

Мина Г. РАДОВАНОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд

РЕВИТАЛИЗАЦИЈА АНТИКЕ КРАЈЕМ 19. ВЕКА И ДИПТИХ ИКАР И ДЕДАЛ И ИКАРОВ ПАД ВЛАХА БУКОВЦА

Сажетак: Диптих *Икар и Дедал и Икаров паг* (1898) представља капитално дело загребачког опуса сликара Влаха Буковца. Буковац је био истакнути студент француске академије, која се убрајала у конзервативне академије у Европи крајем 19. века. Ипак, са друге стране, Буковац важи за пионира хрватске модерне. Ови контрасти се могу препознати на делима насталим у *загребачком периоду* (1893–1898), којима припада и поменути, тзв. *Икаров дивљиш*. Овај рад ће дати кратак преглед Буковчевог рада на самом крају 19. века и детаљно анализирати наведени диптих. Биће речи и о литерарним изворима и савременим иконографским узорима на које је аутор могао да се угледа. Такође, биће помена и о специфичности избора и уметничке изведбе теме мита о Дедалу и Икару у контексту Буковчеве биографије.

Кључне речи: антика, митолошко сликарство, идеал *all'antica*, Влахо Буковац, Дедал и Икар, диптих, 19. век, академско сликарство

Влахо Буковац – сликарски почeci на *École des Beaux Arts*, уметничке трансформације од 1893. до 1898. године; загребачки период

Влахо Буковац (рођ. *Biagio Faggione*; Цавтат, 1855 – Праг, 1922) био је уметник чији је опус веома тешко одредити и етикетирати тачним именом, правцем или стилем. Извори наводе четири оквирне *фазе* Буковчевог сликарства: академизам, реализам, импресионизам и симболизам.¹ Посматрајући његова дела из

1 P. Petrović, „Djela Vlahе Bukovca u Narodnom muzeju u Beogradu“, u: *Korijeni i krila. Vlaho Bukovac u Zagrebu, Cavtatu i Beču, 1893-1903*, Zagreb, 2022, 189.

различитих периода, јасно је да је у питању сликар крајње свестраног израза. На крају, и личност самог уметника била је умногоме налик томе: Буковац је био стваралац са изузетно бурном и несталном животном путањом, често и у дословном смислу: његов живот је био непрекидно смењивање периода кретања и мировања.² Године 1877, уз подршку песника Меда Пуџића, Буковац креће пут Француске како би стекао званично академско уметничко образовање. Уписује се на престижну француску академију у Паризу, код угледног сликара и професора Александра Кабанела (Alexandre Cabanel). Тамо је Буковац као обавезну активност имао проучавање античких артефаката, списа и литерарних извора. Истовремено је имао задатак да упорно и темељно копира гипсане реплике античких мермера. Пракса копирања старих мајстора најпре је циљала на развијање ученикове техничке вештине цртања. Професори су ученицима саветовали да посећују велике музеје попут Лувра (Musée du Louvre), и у својим нотесима праве брзе скице значајних дела. Овакво, елементарно копирање попримило је форму мануелне вежбе.³ Под потпуним утицајем естетских и вредносних идеала Академије и захтева својих професора, Буковац је успешно савладао све часове. У аутобиографији, која је први пут објављена 1918. године, он се отворено и занесено диви колекцији кипова из класичне старине на античком одељењу Академије: „ти прекрасни остаци велике грчке и римске умјетности кадри су и данас да задиве сваког пријатеља праве умјетности“.⁴

Буковчева наклоност ка лепоти антике, која се највише одражава у *складности* форме, очигледно траје не само у *школском* периоду похађања Академије већ истрајава кроз цео његов сликарски опус. Поново се наводи пасус из аутобиографије, коју пише свега неколико година пред смрт:

„Нарочито су важни драгоцени споменици пластике Грчке. Као што се у музици разни звуци међу собом стапају и хармонизују, тако је и у старом грчком вајарству постигнута дивна фузија између разних образаца људског индивидуа. То су грчки мајстори очевидно постигли дугим посматрањем и међусобним поређењем разних модела, да би тако направили селекцију и створили један идеалан тип љепоте. Живи човјек никад не показује у пропорцијама онај склад и савршенство, што га налазимо у дјелима античке умјетности. Отуд и долази да, посматрајући старе грчке статуе, никад не можемо да кажемо: Ово је висок, или мален човјек. Они, у ствари, нијесу ни мали ни високи, они су складни.“⁵

Дакле, могуће је тврдити да је Буковац поуке које је примио од свог ментора Кабанела примењивао у свом сликарском раду. Поучен несрећним искуством када је своје монументално платно *Велика Иза* (1882) морао готово потпуно да преради након оштрих Кабанелових критика, Буковац се надаље потпуно повиновао устаљеном академском процесу конципирања и израде слике.

2 И. Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд, 2020, 16.

3 А. Боам, *Академија и француско сликарство у деветнаестом веку*, прев. Иван Бошковић, Владан Крстић (ур.), Београд, 2016, 57.

4 V. Bukovac, *Moj život*, pred. Ivo Vojnović, Zagreb, 1918, 97.

5 *Isto*, 97.

