

Игор Борозан, Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства, Галерија САНУ, Београд 2020.



Књига проф. др Игора Борозана *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства* настала је после дугог и пажљивог проучавања дела овог великог сликара. Скоро деценијска посвећеност („Трајање лепог: Велика Иза и Павле Бељански” и „Велика Иза Влаха Буковца”, у: *Научни скуп посвећен Павлу Бељанском и Меморијал Павла Бељанског*, ур. Ј. Јованов, Нови Сад, 2012. и 2013; „Između intencije i recepcije: vladarski portreti Vlaha Bukovca”, у: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877–1893*, ур. Р. Vugrinec, L. Buković, Zagreb, 2018) њом је крунисана. Као професор европске уметности на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду и научник усредсређен посебно на културу друге половине XIX и почетка XX века, Борозан је био спреман да напише слојевиту студију прикладну једном од најталентованијих и нај-

плодотворнијих европских уметника овог периода.

Почетак Борозановог размишљања и писања о Буковцу обележен је променом односа историје уметности према академском сликарству, некада занемареном и перципираном углавном попут кича којим се хранило „мало грађанство”. Та промена у науци Борозана је охрабрила, али се, истовремено, и ослонила на његово давнашње поштовање овог сликарства. Одраније пажљиви читалац дотад прилично заборављене књиге Алексе Челебоновића *Улейшани свей. Сликарство буржоаског реализма од 1860. до 1914.* (Београд, 1974), професионално, естетски и емоционално посвећен уметности овог доба, Борозан је у тој великој промени парадигме учествовао као научник, а монографија о Влаху Буковцу га као таквог потврђује на међународном плану.

Континуирано прогледујући у феномене европске уметности XIX века, који су му осветљавали пут преображаја Влаха Буковца, аутор ове научне монографије одлучио се да је изгради тачно онако како њен назив обећава. У сусрету са уметником комплексних идентитета, личних и професионалних, притом дуговечног и веома плодотворног, склоног променама

формалног језика и садржаја, често контрадикторног у односу према уметничкој традицији и иновацији, Борозан га је држао „под контролом” тако што га је сместио у његов контекст, налазећи тачне и успешне компарације са оновременом мишљу и праксом. Хронолошки и сталожено пратио је Буковчеве животне и уметничке мене, преплићући их са европским друштвеним и културним хоризонтима.

Пошавши од Буковчеве аутобиографије *Мој животи* (Загреб, 1918) и њеног другог издања (Београд, 1925), Борозан није остао фасциниран само интересантним уметниковим животом и раскошном личношћу, већ је у њој нашао потврде начела класичне теорије уметности којих се сликар, суштински, придржавао у свом целом опусу. Тако је овај, готово романтичарски „роман одрастања”, у Борозановој књизи прочитан као врста уметничког манифеста. У њему је истакнут ариостотеловски постулат мимезиса, а не ропског копирања, потреба за пажљивим посматрањем, селекцијом и промишљеном идеализацијом, као и убеђење да је цртеж „главни основ вајарске и сликарске вјештине”, структура слике, попут „скелета за човјечије тијело” – а те идеје уметник је отелотворио својим сликарством. Борозан је у Буковчевој аутобиографији нашао веру у лепоту као основну тежњу и циљ уметности, што је била окосница његовог целокупног стваралаштва. Пажљиво интегришући досадашња сазнања о Буковцу (изнета посебно у делу Вере Кружић Ухитил из 1988, као и савременим текстовима Петре Вугринец, Луције Вуковић, Игора Зидића) и властита знања о теорији уметности, Борозан је нагласио Буковчево образовање и формацију на *École des Beaux-Arts* у Паризу.

У првим поглављима, пратећи сликареву биографију и оновремену рецепцију, Борозан анализира Буковчеву уметничку самоиницијацију, као и друштвено прихватање његовог талента и професионалног опредељења. Повезује нити његовог идентитета, прати га на путовањима кроз америчке и европске градове, реконструише његове уметничке мене. Истиче сликарево упориште у родном Цавтату, Далмацији, медитеранској светлости и атмосфери, као и осећање припадности „словинству”. Потом, дели Буковчево стваралаштво у три временска периода: париски, загребачки и прашки.

