена и утицаја механизма еволуције (LYELL 1867: 433–434).

Значај Лајеловог научног цртежа је у акцентовању равних, хоризонталних линија на Западној литици и Игли, извучених тушем, који означавају прекиде у стенама након одређеног растојања. Овакве аномалије у природи које образују кречњачке терасе биле су резултат денудације и немилосрдних ерозија о којима је писао прослављени геолог. Кроз Монеову уметничку визуру, такође је указано на ове елементе, које је сликар назначио ширим, попречним потезима беле прошаране и испрекидане сивом. Тиме је показан резултат мирног таложења седиментне материје и ерозивног деловања.

Инсистирање Клода Монеа на променљивости пејзажа може помоћи редефинисању његовог новог начина посматрања природе и света око себе. Монеов хроничар, пријатељ и уметнички критичар Гистав Жефруа је две године пре настанка *Иле и Зайадне литице*, у дневним новинама *Правда* анализирао сликарски манир у Монеовом стваралаштву, са највећим освртом на његове приморске пејзаже. У тексту названом „Хроника: Клод Моне” („Chronique: Claude Monet”) он је најпре изразио дивљење према уметниковој мудрости у изражавању стања атмосфере и квалитету светлости. О Монеовим представама литица у Етретау, записао је:

Успева да изрази равни, рељефе, удаљености, кретање. Он успева да анализира стално променљиву, увек покретну боју воде која тече у рекама, која кључа и пени се у подножју стена и литица; приказује ову боју направљену од стања позадине, стања неба и одсјаја објеката. Проучава терен, дине које се руше, стране литица, као геолог; врхом своје четкице; истиче све камење, све руде, све жиле. Узима у обзир сва спољашња деловања. Слика траву сасушену од ветра и натопљену кишом; чудесно репродукује мокре стене, изложене осеки, на којима је поплава оставила снопове лепљиве траве⁶ (GEFFROY 1883: 1–2).

⁶ „Il parvient à exprimer les plans, les reliefs, les lointains, le mouvement. Il réussit à analyser la couleur toujours changeante, toujours mouvante, de l'eau qui court dans les rivières, qui bout et écume au pied des



Сл. 5. Клод Моне, *Сћене у Бел Илу, Дивља обала*, 1886, уље на платну, 65,5 × 81,5 цм, Музеј Орсеј у Паризу. Репродукција аутора Patrice Schmidt, дигитални архив Музеја Орсеј (RMN-Grand Palais)

Монеова креативност и уметнички геније сажимају се од мноштва разноликих чинилаца, али свест о еволутивним променама у геолошким слојевима и, уопштено, природи, уочава се у читавом спектру његових тематски повезаних представа. Године 1886. посетио је Бел Ил на мору, острво на бретањској обали. Тамо је тридесетак слика које је израдио посветио мотиву стена насталих од талога песка и слојева гранита и других минерала (ATHANASSOGLOU-KALLMYER 2015: 326). Одмах свестан разлике између свог суровог новог окружења и кречњачких стена Нормандије, Моне је „уложио огромне напоре да ради у мрачнијем регистру и изрази злокобни и трагични квалитет места” (MONET 1886). Суочен са неким од најдревнијих елемената земљине коре, користио је оштре силуете и густе импасто да би изразио вулкански карактер острва на сликама као што је *Сћене у Бел Илу, Дивља обала* (сл. 5) из 1886. године, која је данас део колекције Музеја Орсеј у Паризу.

rochers et des falaises; Il montre cette couleur faite de l'état du fond, de l'état du ciel et des reflets des objets. Il étudie les terrains, écroulements de dunes, flancs de falaises, comme un géologue; du bout de son pinceau; Il met en lumière toutes les pierres, tous les minerais, tous les filons. Il tient compte de toutes les actions extérieures; Il peint l'herbe desséchée par le vent et trempée par la pluie; Il reproduit à merveille les rocs mouillés, découverts par la marée basse, sur lesquels le flot a laissé des paquets d'herbes gluantes.”