Школовање на Академији је студентима јасно усађивало изразито поштовање и дивљење према античким идеалима, као и строге формалне принципе и приступе стварању дела. Ово се код Буковца одразило на његов стил, форму, обликовање композиције, колорит, али и на избор тема. Чак и након париског периода (од почетка школовања у Паризу, 1877. године, до коначног пресељења у Загреб, 1893), у Буковчевом опусу у већој или мањој мери налазимо дела античке форме и митолошке тематике. На почетак Буковац је већ испољавао одређену смелост при компоновању и правио искорак од уобичајене иконографије митова које приказује. На делима ове тематике из париског периода (на пример, *Андромеда*, 1885 – 1890) примећује се прочишћеност и доза отклоне од, наизглед, обавезних компоненти композиције.⁶

Токови сликарства и културна сцена у Загребу, где Буковац ствара у периоду од 1893. до 1898. године, посебно су бурни, и млади уметници овог поднебља су у константној потрази за новим уметничким изразима. За разлику од већине других сликара хрватске модерне, који су се углавном формирали у бечкој уметничкој средини на тамошњој Академији ликовних уметности (Kunstgewerbeschule), Буковац је дипломирао као питомац париске академије (École des Beaux Arts), која је била донекле традиционалних и конзервативних схватања. Међутим, Буковац се кретао истим просторима као своје бечке колеге, а места окупљања младих уметника расположених за нове, модерније изразе махом су били кафана, соаре и кабаре.⁷ Ово су били простори где су уметници делили стечена искуства формалног образовања, и неформално упијали дух епохе и културу која их је окруживала. Буковац је био неприкосновени ауторитет на загребачкој уметничкој сцени, те је касније и његов лични атеље био место састајања и полемика о уметности и култури.⁸ Конституисањем тзв. „шарене сликарске школе“, при којој су били активни уметници попут: Беле Чикоша Сесије (Adalbert 'Bela' Csikos Sessia), Ивана Тишова, Отона Ивековића, Роберта Ауера, Роберта Франгеш-Михановића и Рудолфа Валдеца, Буковац посредно пружа оквир за стилске експерименте и истраживање нових ликовних тенденција.

Под утицајем млађих колега и таласа новог слободног стила из правца Беча, Буковац приметно експериментира техничким поступком и начином сликања: густи намази, готово поентилистички изведене ситне мрље, лазурни

6 На примеру *Андромеде* приказан је моменат, наизглед, блиске смрти; принцеза чија је мајка увредила кћерке бога Посејдона тврдњама да је њена кћер, Андромеда, лепша од све три; Посејдон шаље морску неман да савни краљевство са земљом, те краљевски пар даје принцезу на жртву како би умирили увређеног бога и његове кћери. На Буковчевој слици Андромеда стоји на морској стени, нага и окована, дуге риђе распуштене косе и лица у очају полузаклоњеног унутар руке, у очекивању скоре смрти. Међутим, враћајући се победнички из борбе са горгоном Медузом, херој Персеј је у том тренутку надлетао острво њеног краљевства и запазио лепу Андромеду у смртној опасности. Андромеда, заједно са својим краљевством, бива спасена, а Персеј постаје њен супруг. Међутим, Буковац не приказује ништа од овога, осим усамљене Андромеде у пуној фигури која окована стоји на плиткој стеновитој сцени. Када не би било експлицитног наслова, могло би се чак претпоставити да би било тешко препознати о којој сцени је реч.

7 P. Vugrinec, „Hrvatski salon i bečka secesija: slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900“, u: *Izazov moderne: Zagreb-Beč oko 1900. Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke secesije*, ur. I. Kraševac i P. Vugrinec, Zagreb, 2017, 58.

8 И. Борозан, *нав. дело*, 202.

потези широком четком, или комбинације свега наведеног у једном делу. Трагајући за новим изражајним средствима, мења скалу боја, често се одлучујући да слика посебним бојама без сјаја, користећи танке уљане намазе под којима се још назире структура платна. Стога Весна Кружић-Ухитил примећује две важне компоненте загревачког периода, које кулминацију доживљавају у *цавџајској фази*: неминовни процес расветљавања палете и изузетан утицај који је бечка сецесија имала на Буковца и његова дела овог периода.⁹

Мит о Дедалу и Икару као тема у митолошком сликарству

Најпотпунији опис мита о Дедалу и Икару налази се у Овидијевим *Метаморфозама*.¹⁰ У сачуваним сликарским делима ове тематике готово искључиво се приказује једна од две сцене из мита, које се узимају као уобичајена иконографија: Дедал који причвршћује крила сину Икару пред коначно полетање, или Икар који истопљених крила понире ка морској површини.

Мит о Дедалу и Икару, иако кратак, био је често коришћен као парабола упозорења, симбол младалачке сујете и последица оглушавања о савете старијег и искуснијег. Каткад је коришћен и као осуда гордости и тежње ка превисоким, нереалним или неморалним циљевима. У различитим епохама акценатовани су различити аспекти и подтекст; током средњег века је најчешће фокус стављан на дидактичко-морализаторски аспект мита о Икару. Каснији, али прикладан, пример је из Бројгелове (Peter Breugel the Elder) серије *Холандских њословица – Пејзаж са њагом Икара* (око 1558 – 1560). Период барока је био обележен представама драматично изобличених и изувијаних Икарових падова, или кјароскуром осенчених сцена Дедалових упозорења: Говијев (Jacob Peter Gowu) *Икаров леј* (1635–1637) и Ван Дајков (Anthony van Dyck) *Дедал и Икар* (1615–1625). Академска прослављања античке естетике и истраживања идеала мушке форме кроз супротстављене фигуре младића Икара и старца Дедала могу се видети у Лејтоновом (Frederick Leighton) делу *Дедал и Икар* (1869), док су аутори симболистичких представа протагонисту приказивали у лету, међутим, већ делимично осутих крила, а лица са првим назнакама спознаје ужаса који му следи (Odilon Redon, *Икаров њаг и Икар*; 1899 – 1900). Дела уметника у 20. веку широког су дијапазона: од једног Матисовог (Henri Matisse) потпуно апстрахованог Икара – *Икаров њаг* (1944), до Касоратијевог (Felice Casorati) необично конципираног лежећег Икара, који за циљ нема ништа друго до критиковање футуристичких и фашистичких симпатија према *aeropitturi*, стремљењу висини, сунцу, моћи, и окрутним амбицијама два сродна покрета – *Икарус* (1936).¹¹

Међутим, диптих *Икар и Дедал и Икаров њаг* (*Дедал и Икар I и II*, 1898) Влаха Буковца, ма колико формално и на први поглед изгледао релативно

9 V. Kružić-Uchytíl, *Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855.–1922*, Zagreb, 2005, 250.

10 P. Ovidije Nason, *Metamorfoze*, prev. T. Maretić, Zagreb, 1907, 164–166. Мит о Дедалу и Икару помињу и псеудо-Аполодор (*Библиотјека*, 1.7-13) и Хигиније (*Фабуле*, 40).