Париски (1877–1893) период Борозан анализира у широком оквиру ове неприкосновене уметничке престонице која се тада поново уздиже на таласу француске политичке и економске доминације, као и у контексту формације на Уметничкој академији. Фокусира се на Буковчев однос са Александром Кабанелом као уметником, професором, узором, такмацем, који ће остати једна од потки уметникових метаморфоза. Осим традиционално постављеног начина учења према начелима класицистичке теорије уметности, Буковац се у Кабанеловом студијском програму упознаје са идеалом „чисте лепоте” и аутономије уметности, што ће у великој мери одредити његов избор тема и начин на који их слика. Представљајући репертоар и стил тзв. салонског сликарства, Борозан указује да је строга подељеност академске и авангардне уметности у Паризу тог доба заправо мит касније историје уметности. Буковац као уметник настаје у прожимању традиционалног и модерног, и у стилу и у темама. Као и други „салонски” сликари балансира између канонизованих идеала класичне традиције и диктата буржоаског укуса, односно тржишта. У том балансирању Буковац није страдао, напротив, рекло би се да је ту вештину лако одржавао целог живота, не реметећи суштински властити таленат и естетска начела.

У оквиру париског поглавља Борозан прати Буковчева путовања, излагања, рецепцију у уметничкој критици и у јавном мњењу, морфолошке и феноменолошке обрасце. Посебан део овог поглавља посвећен је црногорским темама у уметниковом опусу, које настају у

контакту са сликаром Јарославом Чермаком, као и касније, посебно 1879. и 1883. током боравака на Цетињу, и при крају уметничког живота, у Прагу 1919. године. Описујући неке од ових слика (нпр. *Црнојорка на одбрани*, *Млада Црнојорка*), Борозан уводи велику тему укупног Буковчевог опуса, као и европске културе и уметности тог доба – оријентализам. Објашњава да су Буковчеве слике посвећене црногорској историји створене у симбиози аутентичног сагледавања земље и народа, али и из специфичне оријенталистичке визууре Балкана. Посебно истиче етнографске теме (*Црнојорке иду на Трџ*, *Црнојорке на извору*), портрете династије Петровић, нарочито књаза Николе и књегинице Милице, представљене док је удубљена у читање.

Анализирајући Буковчева излагања на Париском салону и одјеке које изазивају, Борозан скреће пажњу и на то да је уметник већ тада, док се брижљиво градио и представљао критици и потенцијалним купцима, делом излазио из тог пожељног оквира, најпре својим пејзажима. У њима је следбеник барбизонаца, непосредни посматрач и бележник обичних природних појава које предствља уз густе намазе боје и неочекиване блескове светлости, најављујући своју импресионистички фазу.

Истовремено, као и већина других сликара, издржава се сликајући портрете. Борозан прати развој Буковчеве портретне уметности од Париза до Прага. Ова вештина сликару доноси прву истинску афирмацију, најпре у родном Цавтату. Потом, у Београду, где 1882. ствара портрет краљице Наталије Обреновић, конципиран у дијалогу традиционалног церемонијалног портрета и модерног грађанског погледа на идеал женствености, одевања, понашања. Затим, у Паризу, где на Салону приказује портрете господе, истичући њене статусне постулате, али и психолошке карактеристике уз, као и увек код Буковца, техничку супериорност. Исто се понавља на портретима ствараним на Цетињу, у Лондону, Загребу, Цавтату, Бечу и Прагу. Извесно је, како показује Борозанова монографија, да је Буковац умео да задовољи укус својих отмених поручилаца током целог живота. Често је, посебно представљајући блиске људе, или оне које је ценио, попут Валтазара Богишића, или оне који су на њега оставили утисак, попут Лазе Лазаревића, и, посебно, чланове своје вољене породице, нарочито супругу Јелицу и кћерку Јелицу, стварао истинска портретна ремек-дела. Борозан ће Буковчеву виртуозност, али и ведру природу, испуњену правим, како је одавно речено, „дикенсовским обртима”, пратити и на аутопортретима, од којих се посебно истичу они настали у Прагу.

Одраније посвећен *Великој Изји*, која је прославила Буковца на Париском салону 1882, Борозан у потпоглављу посвећеном овој слици реконструише начин на који је настала, њено утемељење у оновременој булеварској култури, контексту градског морала/неморала, односу према женама, посебно посрнулим, као и оријенталистичком дискурсу, уз успела поређења са сродним истовременим сликама. Тако ову заносну слику, с којом генерације историчара уметности нису знале шта да раде, смешта у њен природни оквир, који је својим уметничким квалитетима надживела.