Биљни свет Живерњија – Монеови локвањи

Коришћење научног посматрања природе у ликовном стваралаштву код Монеа се наставило и у последњој деценији XIX века. Тада његов фокус прелази са геолошког, чисто материјалног, на другачије и медитативније опсервације природног света, под утицајем еволутивног монизма. Своју оазу природе сликар је пронашао у Живерњију. У новембру 1890. године је купио велику сеоску кућу окружену баштом коју је изнајмљивао од 1883. у Живерњију на реци Епт, притоци Сене, западно од Париза. Три године касније, проширио је своје имање куповином оближње њиве на којој је створио мало језеро, делимично напајано преусмеравањем воде из реке Епт. Од тада је његово главно занимање, после сликања, било баштованство (PERDEREAU 2010: 68). За разлику од баште око куће, која је била подељена на правилне гредице засађене обичним цвећем: ружама, лалама и плавомиљем, терен око језера, замишљен као неправилан распоред вијугавих стаза, био је засађен углавном егзотичним дрвећем и цвећем: жалосним врбама и црвеним љиљанима из Кине, редовима бамбуса, трске и разнобојних перуника из Јапана и северноафричким љиљанима. Дрвени мост у јапанском стилу надвијао се над централним базеном, који је Моне увећао 1901. године (GOETZ 2015: 67). Разнобојни локвањи нове сорте, добијени хибридизацијом белих



Сл. 6. Поглед на јапански мост и језеро са локвањима у башти Клода Монеа
(фото: Борис Петровски, 2023)

француских локвања и тропских примерака из џунгле Амазона, плутали су на мирној води (сл. 6). Дизајниране као супротности, баште око куће и око језера чине целину. Прва представља уређен и рационални стил француске традиције. Противтежа јој је друга, око воде, која репрезентује слику универзалне природе, егзотичне, дивље и исконске.

Моне је наишао на ове локвање када су први пут били изложени на Универзалној изложби (L'Exposition universelle) 1889. године, у базену неуједначеног облика оивиченом, попут језера у Живерњију, сноповима трске, дивљим перуникама и дивљим кисељком, а изнад вегетације су биле постављене сламнате колибе налик примитивним настамбинама на језерима из бронзаног доба (ATHANASSOGLOU-KALLMYER 2020: 281). За уређивање вегетације и изглед баште био је задужен специјалиста хортикултуре Жозеф Бори Латур-Марлијак (Joseph Bory Latour-Marliac). Шареним локвањима испуњени базени, постављени на Марсово поље испод Ајфелове куле, били су надвишени едикулама које је дизајнирао архитекта Лафоркад (M. Laforcade) у сврху репрезентације начина људског становања од времена праисторије, до модерног доба (ANONYME 1889: 595). Након посете Универзалној изложби, на којој се Моне готово засигурно сусрео са научним поставкама које су сведочиле о еволуцији света (антрополошким, археолошким, палеонтолошким, биолошким и многим другим), локвањи из базена на Марсовом пољу оставили су на њега посебан утисак. Убрзо затим, исте године их је наручио од Латур-Марлијака, за уређивање своје баште у Живерњију (SAINT-RAYMOND 2018: 87–88).

Током година које су уследиле, језеро са локвањима је требало да буде Монеов омиљени мотив. Све до своје смрти 1926. године стално му се враћао. Њиме је инспирисано око две стотине педесет композиција. На платно их је преносио у разним варијантама, као део погледа на језеро и дрвени мост, погледа са прозора своје куће, или, најчешће, засебно као главни предмет сликања (ATHANASSOGLOU-KALLMYER 2020: 281). Дескриптивни натурализам најранијих слика локвања (сл. 7) постепено је замењен, у наредним серијама током прве и друге декаде XX века, ширим концептуалним димензијама. Плосне површине бивају претворене у



Сл. 7. Клод Моне, *Мост изнад језера са локвањима*, 1899, уље на платну, 92,7 × 73,7 цм, Музеј уметности Метрополитен у Њујорку (Wikimedia Commons)



Сл. 8. Клод Моне, *Зелени огрази*, 1914–1926, два уљана панела причвршћена један за други на платну постављеном на зид, 200 × 850 цм, Музеј Оранжерија у Паризу (фото: Musée de l'Orangerie, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt)



Сл. 9. Клод Моне, *Залазак сунца*, 1914–1926, панел у уљу на платну постављен на зид, 200 × 600 цм, Музеј Оранжерија у Паризу (фото: Musée de l'Orangerie, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt)

кадрове водених површина испуњене шареним локвањима под утицајем одуховљене теорије еволуције Ернста Хекела. Моне је трансформисао скромни пејзаж поред језера у визију природе са космичким резонанцама. Ликовни врхунац у Монеовој серији локвања догодио се након 1916. године, када је у Живерњију завршио изградњу свог трећег студија, амбара, чија је велика површина дозволила израду декоративних панела великих димензија. Приказивали су водене љиљане у свим добима дана и временским условима. Непосредно након Дана примирја у Првом светском рату (1914–1918), 11. новембра 1918, понудио их је на дар држави. Тако је осам декоративних панела са мотивом водених љиљана, локвања, постављено у Музеј Оранжерија (Musée de l'Orangerie) 1927. године, неколико месеци након сликареве смрти (MOFFETT, WOOD 1978: 13).