11 D. R. Giebel, “Felice Casorati’s ‘Icarus’: A Modern Classical Moral”, u: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Vol. 70, No. 1/2, Chicago, 1996, 50–63.

конвенционално и не претерано посебно у односу на друге представе овог мита (поготово у контексту краја 19. века, када је симболистичка, декадентна и дарвинистичка обрада митологије у сликарству у пуном јеку), на неколико значајних нивоа разликује се од свих дотадашњих, а у великој мери и потоњих визуелизација истог античког штива.

Диптих *Икар и Дедал* и *Икаров пад*

Диптих *Дедал и Икар* се данас налази у Народном музеју у Београду, у чијем је власништву од 1924. године, заједно са још двадесет и три Буковчева дела из различитих стваралачких периода.¹² Диптих је био део сталне поставке овог музеја у периоду од 1936. до 1944. године. Још за Буковчевог живота, био је изузетно популаран: уметник га је врло радо излагао на различитим изложбама, те га је често носио са собом. У првих десет година од настанка, био је изложен на чак седам различитих домаћих и страних изложби.¹³ Чак и након Буковчеве смрти, популарност овог дела не јењава: диптих бива приказан на бројним изложбама. Јавност је имала прилике да диптих види у Загребу (1961, 1962, 1977, 1988/89, 2007, 2010, 2013, 2022), Београду (1936–1944, 1973, 2020/21), Новом Саду (2021/22), Хаагу (2009/10).¹⁴

Буковац завршава диптих *Икар и Дедал* и *Икаров њаг* (сл. 1) 1898. године. Игром случаја, исте године коначно прелама и одлучује да се заједно са породицом исели из породичне виле у Загребу.¹⁵ Уметникова личност, емоционални профил, недовољна *поштованост* на пољу одговарајућих социјалних конекција, нису му дозволили да спокојно настави активан стваралачки живот у том граду.¹⁶ Коначни сукоб био је са Исидором Кршњавим, који је константно (и парадоксално) оптуживао Буковчево Друштво хрватских уметника за анационално, сецесијско, анархично и *неисправно*. Континуирано оспоравање истинског значаја Буковчевих загребачких активности за развој хрватске уметности било је судбоносна прекретница, која га је за стално *оштерала* из хрватске престонице.

Наредни период који се у литератури означава као *цавтајински интјермецо*, обухвата пет година (1898–1902) *јаузе* између *зајребачкој* и *јрашкој јериода* Буковчевог стваралаштва; назван је тако због тога што је уметник са породицом махом обитавао у родном Цавтату. Ово је период интензивне интроспекције и експериментисања и на ликовном и садржинском плану,¹⁷ што се у одређеној мери препознаје на диптиху *Икар и Дедал*.

Наиме, диптих визуелно одудара од већине дотадашњих Буковчевих дела. Формат дела уметник вероватно узима по угледу на бечку сецесију и фор-

12 P. Petrović, 189.

13 V. Kružić-Uchytel, *nav. delo*, 435–440; 1898. у Загребу, 1899. у Петрограду, 1900. у Паризу, 1901. на VII Циркуларној изложби ДХУ, 1903. у Бечу, 1903. у Прагу, 1908. у Сплиту.

14 П. Петровић, *Влахо Буковац (1855–1922)*, Београд, 2014, 36.

15 И. Борозан, *нав. дело*, 202–203.

16 *Истио*, 227.

17 И. Борозан, *нав. дело*, 228.

мат *hoch* диптиха.¹⁸ Буковац приказује контраст осунчане медитеранске палете топлих и пастелних тонова и загасито зелених и тамних нијанси. Чак и овако спојени у једном делу, два крила нису у дисхармонији, што нам указује на Буковчеве колористичке експерименте. Примећује се и експериментисање потезом: уметник намерно допушта да покрети кичице остану видљиви. На левом крилу је боја пастуозно нанесена, а ефекат изборане коже старца Дедала постигнут је линијама повученим танким потезима у хармоничном ритму. На другом крилу је потез још слободнији: вода је обрађена у импресионистичко-пленеристичком стилу, уз мноштво мехурића и умрљане физиономије потонуле фигуре Икара. Цела сцена је тенденциозно изведена усталасана, немирна, нејасна, и свеукупни утисак употпуњен веродостојно приказаним морским амбијентом.

Крила диптиха су издуженог, сецесијског¹⁹ формата, који спојени образују складну, квадратну форму. На први поглед, уочљива је занимљива дихтомија између два крила – лево крило, које представља Дедала и Икара, одликује се изразито светлим, пастелним, осунчаним колоритом, са фигуром Икара, која подигнутог погледа и руке, тела готово напетог и пропетог ка небесима, у које ће се веома брзо винути, означава композициону и идејну вертикалу нагоре,²⁰ а благу колоритну једноличност разбија једино Дедалов плашт тамне жуто-зелене боје. Са друге стране, десно супротстављено крило је упечатљивије не само по питању колорита и форме већ и због чињенице да је Буковчев *Пад* јединствено композиционо решење епилога мита о Дедалу и Икару. У историји уметности бројне су представе *Икарових њадова*, које приказују младићеву фигуру у процесу сурвавања ка морској површини: пример за ово је Бројгелов *Пејзаж са Икаровим њагом*. У неким случајевима, приказан је већ мртав Икар на одру (Феличе Казорати, *Икарус*: 1936), или се приказује сцена жаловања за младићем, где његово тело које је море избацило на обалу оплакују морске нимфе (Херберт Џејмс Дрејпер (Herbert James Draper), *Оилакивање Икара*: 1898), (сл. 2). Буковац и сам израђује слику *Икар на хриди* 1897. године (сл. 3), где приказује Икарову изломљену форму међу крвљу обојеним камењем.