Потом, прати Буковца у Енглеској, где доживљава велики успех, подржан правом медијском кампањом коју организују његови богати патрони, као и техничким иновацијама: његова *Бела ројкиња* била је осветљена електричним светлом у популарној Гровенор галерији 1883. године. Енглеско тржиште уживало је у Буковчевој рецептури: чулност и провокативност, али не и вулгарност, колонијални оријентализам који измешта ерос у дозвољени, далеки домен, вешта „археолошка” реконструкција која пружа илузију документарне истинитости. У Енглеској Буковац ствара религиозну тему *Исус њријашељ деце (јусијаше децу к мени)*, коју

Борозан испитује у складу са ондашњим начелима историзације религије и верске слике, уз многе подтонове које одређују ондашња национална и расна тумачења. Тему третмана религиозних тема продубиће касније, док анализира Буковчеве слике настале у Загребу и Прагу.

Буковац се, како се даље у књизи Игора Борозана чита, успешно опробава и са тада веома популарним „јапанизмом” (*Фанџазија, Јапанка*, 1890–1891). Овај правац сликару дозвољава поигравање површинама, порицање перспективне дубине и свих традиционалних начела грађења композиције, са цветним мотивима који ће све гушће испуњавати његове позније слике и, посебно, бојом, која ће се претворити у праву експлозију, сродну култури *art nouveau*.

Истовремено, Буковац не одустаје од античких тема као својеврсних потврда начела у која је веровао. Велике и узвишене античке теме, односно мотиви реконструисани уз документаристичку прецизност – која настаје брижљивим упознавањем са древном културом, како је налагала академска пракса – нудиле су представљање оног што је Буковац најдубље ценио: лепоте, посебно младих жена у бајколикој атмосфери и медитеранском пејзажу (циклус „Патрицијки”).

Упоредо са овим „озбиљним” темама, Буковац је, како сазнајемо из књиге, постајао „неозбиљнији” у техници, прихватајући импресионизам. То је посебно изразио на пејзажима своје родне Далмације (*Куйање на жалу*, 1890), али и на портретима (*Госпођа Легу*, 1892, *Валџазар Бојшић*, 1892).

Ипак, Борозан с правом не пренаглашава Буковчев модернизам. Као уметник сврстан међу тридесетак најзначајних свога доба, награђен српским и црногорским ордењем, члан Српске краљевске академије од 1892, Буковац брижљиво негује традиционалне вредности стилског и тематског грађења композиције.

Славом овенчан, одлази у хрватску престоницу. Загребачком опусу (1893–1898) посвећено је друго велико поглавље књиге. У Загребу Буковац постаје истакнути културни јавни радник, својеврсни „принц сликар” посвећен патриотским и националним темама. Борозан истиче његово прегнуће у контексту илирског покрета, али и несналажење у оквиру Средње Европе и очекивања која се пред њега постављају. Контакти са првацима илирског покрета и творцима идеја хрватског националног препорода Фрањом Рачким, Јосипом Штросмајером, Исидором Кршњавим, испитују се као стимулативни и, донекле, оптерећујући за уметника формираног у другачијој клими француске престонице и слободног уметничког тржишта. Буковац у Загребу ствара низ антологијских дела. Изузетни *Гундулићев сан* из 1893. демонстрира како маестро гради снажну историјску композицију, моделовану импресионистички изведеном измаглицом која симболизује песничку инспирацију. Ту је и *Дубравка*, импозантни приказ 30 значајних Дубровчана док посматрају истоимену Гундулићеву пасторалу испред Кнежевог двора. И, као круна ове фазе, испуњене стварањем великих, многољудних композиција, рађених уз велики умни и физички напор, ту је монументална завеса за новоотворено Хрватско народно казалиште, *Глорификација илирске јрејорода као насћавак дубровачке јросвјетје*, касније позната као *Слава њима* или, како је Буковац назива, *Поздрав Гундулићу*. Ова алегоријска глорификација националне прошлости у књизи је пажљиво анализирана у контексту ондашњих политичких и националних начела, уз компарације са сродним остварењима других великих уметника.

Загребачки циклус обухвата и сегмент династичког патриотизма, односно Буковчеве портрете цара Фрање Јосифа, као и импозантни театарлни перформанс, слику *Живио краљ*,

створену у част цареве посете Загребу 1895. године. Због свих ових слика и укупног прегнућа, Буковац се препознаје као еманципатор националне уметности и утемељивач загребачке „шарене школе” која је дала изузетне сликаре (Иван Тишов, Бела Чикош Сесија, Отон Ивковић). Оснивач је Друштва хрватских уметности, покретач првог Хрватског салона, идеатор формирања Хрватског павиљона на Миленијумској изложби у Пешти 1896. године.