Зидове две велике елиптичне сале у Музеју Оранжерија испуњава укупно осам Монеових слика из циклуса са мотивима локвања и других водених биљака. Композиције под називом *Ограз дрвећа*, *Облаци*, *Ведро јујиро са врбама*, *Две врбе*, *Залазак сунца*, *Зелени огрази*, *Јујиро са врбама* и *Јујиро* настајале су у фазама, у периоду од 1914. до 1926. године. Осам декоративних панела репрезентује мотив језера у Монеовој башти, у ком доминирају водени љиљани – локвањи. *Зелени огрази* (сл. 8) једино су дело са локвањима као јединим предметом сликања. Површина воде која прекрива целу слику, испуњена је присуством разнобојних локвања који на њој плутају. За разлику од ове, којом доминира зелена боја, друге композиције попут *Заласка сунца* (сл. 9), посматрача обузимају ведрином и живописношћу јарког колорита многобројних биљних врста у језеру и око њега. Формални приступ на овој представи је најслободнији у целокупном циклусу, а одважан избор боја резултат је рефлексije неба на површини воде и разнолике шарене вегетације.

Монистичко јединство у Монеовој серији *Локвањи*

Промене у формалном приступу које су се догодиле од настанка *Мостиа изнад језера са локвањима* до панела са мотивом локвања из Музеја Оранжерија су очигледне. Одступање од пуког натурализма било је резултат Монеовог интензивног посматрања језерских биљака које постају једини и искључиви мотив на каснијим сликама. Извор ове промене није била само његова стилска еволуција, већ се може пронаћи и у критици са почетка XX века која открива уметничково занимање за нову научно-филозофску теорију – Хекелов монизам. Хроничари његовог стваралаштва и оновремени ликовни критичари су несумњиво били сложни у томе да је управо ово, ново и модерно поимање природе било пресудно за настанак Монеове серије локвања из Музеја Оранжерија.

У периоду Треће републике, деведесетих година XIX века, за оне који су привржени социјалистичкој идеологији, вера у материјалистичку, монистичку и пантеистичку духовност пренета из просветитељства постепено је заменила картезијанско, дуалистичко и метафизичко мишљење које датира из XVII века (NUNHART, VIENNE 2017: 590). Природа је постала физички простор у коме је боравио универзални дух. Наука је заменила метафизику. Тело и душа, наука и уметност, духовна и физичка лепота били су једно у интегрисаном универзуму преиспитаном у хилозоистичким и пантеистичким терминима. Томе је допринео утицај Ернста Хекела, који је материјалистичку теорију еволуције унапредио у принцип складног јединства природе, у ком је човек њен неизоставни део (MORTON 2009a: 128).

Хекел је понудио теорију еволуције која је могла да одговори на духовна и метафизичка питања, због чега је постала изузетно популарна широм Европе. Монистички концепт је објашњавао кроз пантеистичку визуру и једну врсту религије природе. Оне која би могла да пружи одговоре тамо где је материјалистичка теорија еволуције остајала нема, а уједно је монизам био заснован и на оновременим истраживањима

хемије, физике и биологије. Монизам говори о јединству и садејству духа и материје управљаним хемијским законима супстанце, односно суштине. Тај закон супстанце одговоран је за еволутивни напредак и обезбеђује да све у природи у својим циклусима живи у вечности (MORTON 2009b: 67). Монизам је имао и циљ да исправи грешке модерне аналитичке науке, која је према Хекелу умањила природу до бездушног материјализма, одузевши јој мистичну и фантастичну димензију. Хекелова научна мисија је била да је обожи и поетизира (MORTON 2009a: 141).

Са оваквим светоназором Клод Моне се упознао најраније 1898. године, када је од свог пријатеља и књижевног критичара Леона Базалжета (Léon Bazalgette) на поклон добио његову књигу *Нови дух у уметничком, друштвеном и религијозном животињу* (*L'esprit nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse*) (ATHANASSOGLU-KALLMYER 2020: 283). У њој је изнета апотеоза Хекеловог монизма: „Материја садржи душу, у рудиментарном и хаотичном стању”⁷ (BAZALGETTE 1898: 38). Након ове реченице, Базалжет је детаљно објашњавао Хекелову теорију монистичког јединства, према којој универзални дух по закону супстанце оживљава сву природу и сву материју. У овом повезаном универзуму, пулсирајућом снагом анатома је сва материја оживљена, а дух је садржан у њој, и обратно (BAZALGETTE 1898: 39–41).