Међутим, када је сцена пада на овом диптиху у питању, Буковац се одлучио за иновацију- Икаров пад је представљен у подводном амбијенту, готово из перспективе једне од морских нимфи (примећује се лица која, крајње скицозно насликано и скрајнуто са леве стране Икарове потонуле форме, згрануто посматрају тело уљеза). Колористички, сцена је готово подређена искључиво монохромној интонацији зеленкасто-тиркизних нијанси,²¹ међутим Буковац веома вешто и одмерено контрастира зеленило акцентом тамноцрвене у самом дну слике, у пределу морског дна. И на овој композицији издуженог формата постоји наглашена вертикала изведена људском формом (иако благо укошена - младићево изувијано тело у слободном паду свакако није могло

18 P. Vugrinec, „Bukovac u Zagrebu: od krilatog do sapetog genija“, у: *Korijeni i krila. Vlaho Bukovac u Zagrebu, Cavtatu i Beču, 1893.-1903*, Zagreb, 2022, 57.

19 V. Kružić-Uchytel, *nav. delo*, 246.

20 *Isto*.

21 *Isto*, 247.

бити потпуно усправно), међутим, ако је на претходној сцени Икарова форма природно уздизала посматрачев поглед нагоре, друга сцена ће исти поглед навести до апсолутног дна слике. Потонуће је додатно наглашено не само положајем тела, већ и мноштвом мехурића који се шире околу њега, као и сноповима светлосних зрака који као да формирају путању пада у воду. Наноси су лазурнији, а опет далеко краћег потеза и нејасније контуре, а све у служби дочаравања текстуре подморја.

За сцену *Дедал и Икар* на левом крилу, постоји могућност да је Буковац за инспирацију имао и дела виђена на уметничким изложбама одржаним на енглеском тлу, будући да је током деведесетих година XIX века веома често путовао у Велику Британију ради посла. Двојица његових сталних наручилаца и изузетно имућних мецена Самсон Фокс Фокса (Samson Fox of Harrogate) и Ричард Леду (Richard LeDoux of Liverpool) често су га позивали као госта ради израде породичних портрета и сличних поруџбина. Између осталог, засигурно је имао прилике да види и дела великих сликара академског естетизма, попут славног Фредерика лорда Лејтона (Frederic Lord Leighton). Управо је Лејтонова високопарна класицистичка представа *Дедал и Икар* из 1869. године (сл. 4) могла да послужи Буковцу као једна врста иконографског предлошка и идејне концепције левог крила диптиха (сл. 5).²² Тзв. *ајолонска аниџика*, достојанствена, узвишена, уравнотежена и складна, наставила је да делује као општеважећа форма и важан стилски принцип академског сликарства.²³ Мушки акт савршених пропорција, чврстих контура, стабилности и идеалног мишићавог тела служи да укаже не само на перфектну физичку кондицију, већ и на супериоран интелект и стабилан, чврст карактер. Овом класичном идеалу током XIX века додатан легитимитет даје и развој научне мисли везане за биолошко порекло и еволуцију људске врсте. Упоредо са тим се развија и теорија *расних врста*, која у идеалном мушком телу класицизма види „метафору оздрављења нације и механизам одбране од дегенерације и декаденције“, која је наводно била заступљена у француској култури и друштву на крају XIX века.²⁴

Буковац се у свом опусу често радије опредељивао за женски него за мушки акт. Ипак, у својој аутобиографији помиње како „за већину његових другова [на академији] живи је модел био дражи (...), нарочито их је привлачио живи модел женски. Он је, напротив, радије сликао мушкарце, знајући да само тај, који добро позна мушко тијело, може да уочи и схвати љепоту обнаженог женског тијела. Ђак који је дубље студирао мушкарца, има ширег појма и о анатомији, јер су мишићи у жене много више заобљени, односно застрти облином, него ли у мушкарца.“²⁵

Дакле, идеал лепоте и фокус у студијама анатомије и приказа људске форме, иако донекле већ превазиђен у овом добу, код Буковца и даље остаје отело-

22 И. Борозан, *нав. дело*, 218.

23 *Истио*, 219.

24 *Истио*.

25 V. Bukovac, *нав. дело*, 99.

творен у мушком акту, и то акту по узору на „хладне кипове од гипса“.²⁶ Упркос томе, Икаров диптих остаје један од малобројних примера мушког акта у Буковчевом сликарству.

Буковац, налик Лејтону, на левом крилу диптиха приказује два мушка лика- млади, полетни дечачки акт, који је, за разлику од Лејтоновог, „још недозреле физиономије“, и кошчати мушки полуакт атрофиране мускулатуре и високе старосне доби.²⁷ Са друге стране, Лејтоново дело је изведено са тако изузетном прецизношћу и „рељефном оштрином“, а Икарова форма обрађена попут класичне скулптуре каквог атлете, да се на више места у литератури наводи да се ово дело енглеског уметника може поистоветити са античком камејом – такође реферишући на Лејтонов све израженији „скулпторални“ стил.²⁸