У Загребу Буковац ствара и слике које одликује утицај симболизма. Њима, како објашњава Борозан, припада изузетни диптих *Икар* из 1898, који се анализира у светлости ондашњег нагласка на дуализму аполонијског и дионизијског, и истиче као песимистичка метафора о успону и паду цивилизације.

Потом, Буковац је у тзв. „цавватском интермецу” (1898–1902), у коме настају ремек-дела портретног сликарства, нарочито *Моје њездо*, са приказом супруге и кћерке Јелице, у којима пленеризам прераста у поинтилизам. Током ове својеврсне изолације у родном граду, како Борозан објашњава, Буковац није био изолован. Учествовао је на Светској изложби у Паризу 1900. у име Хрватског павиљона, портретисао своје суграђане, путовао у Београд где је 1901. портретисао краљицу Драгу и краља Александра Обреновића, створивши неконвенционални приказ владарског пара у пленеру. Сликао је и захтевни Дантеов циклус, према *Божанственој комедији*.

Последњи Буковчев уметнички циклус, а тиме и поглавље Борозанове књиге, јесте Праг (1903–1922). Пре Прага, Буковац је кратко настањен у Бечу, где се гаси његова светла и медитерански блистава палета. Поново долази у Београд, где слика краља Петра Карађорђевића. Затим одлази у чешку престоницу и постаје професор Академије ликовних уметности. Борозан пажљиво анализира овај дуги и плодни уметнички период, најмање истражен, коме и сам уметник у својој аутобиографији посвећује тек неколико страница. Због изузетне стваралачке и излагачке активности, интензивног ангажмана на Академији, Борозан негира тезу да је прашка фаза била период интроспекције. Приказује Буковца као готово авангардног професора, који у наставни програм уводи новине, посебно импресионистички поступак, што привлачи многе студенте, међу којима су и јужнословенски. Иако у аутобиографији истиче академске нормe, засноване на класицистичкој теорији уметности, Буковац и као сликар и као професор следи савремене тенденције. Тематски, ствара актове, жанр-сцене, породичне портрете, а стилски усавршава дивизионистичку технику. Ипак, никада не прелази у астракцију.

Буковац се опробава у приказу девијантног, мистериозног, што је подршку имало у ондашњем интересовању за ирационално и подсвесно. Анализирајући слике попут *Фанијазије* и *Ормара будуће славе*, Борозан налази компарације са оновремним сликама средњоевропских уметника (Франц фон Штук, Алфонс Муха) и истиче да су то „антологијске сцене које се могу сместити у сам врх европске културе симболизма”.

Ипак, Буковац напушта ово заумно тумарање кроз подсвесно и враћа се свету који га је највише заокупљао и радовао – актoвима и духу *l'art pour l'art*. У „егзистенцијалном самоиспитивању” ствара аутопортрете (изузетни *Порџреј с лулом*), као и идиличне породичне представе, које потврђују непрестану уметникову радост живљења и сликања.

У епилогу Борозан објашњава да се Буковац „у Паризу креирао, у Загребу етаблирао, да би у Прагу обновио стечено знање”. Париз је кодификовао тематски репертоар и охрабрио формалне експерименте. Загреб га је узвисио као „принца сликара” великих декорација. Праг му је донео професуру, а тиме и слободу да се посвети сопственој естетици, ослобођен

потребе допадања тржишту. Нарочито је у Прагу могао да се преда својој виртуозној, наизглед лако стеченој ликовности, као и ономе у шта је веровао да је смисао уметности – лепоти.

Буковац је, према Борозановом закључку, био „јанусовски загладан у прошлост” и „генератор модерних тенденција”, заслужан за успостављање загребачке и прашке модерне, образовање и стасавање многих словенских и, посебно, јужнословенских уметника. Он је, попут Енгера, „традиционални модерниста”. Као таквом – разуђеном, променљивом, адаптивном, али истовремено и доследном, истрајном, јединственом, проф. Игор Борозан посветио му је књигу писану са особитим поштовањем, дубоким знањем и разумевањем. Својом структуром, стилем, слојевитошћу мисли и асоцијација, способношћу да уметника сагледа у контексту оновремених идеја, друштвених норми и естетике, Борозанова књига је драгоцен допринос спознаји Влаха Буковца, али и културне и уметничке историје Европе.

Саша М. Брајовић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
sasabraj@gmail.com