У време када је Моне почињао са израдом својих локвања, Ернст Хекел је у Аустрији, у периоду од 1899. до 1904. године, у деловима објављивао своје *Уметничке форме природе* (*Kunstformen der Natur*). Била је то синтеза монистичке теорије о универзалном јединству свих живих бића, њиховој повезаности и трансформативном потенцијалу. Истовремено, јединствена естетика ових илустративних приказа, послужила је као инспирација многим уметницима. Хекелове раскошне илустрације, примарно водених бића и биљака, сведочиле су јединство путем заједничке симетрије и обезбеђивале инспирацију модерној уметности југендстил дизајна и ар нувоа.⁸ На својим илустрацијама Хекел није намеравао да репрезентује искључиво геометријске есенцијалне структуре воденог света већ и њихову лепоту, коју је истицао коришћењем живописног колорита и балансираном поставком бића. Хекел је веровао да у сврху откривања закона порекла света и еволуције, треба продрети у тајне њихове лепоте сликањем и скицирањем биљака и животиња (WILLMANN, VOSS 2020: 16). Откривањем њихове лепоте, човек би према монистичкој теорији могао да доживи катарзично искуство пред опчињавајућим приказима природног света.

Истом чулном и духовном искуству тежио је и Моне у својој серији са мотивом локвања из Музеја Оранжерија. *Зелени огрази*, *Залазак сунца* и остали радови из

⁷ „La matière contient de l'âme, à l'état rudimentaire et chaotique.”

⁸ То је евидентно у флоралним мотивима на радовима мајстора стакларства Емила Галеа (Émile Gallé), у дизајнерским остварењима архитекте Ектора Гимара (Hector Guimard), заслужног за пројекат улаза у париске метро станице, као и у изради облика и орнаментације велике капије Универзалне изложбе у Паризу 1900. године Ренеа Бинеа (René Binet) (Bossi 2020: 214). Након светског сајма, Бине је објавио *Декоративне цртеже* (*Esquisses décoratives*, 1902–1904), дело у ком је објашњавао своје разумевање Хекеловог монизма. Предговор Бинеовој књизи писао је Монеов пријатељ Гистав Жефруа, изузетни поштовалац Хекелове теорије (PROCTOR 2009: 227).

музеја, позивали су посматраче да виде више од разних објеката на слици, дрвећа, трски или облака који се одражавају на површини воде. Према Монеовој замисли, ове слике су биле есенција „откривања саме нестабилности и јединства универзума”⁹ (GAVRILYUK 2022: 6). Сликарева замисао је, према томе, била да гледалац контемплира испред ових слика све док не продре у тајне природе и универзума. Његова намера, као и Хекелова, била је да одухови природни мотив локвања, тиме се удаљивши од материјалистичког, строго аналитичког посматрања уметничког мотива.

Монеов циклус *Локвањи* оличава резултат његове посвећене медитације испред језера, дању и ноћу, и у свим временским приликама. Од зоре до вечери, различите светлосне манифестације се одражавају у води. Променљиви карактер Монеових импресија из природе указује на непроменљиве законе универзума – непрестану трансформацију, континуитет и бесконачност деловања његових сила. Он слика површину воде, глатке, мирне и дубоке, равни које успостављају плошни листови локвања или вертикалне формације других језерских биљака. Пупољци водених љиљана на површини воде цветају, трансформишу се, отварају и наизменично затварају, указујући на обнављајући циклус природе. Рефлексија неба се огледа поред њих, у виду обриса нејасних форми облака, помешаних са воденом травом. Различити светлосни ефекти пружају утисак кретања. Илузија покрета и живота богате флоре у серији Монеових представа локвања је свеprisутна. Међутим, и поред сугестије покрета љубљајућим биљним формацијама и светлошћу, Монеова дела служе као предмети мирне филозофске контемплације. На свих осам панела, кадрирање је такво да искључује линију хоризонта и језерску обалу. Његови декоративни панели без јасног цртежа и ивица које би визуелно спречавале расплињавање кадра и у којима је водени и биљни свет једини мотив, функционишу као егземплар универзалних принципа и сведоче о уметниковој помирености са поретком природе.

Након Монеове изложбе четрдесет осам слика из серије *Локвањи*, у Галерији Диран-Руел (La galerie Durand-Ruel) 1909. године, уважени ликовни критичар и писац Клод Роже-Маркс (Claude Roger-Marx) у *Ликовном иласнику* (*Gazette des Beaux-Arts*) пренео је своје утиске са веома посећене изложбе и покушао да сумира уметникове стваралачке идеје. Обузет облицима, бојама и светлосним ефектима испред једне од слика, Роже-Маркс је забележио:

Шта је онда тема? Тренутак, аспект природе, који садржи све. (...) Видите тамо, као у микрокосмосу, постојање елемената и нестабилност универзума који се сваког минута преображава пред нашим погледом¹⁰ (ROGER-MARX 1909: 528).