При првом излагању овог дела на Краљевској академији уметности (Royal Academy of Arts) у Лондону, 1869. године, у чланку у *Art Journal*, примећено је да се „Лејтонова слика може упоредити са грчком камејом и да је стил готово више пластичан него пикторалан: површина глатка попут пажљиво обрађеног барелефа.“²⁹ Икар је на Лејтоновом делу хладна, достојанствена и стоичка фигура, погледа уздржаног и готово незаинтересовано упртог ван сцене у нашем видокругу. Лејтонов и Буковчев Икар су слично загледи у даљине у које ће полетети, једнако не обраћајући пажњу на очеву фигуру, која им брижљиво причвршћује крила од перја и воска. Оба сликара праве јасну дистинкцију између младе и старе мушке форме, путем различитог тонирања пути и обликовањем фигуре. Икар је слично приказан здравог, препланулог медитеранског тена, једре коже и затегнутих мишића попут атлете. Дедал, већ остарео и погрбљен, код Лејтона је приказан тамнијег тена (иако и даље прилично мускулозне и затегнуте, неатрофиране форме), док је Буковац истински верно приказао остарелу фигуру старца Дедала, нама окренуту леђима, као погрбљену, наглашено кошчагу и наборану форму, упадљиво танких удова и упалих превоја на кожи. Оба дела користе пријатне и складне окер, смеђе, сиве и пастелне полутонове, уташене, једноставне и ненападне, одражавајући вечни класични идеал Винкелманове „тихе величајности“. На оба дела, ма колико се обрада Икарове форме разликовала, јасно је читљива премиса читавог мита – било да је у питању незаинтересованост, хладна гордост и мермерно чврсто самопоуздање којим одише Лејтонов Икар, било љупко детиње узбуђење читљиво у форми, физиономији и гесту Буковчевог Икара, директан резултат оглушивања о очева упозорења биће очигледан на сцени која следи. Овај први део Буковчевог диптиха изведен је прозачно, ваздушасто и лако, и у таквој веселости и спокоју готово окрутно добија епилог на свом антиподу, приказаном на густом и воденом десном крилу диптиха.

26 *Isto*.

27 P. Vugrinec, „Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne“, u: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Zagreb, 2012, 24.

28 D. R. Giebel, *loc. cit.*, 257.

29 *Ibid*.

Контраст ове две представе, иако драматичан, може се тумачити кроз још један старији класични концепт, поново реинтерпретиран у контексту новог сликарства краја 19. века. Наиме, антика је у 19. веку и даље била гледана кроз призмину Винкелманова схватања из претходног века: поимање класичног наслеђа као врхунца естетске и моралне вредности, што се континуирано одражавало на делима из овог доба. У Немачкој је то веома приметно у раду Берлинске вајарске школе, а у Енглеској је био доминантан класицизам већ поменутог Фредерика Лејтона, што јасно указује на свеprisутно претрајавање херојске слике човека класицизма.³⁰ Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche) у свом првом делу, књизи *Рођење трагедије из духа музике* (1872),³¹ анализирајући посебно позоришна дела античке Грчке, уочава и разликује два основна концепта, две основне „силе природе“, применљиве не само на културу старе Грчке, поље уметности или на естетику већ и на саме основне нагоне и силе људске природе. Узимајући имена два грчка божанства, он две супротстављене половине природе назива *ајолонијском* и *дионизијском*. Аполон, бог сунца, истине, логике, чистоте, уметности и музике је увек млад, голобрад и неприкосновено отелотворење чисте лепоте; називан је „највише грчким од свих грчких богова“.³² Са друге стране, Ниче му супротставља Диониса, божанства толико хаотичног да га је тешко класификовати и прецизно дефинисати: перципиран и као човек и као животиња, и мушки и женски принцип, и младо и старо, Дионис је „најнеухватљивији“ од свих грчких божанстава. Његови култови су били разноврсни, често бизарни и насилни, готово неизоставно супротстављени устаљеним социјалним нормама и системима вредности, констатно у покрету и активности. Првобитно бива дефинисан као бог вина и пијанства, затим лудила и екстазе (и маније; често се ова два термина користе као синоними); повезиван је са светом мртвих, тамом и бестијалношћу, илузијом, трансформацијом, скривеношћу, мистеријом, и вечним контрастирањем супротности. Описиван је као истовремено „најужаснији и најбољи према смртницима“, а у еповима и драмама зван „прождирач живог меса“, али и „благ и љубак“.³³

Ниче користи два божанства дијаметрално супротних карактера и симболизама како би извео концепте *ајолонијској* и *дионизијској*, који се неминовно преливају у домен естетике и уметности. Ниче говори како је скулптура, као чиста форма уметничког израза, „највише аполонскија уметност“. Придев *ајолонијски* он приписује и рационалном размишљању (које је засновано на логичним, узрочно-последичним структурама), алудирајући на Аполона као божанства логике и истине. Занимљиво је да Ниче сврстава стање сна – сањање – као „највише аполонско стање“, које човек може да искуси; он се ослања на идеју да људски ум разуме да оно што видимо у сну није стварно, већ само чиста форма – чиста слика. Са друге стране, све форме нестабилности, укључујући наглашени ентузијазам, екстазу и хаотичне људске емоци-

30 И. Борозан, *нав. дело*, 218–219.

31 F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*, 1872, 1993.

32 *Oxford Classical Dictionary*, eds. Symon Hornblower, Oxford, 1999, 122.

33 *Ibid.*

је Ниче описује Дионисовим придевом. За форму уметности која је највише дионизијска, по природи, Ниче наводи музику, будући да се она „не обраћа рационалном уму, већ чистим емоцијама“. Дионизијско не категоризује и не расуђује, већ намерно и тенденциозно настоји да замагли границе између сопственог бића и природе. Пијанство и лудост су дионизијска стања, јер било која активност и стање који упућују или су проузроковани инстинктом, нагомом и безумљем, одбацујући разум и интелект, Ниче схвата и описује као дионизијска, по природи.

Две стране Буковчевог диптиха илуструју ова два концепта природе – обмана и сјај доброг Аполона, укрштени са бестијалношћу мрачног Диониса.³⁴

Крило са сценом Дедала и Икара нам приказује идеални мушки акт у Икару, на врхунцу форме, снаге и младости, и његовог (ипак позитивног) супарника, мање идеалног, остарелог и атрофираног, али у тој старости и мудрости ипак достојанственог Дедала, окренутих леђа. Са десне стране диптиха, дешава се потпуно расплињавање пређашње савршене форме у размрљану, нејасну и сабласну форму, трагичну сенку животне, вирилне мушке фигуре са њене леве стране.