Роже-Маркс је забележио да је идеја Монеових представа локвања била да изблиза уђе у „величину, моћ и бесмртност (нематеријалне природе), у поређењу са којима

⁹ „A disclosure of the instability and unity of the universe.”

¹⁰ „Alors quel est le sujet? Un instant, un aspect de la nature, la contenant tout entière. (...) Vous y constatez, comme en un microcosme, l'existence des éléments et l'instabilité de l'univers qui se transforme, à chaque minute, sous notre regard.”

се створење чини само бедним атомом”¹¹ (ROGER-MARX 1909: 529). Његово читање уметникових платна додало је филозофску димензију ликовном приступу. Слично виђење имали су и Гистав Жефруа и Жорж Клемансо, који су у Монеовој серији са мотивом локвања из Музеја Оранжерија препознали одлике монистичких идеја Ернста Хекела.

Гистав Жефруа је, слично размишљању Роже-Маркса, овај циклус описивао терминима преузетим из Хекелове теорије монизма. Монеову серију *Локвања* је анализирао кроз визуру пантеистичког јединства природе, у којој владају хармонија и склад свих живих бића која заједно чине целину:

Када заједно сагледамо ове водене пределе, имамо утисак декоративне целине вредне дивљења. (...) Свака слика постаје свет, један од оних сажетака тренутка у коме је импресионизам Клода Монеа могао да дочара универзалност ствари. (...) Све се креће и све живи у овим дивним делима, а ипак сви имају величанствени смирај уметности, ту пуноћу, овај спокој, који поседују само изузетна дела.¹² Уметник је увек радећи и истражујући, направио одлучујући корак, формулишући на нов начин закон јединства који управља манифестацијама живота¹³ (GEFFROY 1922: 311, 303).

Жорж Клемансо је Монеове локвање проматрао као представу другачијег појетка ствари, оствареног новим везама у природи, променљивошћу светла, боја и сензација. За њега је Монеов поглед на језеро испуњен биљкама безвремена и јединствена репрезентација природе као сажетка универзума у малом. Сликарева визија је према његовом мишљењу представљала:

Увек променљиве аспекте универзума који је непознат, а ипак се изражава у нашим сензацијама. Зар ово није продирање даље у сам свет, у непробојни свет? Ово је Моне открио док је гледао у небо у води у својој башти¹⁴ (CLEMENCEAU 1928: 52).

Након поставке великих декоративних панела у Музеју Оранжерија, историчар уметности Луј Жије (Louis Gillet) у једним новинама описивао је архитектонски и музеолошки подухват њиховог постављања у овалне галеријске сале, уједно истичући ликовне квалитете Монеових дела. Његове локвање је идејно поистоветио са

¹¹ „... la grandeur, la puissance, et l’immortalité auprès de quoi la créature ne semble qu’un misérable atome.”

¹² „Quand on voit réunis ces paysages d’eau, on a l’impression d’un admirable ensemble décoratif. (...) chaque tableau devient un monde, un de ces résumés d’un instant où l’impressionnisme de Claude Monet a su évoquer l’universalité des choses. (...) Tout bouge et tout vit dans ces admirables œuvres, et pourtant, toutes ont le magnifique calme de l’art, cette plénitude, cette sérénité, que possèdent seules les œuvres d’exception.”

¹³ „L’artiste, toujours en travail et en recherche, accomplit une étape décisive, formula d’une manière neuve la loi d’unité qui régit les manifestations de la vie.”

¹⁴ „Aspects toujours changeants d’un univers qui s’ignore, et cependant s’exprime en nos sensations. N’est-ce pas pénétrer plus avant dans le monde lui-même, dans le monde impenetrable? Voilà ce qu’a découvert Monet en regardant le ciel dans l’eau de son jardin.”

сублимацијом космичких принципа у слици природе, на сличан начин као и претходни Монеови критичари:

Чудни контемплатор измишља ову област неопипљивог и имагинарног, овај јединствени театар вода, овај свет чистог пространства, атмосфере и тоналитета, овај миакватични, полуваздушни универзум који је само његов и у коме се огледа спектакл универзума¹⁵ (GILLET 1927: 3).

Оновремени критичари Монеове уметности који су анализирали Монеове слике са мотивима водених љиљана, несумњиво су увидели Хекелов утицај на његово стваралаштво и идејну замисао слика. По угледу на Хекелов научни пут, Клод Моне је у својим серијама локвања из Живерњија покушао да продре дубоко у срж саме природе, кроз сликање омиљеног језерског мотива локвања. Чини се да је као и у Хекеловим илустрацијама у *Уметничким формама природе*, идеја била да гледалац посматрајући слику са овим мотивом, постане потпуно обузет лепотом природе. Контемплација испред ових слика омогућила би гледаоцу да кроз приказе локвања у различитим временским условима, под различитим осветљењем и природним окружењем у ком их слика, допре до Хекелове монистичке и универзалне идеје о природи. Оној која је нестална али савршена, и чија се перфекција огледа у биљном свету показујући регенеративни потенцијал сваког биљног облика. Кроз насликане трансформације ових водених биљака изнесена је монистичка замисао о универзалној законитости природе, која каже да се исти еволутивни потенцијал одражава у сваком живом бићу и покреће га. Како Хекел сматра да је управо он природно дизајниран беспрекорно, то значи да је управо та естетска лепота требало бити приказана на Монеовим серијама локвања. Лепота једне биљне формације заправо одражава савршенство целокупне природе и еволуцију која, према монизму, једнако утиче на сав живи свет и креће се у правцу усавршавања свих јединки и биљака.

Закључна разматрања

Осма деценија XIX века сматра се једним од најважнијих периода у Монеовој уметности. У његовом сликарству више нема мотива из свакодневног живота урбаног града оптерећеног индустријализацијом, а сликар, тада у зрелим годинама, одлази у природу из које црпи инспирацију. У овом за њега лично узбудљивом раздобљу, одлази на путовања на север Италије, у Холандију, на Азурну обалу, у Нормандију и Бретању. Био је у непрестаној потрази за новим мотивима и уметничким изазовима. На обалама мора проналази живописне призоре, а његове слике постају обогате светлијом и живописнијом палетом боја и немирним потезима четкице (KENDALL

¹⁵ „L'étrange contemplateur invente ce domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, ce singulier théâtre d'eaux, ce monde de l'étendue pure, de l'atmosphère et de la tonalité, cet univers miaquatique, mi-aérien qui n'est qu'à lui et où se réfléchit le spectacle de l'univers.”

2004: 13). Историја уметности Монеа сагледава као импресионисту научничког ума, чије је дело укључивало теорије, запажања и експерименте.

Истраживање делатности Клода Монеа у нормандијском градићу Етрета, открива додатна интересовања уметника која превазилазе његово испитивање ефеката светлости и тренутности (*un coup d'œil*). Призори стеновитих литица какве је бележио на сликама попут *Иле и Зайадне литице*, показују утицај популарности теорије еволуције и геолошке дисциплине у Француској с краја XIX века. Импресије морског пејзажа Моне је насликао у ципелама геолога аматера. Кадрирање, начин сликања чврсте конструкције која истиче слојевитост кречњака и богатство минерала, урађени су у сврху истицања геолошке прошлости терена и облика у природи. Техничка прецизност сликања ове представе може се упоредити са научним илустрацијама истог призора, геолога Чарлса Лајела, чије је истраживање ових крајева допринело открићу еволутивне прошлости тих простора. Монеов биограф и пријатељ Гистав Жефруа је анализирајући ову слику несумњиво потврдио намеру сликара да овековечи величанственост стеновитог морског пејзажа, који потврђује оновремене модерне теорије о дубокој прошлости.

Вођен љубављу према природи, по пресељењу у Живерњи у коме ствара своју оазу мира, Моне продубљује и своје интересовање за теорију еволуције. У првој деценији XX века почиње да истражује еволутивни монизам Ернста Хекела. У прилог томе говоре његова платна из Музеја Оранжерија, са мотивима водених љиљана – локвања. У времену стварања слика *Зелени одрази* или *Залазак сунца* из ове серије, сада већ остарели сликар трансформише своју уметност идући ка све апстрактнијим површинама које постоје за себе (GERVAIS 1991: 222). Фокус његове уметности постаје површина језера на коме се равнотежа преламања светлости, ваздуха, воде и цветова водених биљака меша, спаја и раздваја.

Дубље разумевање и истраживање Монеових слика локвања усмерено је оновременом ликовном критиком која је у овим радовима препознала одлике Хекеловог монизма. Трансцендентална уједначеност стилизованих биљних формација која се примећује у покрету и односу боја и светлости, преноси идеју воденог света, као исконског места рођења живота. Однос водених (локвањи) и копнених (врбе и многе друге) биљака на Монеовим панелима изведен је уједначено и указује на стапање две димензије. То је додатно наговештено одразом неба и воде, чије нејасне границе пружају утисак сједињења органског и неорганског света и кроз ликовни језик описују Хекелов принцип монистичког јединства. Према његовој теорији, све што постоји у природи, било која материја или биће, оживљено је искром универзалног духа и повезано хемијским процесима. Овакав метафизички приступ науци, који осим материјалистичког истраживања подразумева и дубоку контемплацију, у позном периоду живота прихватиће и Клод Моне. Његови локвањи, према уметничковој препоруци, треба да кроз лепоту једног мотива уведу посматрача у медитативно стање кроз које би разумео савршенство природе и њених променљивих процеса и еволутивног потенцијала.