Десна страна диптиха, *Икаров њаг* (сл. 6), далеко је комплекснија за разумевање, анализу, као и тражење могућих узора. Буковчево решење ове представе је заиста јединствено у историји уметности, међутим, сагледавањем истог у контексту њему савремених тенденција у култури, уметности и науци, могуће је извести одређене закључке. *Икаров њаг* реализован је не само формално другачије већ и драматично садржински супротно од претходног, *Дедала и Икара*. У односу на стабилног, чврстог, идеално класицистичког дечачића, са друге стране, на овом делу видимо суноврат размрљане, издеформисане и сломљене фигуре у замагљену морску дубину. Морска флора и изненађујућа реалистичност дефрагментираниог тела, које тоне у воду настали су као резултат Буковчевих пажљивих и бројних посматрања природе. Наиме, Игор Зидић наводи како је сликар у родном Цавтату помно посматрао локалне дечаче који у игри скачу са стена у море, и притом правио визуелне белешке о стварању пене и понашању морске воде и људске форме при међусобном судару.³⁵ Сасвим са стране, као врста контраста овом, ради веродостојности пажљиво истраженом призору пада, Буковац слика фигуре морских нимфи-сирена у левом делу сцене, алудирајући тиме и на утицај оновремених дарвинистичких и природњачких тема на уметност тог доба.

Слика Адолфа Лајбшера (Adolf Liebscher) *Љубав* (1895), изведена и пласирана у приручнику *Алејорија, Нове форме* Мартина Герлаха,³⁶ изузетно визуелно подсећа на Буковчево дело (сл. 7). Истоветне доминантно монохроматски зелене палете тонова, Лајбшера приказује понор двоје љубавника у водени амбис. Мушка фигура, која грчевито стеже женску, по физиономији

34 И. Борозан, *нав. дело*, 223.

35 И. Зидић, „Vlaho Bukovac: Likovni esej“, у: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, Zagreb, 2018, 150.

36 И. Борозан, *нав. дело*, 221.

и обради лица, изванредно наликује Буковчевом Икару. Очигледно је да је Буковац при обликовању свог дела из 1898. године трагао не само за несвакидашњим идејним већ и формалним узорима.³⁷ Оба дела су под приметним утицајем природњачких теорија које постижу знатан утицај у најразличитијим доменима културе и друштва овог периода. Нова схватања симболике и обрада мотива попут воде, митских водених бића, представе фантастичне и реалне морске флоре и фауне указују на раширеност дарвинистичких теорија широм Европе, као и директан утицај на обликовање уметности и визуелне културе у другој половини 19. века. Након што либералне идеје у Бечу доживљавају кризу, на сцену наступа нова генерација уметника, који свој фокус окрећу ка мистичном, оностраном, спекулативном, нејасном, и сноликом.³⁸ Оваква настојања су видљива и у Буковчевом раду, који Икаров пад конципира као изразито нејасан, узнемирујућ, фантастичан призор.

Хекелов (Ernst Haeckel) монизам, који је Дарвинове (Charles Darwin) теорије трансформисао из процеса насумичне селекције у смислени и сједињен систем природе, чији је човек саставни део, приметно је утицао на уметност овог времена.³⁹ Као изузетно важан и присутан мотив у делима која настају под утицајем Хекеловог монизма, на пример, може да се наведе симболика *воде* као места из којег је живот настао, и којем живот исходи. Поменуто Лајбешерово дело јесте управо пример приказа скончавања љубавног пара у морском амбису, што је у директном контрасту са дотадашњим једносмерним поимањем воде као „извора“ живота. Међутим, управо је та дихтомија била толико интересантан аспект за истраживање унутар нове уметности. Климт, чија су многа дела изведена под директним утицајем идеја Дарвина и Хекела, такође, провлачи мотив *живојворне воде* (и жене, чија је прокреативна улога поистовећена са перципираном идејом прокреативне улоге воде у монистичким теоријама).⁴⁰ Климт ствара дела попут *Покрећне воде* (1898), *Филозофије* (1899) и *Водене змије I* (1904) управо се користећи новом симболиком овог мотива. Свет начињен од биљака, морских риба, рептила, хибридних и фантастичних бића и жена, а све проткано „морско-зеленим треперењем“ (како Франц Викхоф (Franz Wickhoff) описује Климтову *Филозофију*⁴¹), представља јединствену, складну колико и хаотичну, слику једне грандиозне монистичке целине.⁴²

Сличан принцип можемо уочити и на Буковчевом делу, где је морски амбис дом разноликим фантастичним и реалним бићима, али и место пропасти и скончавања једног људског живота. Парадоксално, место рађања је исто толико и место смрти, што се даље обнавља и понавља у вечитом кругу живота.⁴³

37 *Исџо*, 222.

38 *Исџо*.

39 М. Morton, „Nature and Soul: Austrian Responses to Ernst Haeckel's Evolutionary Monism“, u: *Darwin. Art and the Search for Origins*, ed. P. Korst et M. Hollein, Frankfurt, 2009, 128.

40 И. Борозан, *нав. дело*, 222.

41 М. Morton, *loc. cit.*, 130.

42 И. Борозан, *нав. дело*, 222.

43 *Исџо*, 223.

Посредством дарвинизма и хекеловског монизма, хришћански мотив „земље земљи, пепела пепелу“, који алудира на чињеницу да је први човек настао од Божје руке тако што је извајан од земље (те је „из земље настао, и у земљу ће се и вратити“: реферишући на чин сахрањивања тела у земљу након смрти) добија нову и занимљиву алтернативу, који овога пута мотиву *voce* даје пређашњу улогу *земље* као истовремено извора и исходишта. Тиме се уочава промена у оновременом поимању идеје настанка човека, чиме се креира дистанца између религиозних и еволуционистичких идеја о истоветним концептима рађања и смрти. Истовремено, у визуелним уметностима ово постаје нова тема за истраживање и идеја за развој на визуелном плану.