ЛИТЕРАТУРА

- ЖАКИЋ, Олга. *Дарвинизам у француској уметности и друје половине XIX века*. Београд: Задужбина Андрејевић (ŽAKIĆ, Olga. *Darvinizam u francuskoj umetnosti druge polovine XIX veka*. Beograd: Zadužbina Andrejević), 2017.
- ANONYME. *Mémoires et comptes rendus de la Société libre d'émulation du Doubs*. Doubs: Besançon, 1854.
- ANONYME. "Au pied de la Tour Eiffel – Les Jardins." *Les merveilles de l'Exposition de 1889*. Paris: A la librairie illustrée, 1889, 594–595.
- ATHANASSOGLOU-KALLMYER, Nina. "Le Grand Tout: Monet on Belle-Île and the Impulse toward Unity." *The Art Bulletin*, Vol. 97, No. 3 (September 2015): 323–341.
- ATHANASSOGLOU-KALLMYER, Nina. "Monet, *Water lilies*: Art, Philosophy, Science." U: *The origins of the world: the invention of nature in the 19th century*. Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 280–283.
- BAZALGETTE, Léon. *L'esprit nouveau dans la vie artistique, sociale et religieux*. Paris: Société d'éditions littéraires, 1898. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96043632/f1.item>
- BÉNÉDITE, Léonce. *L'art de notre temps: Courbet*. Paris: La Renaissance du livre, 1911.
- BOSSI, Laura. "Ernst Haeckel and beauty: Nature's art forms." U: *The origins of the world: the invention of nature in the 19th century*. Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 208–219.
- BOWLER, Peter J. *Evolution: The History of an Idea Berkeley*. Los Angeles, London: University of California Press, 2003.
- CEVASCO, George. "A. J.-K. Huysmans and the Impressionists." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 2 (December 1958): 201–207.
- CLEMENCEAU, Georges. *Claude Monet, les Nymphéas*. Paris: Plon et Nourrit, 1928.
- DURET, Théodore. *Le peintre Claude Monet: notice sur son oeuvre*. Paris: G. Charpentier, 1880.
- DURET, Théodore. *Critique d'avant-garde*. Paris: G. Charpentier et cie, 1885.
- DUROSSELLE, Jean-Baptiste. "Une amitié modèle: Georges Clemenceau, Claude Monet, Gustave Geffroy." *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, Tome 71, Num. 1–2 (1985): 216–231.
- GAVRILYUK, Paul L. "How to develop aesthetic and spiritual perception: Some lessons from Claude Monet and Wassily Kandinsky." U: *Sensing things divine: Towards a constructive account of spiritual perception*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- GEFFROY, Gustave. "Chronique: Claude Monet." *La Justice* (15 Mars 1883): 1–2.
- GEFFROY, Gustave. *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*. Paris: Crès, 1922.
- GERVAIS, David. "Unified landscapes: Monet's series paintings." *The Cambridge quarterly*, Vol. 20, No. 2 (1991): 210–222.
- GILLET, Louis. "À L'Orangerie du bord de l'eau: Les Nymphéas de Claude Monet." *Le Gaulois* (28 Mai 1927): 3.
- GOETZ, Adrien. *Monet à Giverny*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2015.
- HARVEY, Joy. "Evolution Transformed: Positivists and Materialists in the *Société d'Anthropologie de Paris* from Second Empire to Third Republic." U: *The Wider Domain of Evolutionary Thought*. Dordrecht, Boston, London: D. Reidel Publishing Company, 1983, 289–310.
- HERBERT, Robert L. *Monet on the Normandy coast: tourism and painting, 1867–1886*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- HILL, Beryl. *The Impressionists: Masterpieces from the Musée d'Orsay*. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2004. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay: Monet, Normandy.