Буковац, по свој прилици, несвесно, на својеврстан начин кроз наратив мита о Дедалу и Икару готово да приказује распад и расплињавање класичних идеала *all'antica*, у судару са новим уметничким тенденцијама на крају века. Видљив утицај су имале и поменуте природњачке теорије и Хекелов монизам, са којима се Буковац вероватно посредно сусрео посматрајући дела сецесије, Густава Климта и других својих бечких колега. Можемо претпоставити да је овај диптих врста слободног искорача у експериментима са формом, колоритом и структуром слике, која у Буковчевом случају започиње повратком у Загреб 1893. године.

Ипак, ваља узети у обзир и хронолошки контекст Буковчеве биографије у тренутку када дело настаје. Наиме, тешко је одупрети се пориву да у некој мери поистоветимо самог уметника са Икаром. Уз све своје славне почетке у домовини, које је толико дуго прижељкивао и дуго им се надао, Буковац је управо попут младог, животног Икара: главе полетно забачене и погледа упртог у златно сунце и ведро, плаветно небо, у чија ће се пространства и светлост сасвим извесно винути, који нимало не сумња у чврстину и издржљивост својих крила. Међутим, *леји* се у оба случаја, нажалост, брзо претвара у *пад*. Буковчев „пад“ се огледа у његовом брзом повлачењу из хрватске престонице и напуштању тек довршене виле и пространог атељеа, које је подигао по узору на своје француске професоре и ментора Кабанела, у напуштању својих колега, ученика и следбеника уметника у самом јеку припрема за I Хрватски салон, који се одржавао у децембру исте године (1898). Баш попут свог палог хероја, или Мороовог *Прометјеја*, *Оресџа*, или Делвиловог *Орфеја*, Буковац метафорички завршава у амбису након што се залетео у недостижне висине. Изазов који Икар упућује боговима, имплицирајући да високим летом може да постане један од њих, наликује Буковчевом наступу на загребачкој културној сцени.⁴⁴ Буковац у меланхоличном расположењу проводи период након напуштања Загреба у родном Цавтату. Као визуелне последице таквог стања, остале су нам сабласне симболистичке представе из циклуса инспирисаног Дантеовом *Божанственом комедијом: Данџеов рај* (1899), *Данџеово чистишиште* (1900), и *Данџеов њакао* (1902)

Буковац је, дакле, наизглед, доживео стрмоглави суноврат, од најтраженијег портретисте елите, неформалног сликара-кнеза, угледног, утицајног и во-

44 *Истио*, 223.

љеног ауторитета како у оновременим домаћим уметничким круговима, тако и међу племством и имућним грађанством. Све његове титуле и мукотрпан рад уложен у достизање ових *висина* нису више биле толико значајне оног момента када се он повлачи из Загреба. Међутим, у првој деценији новог века и те како га очекују нови успеси. Његов неуспех је условио будуће успехе: управо у складу са двознаком културом симболизма и уверења у кармичку равнотежу универзума, која наводи да добро и зло, живот и смрт, успех и пропаст, једно без другог не могу да постоје, Стефан Георге (Stefan Anton George) истиче оптимистичну крилатицу: *У уметности ми верујемо у сјајно ново рођење*.⁴⁵

И истина, након пет година неизвесности и константних ератичних активности, Буковац добија позив да прими звање ванредног професора на Академији ликовних уметности у Прагу 1903. године. Он тај позив прихвата, и заједно са породицом сели се за стално у Праг. Иако се по његовим оскудним описима ове последње фазе може приметити да су му далеко дражи претходни животни и стваралачки периоди, нема сумње да је Буковчев живот као етаблираног професора уметничке академије у Прагу био велики успех, а он вољен и цењен ауторитет у једној великој и важној институцији уметности.⁴⁶ Изузетно квалитетан и модеран педагошки приступ привукао је бројне словенске уметнике у Праг, те су се тако међу Буковчевим студентима на академији нашли и три млада уметника из Босне: Тодор Швракић, Бранко Радловић и Перо Поповић,⁴⁷ и велики број српских сликара, попут Михајла Миловановића и Бранка Јевтића (у предратном периоду), Јована Бјелића и Милана Коњовића (током Великог рата), и Ивана Радовића (непосредно након рата).⁴⁸ Буковац умире у Прагу, 23. априла 1922.

45 *Истио*, 223–224.

46 *Истио*, 242.

47 *Истио*, 243–244.

48 N. Ognjenović, *Prag i srpski slikari*, Beograd-Prag, 2017.

ЛИТЕРАТУРА:

Борозан, Игор

Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства, Српска академија наука и уметности (САНУ), Београд, 2020.

Боам, Алберт

Академија и француско сликарство у деветнаестом веку, прев. Иван Бошковић, Двери, Београд, 2016, 57.

Bukovac, Vlaho

Moj život, pred. Ivo Vojnović, Književni Jug, Zagreb, 1918.

Giebel, Douglas R.

“Felice Casorati’s ‘Icarus’: A Modern Classical Moral”, u: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* Vol. 70, No. 1/2 (1996), The University of Chicago Press (on behalf of Detroit Institute of Arts), 50–63.

Kružić-Uchytel

Vera. Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855.–1922, Zagreb, 2005.

Ovidije, Publije Nazon

Metamorfoze, prev. T. Maretić. Matica Hrvatska, Zagreb, 1907, 164–166.

Oxford Classical Dictionary, eds. Simon Hornblower and Antony Spawforth, Oxford, 1996, 122, 425–426, 479, 745.

Kilinski, Karl II

“Frederic Leighton’s ‘Daedalus and Icarus’: Antiquity, Topography and Idealised Enlightenment”, u: *The Burlington Magazine*, Vol. 148, No. 1237 (Apr., 2006), 257–263.

Kraševac, Irena

„Antički žanr u umjetnosti 19. stoljeća“, u: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. P. Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2012, 9–13.

Петровић, Петар

Влаха Буковца (1855–1922), Народни музеј, Београд, 2014, 35–36.