- HOUSE, John. *Monet: Nature into art*. New Haven, London: Yale University Press, 1988.
- HOUSE, John. "Monet, the last impressionist?" U: *Monet in the 20th century*. London: Royal Academy of Arts; Boston: Museum of Fine Arts; New Haven: Published in association with Yale University Press, 1998, 2–13.
- ISAACSON, Joel. "The Seventh Exhibition 1882, The Painters Called Impressionist." U: *The new painting: Impressionism, 1874–1886*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, 375–420.
- KENDALL, Richard. *Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters*. Translation Bridget Strevens Romer. London: Time Warner, 2004.
- LE BLOND, Maurice. "« L'Esprit nouveau », par Léon Bazalgette." U: *La parade littéraire (articles de La Plume, 1898–1899)*. Paris: Sorbonne Université, 541–573.
- LYELL, Charles. *Éléments de géologie, ou changements anciens de la terre et de ses habitants*. Translation M. J. Ginestou. Paris: Garnier frères, 1867.
- MACK, Gerstle. *Gustave Courbet*. New York: Da Capo Press, 1990.
- MEUNIER, Stanislas. "L'Excursion géologique publique du Muséum d'histoire naturelle." *La Nature* (21. Mars 1885): 242–246.
- MOFFETT, Charles S., James N. Wood. *Monet's years at Giverny: beyond Impressionism*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1978.
- MONET, Claude. "Letter to Alice Hoschedé, Etretat, November 1885." U: *Monet by Monet*. New York: Knopf, 1990, 44.
- MONET, Claude. "Letter to Alice Hoschedé, Kervilahouen, October 1886." U: *Monet by himself*. London: Time Warner, 2004, 88.
- MORTON, Marsha. "Nature and Soul: Austrian Responses to Ernst Haeckel's Evolutionary Monism." U: *Darwin: Art and Search for the Origins*. Translation Michael Scuffil, Stephen Telfer, Anne Whithers. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2009a, 126–153.
- MORTON, Marsha. "From Monera to Man: Ernst Haeckel, *Darwinismus*, and Nineteenth-Century German Art." U: *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. Hanover and London: University Press of New England, 2009b, 59–91.
- NYHART, Lynn K., Florence Vienne. "Introduction to Special Issue: Revolutionary Politics and Biological Organization in Nineteenth-Century France and Germany." *Historical Studies in the Natural Sciences*, Vol. 47, No. 5 (November 2017): 589–601.
- PERDEREAU, Brigitte. *Giverny: the garden of Claude Monet*. Paris: Ulmer, 2015.
- PROCTOR, Robert. "A World of Things in Emergence and Growth: René Binet's Porte Monumentale at the 1900 Paris Exposition." U: *Symbolist Objects: Materiality and Subjectivity at the Fin-de-Siècle*. High Wycombe: Rivendale Press, 2009, 220–244.
- ROGER-MARX, Claude. "Les « Nymphéas » de M. Claude Monet." *Gazette des Beaux-arts*, Vol. 1, No. 4 (1909): 523–531.
- SAINT-RAYMOND, Léa. "Monstres végétaux, plantes décoratives ou œuvres d'art? Les arbres nains japonais à Paris (1873–1914)." *Arts Asiatiques*, Vol. 73 (2018): 81–96.
- STAFFORD, Barbara Maria. *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760–1840*. Cambridge: MIT Press, 1984.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra. "It took millions of years to compose that picture." U: *Courbet reconsidered*. New York: Brooklyn Museum, 1988, 55–66.
- WILLMANN, Rainer, Julia Voss (ed.). *The Art and Science of Ernst Haeckel*. Los Angeles: Tachen, 2020.

Olga D. Žakić

GEOLOGICAL INVESTIGATIONS AND MONISTIC UNITY
IN THE ARTISTIC WORK OF CLAUDE MONET

Summary

Claude Monet's impressionistic landscapes were his personal response to the sensations of nature. In French artistic creation, the theory of evolution deepened the desire to understand changes in nature. Studious observation of its phenomena, atheism, search for material experience, but also close friendships with members of the political left in the Third French Republic, directed the naturalness of Monet's interest in the evolution of life in the world. In the early eighties of the 19th century, during a stay in the Norman town, Etretat, Monet created a series of seascapes that reveal not only a fascination with the beauty of rocky landscapes and the relationship between light and the subject of painting, but also an exploration of the erosive features of limestone cliffs, as indicators of geological and evolutionary history. At the end of the nineties, when Monet lived extensively in Giverny, in addition to Lamarck's and Darwin's theories, Haeckel's theory of monism became popular in France. The painter incorporated it into compositions with water plants and water lilies. After the Universal Exhibition of 1889, where they were exhibited for the first time, Monet began to grow multicolored water lilies in the garden of his house in Giverny. Since then, they have become his favorite motif, with which the artist expresses the idea of infinity and Haeckel's law of unity and the common substance that pulsates in all organisms and drives evolution. This paper will investigate the influence of evolutionism on the artistic and scientific analysis of natural phenomena in the painting of Claude Monet.

Keywords: Claude Monet, evolution, monism, geology, Etretat, Water lilies.