Petrović, Petar

„Djela Vlahe Bukovca u Narodnom muzeju u Beogradu“, u: *Korijeni i krila. Vlaho Bukovac u Zagrebu, Cavtatu i Beču, 1893.-1903.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2022.

Vugrinec, Petra

„Hrvatski salon i bečka secesija: slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900“, u: *Izazov moderne: Zagreb-Beč oko 1900. Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke secesije*, ur. I. Kraševac i P. Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017, 57–123.

Vugrinec, Petra

„Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne“, u: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2012, 17–35.

Vugrinec, Petra

„Bukovac u Zagrebu: od krilatog do sapetog genija“, u: *Korijeni i krila. Vlaho Bukovac u Zagrebu, Cavtatu i Beču, 1893.-1903.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2022.

Ognjenović, Nenad.

Prag i srpski slikari, dokumentarni serijal, Beograd–Prag, 2017.

REVITALIZATION OF ANTIQUITY AT THE END OF THE 19TH CENTURY
AND THE DIPTYCH *ICARUS AND DAEDALUS* AND *FALL OF ICARUS* BY
VLAHO BUKOVAC

SUMMARY

The Icarus Diptych, or Icarus and Daedalus and Fall of Icarus (completed in 1898) is one of the most important works by the painter Vlaho Bukovac during his 5-year-long stay in Zagreb (1893-1898). He graduated at the French Academy of Fine Arts in the class of professor Alexandre Cabanel, a highly esteemed academic painter in 19th-century Paris. Bukovac worked with his mentor closely, and carefully followed the requirements and standards that the French Academy set, which were considered to be somewhat more conservative and traditional than most other European fine art academies at the time. This resulted in Bukovac building a reputation in Paris as a successful young academic and Salon painter. However, it must not be overlooked that Bukovac, such as his artistic youth was, was also one of the pioneers of Croatian modernism. Along with his younger colleagues, during his 5-year stay in the Croatian capital, he introduced new modern influences and tendencies to the local art, which later blossomed into the modernist art movement in Zagreb. Both these aspects of Bukovac's artistic personality can be recognized in the Icarus diptych. This is a brief overview of Bukovac's work at the very end of the 19th century and a detailed analysis of the 1898 diptych. The paper will discuss the literary sources and possible 19th-century contemporary iconographic models that could have influenced Bukovac for his own painting of the Daedalus and Icarus myth. His diptych is an unusual visual interpretation of the classical Greek myth: the painting style and overall image of the work are quite peculiar compared to other works of this artist, but its uniqueness is undisputed in terms of overall iconography as well. This paper will place the making of the diptych in the context of Bukovac's biography as well, and discuss the potential importance of the artist's life events on the reinvention and reimagining of the usual iconography and his depiction of the classical myth of Daedalus and Icarus.

Mina G. Radovanović, E-mail: mi.na.radovanovic.12@gmail.com

Сл. 1 Влахо Буковац, диптих Икар и Дедал и Икаров пад, 1898, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31-940

Fig. 1 Vlaho Bukovac, the diptych Icarus and Daedalus and Fall of Icarus, 1898, oil on canvas, The National Museum, Belgrade, inventory no. 31-940



Сл. 2 Херберт Џејмс Дрејпер, Оплакивање Икара, 1898, уље на платну, 180 × 150 cm, Tate Britain, Лондон

Fig. 2 Herbert James Draper, The Lament for Icarus, 1898, oil on canvas, 180 × 150 cm, Tate Britain, London

Сл. 3 Влахо Буковц, Икар на хриди, 1898, уље на платну, 50 × 39,5cm, Moderna galerija Zagreb, преузето из: V. Kružić-Uchytel, „Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855.–1922“, Zagreb 2005

Fig. 3 Vlaho Bukovac, Icarus on the Rock, 1898, oil on canvas, 50 × 39.5 cm, The Modern Gallery Zagreb, taken from: V. Kružić-Uchytel, Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855-1922 [Vlaho Bukovac. Life and Work 1855-1922], Zagreb, 2005





Сл.4 Фредерик Лејтон, Дедал и Икар, 1896, уље на платну, The Faringdon Collection Trust, Buscot Park, Оксфорд, инв. бр. 80, преузето из: И. Борозан, „Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства“, Српска академија наука и уметности (САНУ), Београд 2020

Fig. 4 Frederick Leyton, Daedalus and Icarus, 1896, oil on canvas, The Faringdon Collection Trust, Buscot Park, Oxford, inventory no. 80, taken from: И. Борозан, Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства [The Artistic Metamorphoses of Vlaho Bukovac in the Context of European Painting], The Serbian Academy of Sciences and Arts (SANU), Belgrade 2020



Сл. 5 Влахо Буковац, Икар и Дедал, I крило диптиха, 1898, уље на платну, 124 × 63 cm, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31-940

Fig. 5 Vlaho Bukovac, Icarus and Daedalus, the first wing of the diptych, 1898, oil on canvas, 124 × 63 cm, The National Museum, Belgrade, inventory no. 31-940

Сл. 6 Влахо Буковац, Икаров пад, II крило диптиха,
1898, уље на платну, 124 × 63 cm, Народни музеј,
Београд, инв. бр. 31-940

Fig. 6 Vlaho Bukovac, Fall of Icarus, the second wing of
the diptych, 1898, oil on canvas, 124 × 63 cm, The National
Museum, Belgrade, inventory no. 31-940



Сл. 7 Адолф Лејбешер, Љубав, 1895, уље на плат-
ну, преузето из: И. Борозан, „Уметнички преобража-
ји Влаха Буковца у контексту европског сликарства“,
Српска академија наука и уметности (САНУ),
Београд 2020

Fig. 7 Adolf Liebscher, Love, 1895, oil on canvas, taken
from: И. Борозан, Уметнички преображаји Влаха Бу-
ковца у контексту европског сликарства, The Serbian
Academy of Sciences and Arts (SANU), Belgrade, 2020