

UNIVERZITET U SARAJEVU
FILOZOFSKI FAKULTET
KATEDRA ZA HISTORIJU UMJETNOST

**TEMATIZIRANJA POJMOVA “ČISTOG OPAŽAJA” I
“UŽIVLJAVANJA” NA PRIMJERU GRČKE
SKULPTURE I HILDEBRANDA**

ZAVRŠNI MAGISTARSKI RAD

Student: Emir Muhić

Mentor: prof. dr. Senadin Musabegović

Sarajevo, 2021. godina

πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει.¹

iz Aristotelove "Metafizike"

¹ „Svi ljudi po prirodi teže da dođu do znanja“. Citirano prema grčkom izvorniku i prevodu Dr. Branko Gavele: Aristotel, *Metafizika*, I-1 980a. Pristup Aristotelovom djelu *Metafizika* u starogrčkom izvorniku: https://d.iogen.es/web/fileDisplay?ver=1.011&user=acad&host=local&filePath=texts/Perseus_Greek/data/tlg0086/tlg025/tlg0086.tlg025.perseus-grc1.xml (pristupljeno Juli-August, 2021.)

*Tu nur das Rechte in deinen Sachen;
Das andre wird sich von selber machen.²*

Goethe, *Alterswerke: Sprüche, Memento III.*

² „O ti, ako je do tebe, samo ono pravično čini, jer ono (sve) drugo od sebe sama će nadoći.” (Gete). Prevedeno prema osobnom prijevodu. Citirano prema *Alterswerke: Sprüche, Memento III.* iz knjige Goethe, *Gedichte*, izdavač C.H.Beck, Minhen, 1981., str. 314

Sadržaj:

1. Uvod	4
2. Kontekst grčke skulpture: neoklasističke i romantičarske interpretacije kao ishodišta tematiziranja “čistog opažaja” i „uživljavanja“	7
2.1 Immanuel Kant kao historijski okvir „opažaja“ i „uživljavanja“ u skulpturi	22
3. Teorija “čistog opažaja” i grčka skulptura	35
3.1 <i>Adolf von Hildebrand kao skulptor i teoretičar</i>	43
3.2 <i>Hildebrandov „problem forme“ i „čisti opažaj“: analiza grčke skulpture i reljefa u kamenu (konkretni primjeri)</i>	44
4. Teorija „uživljavanja“ u kontekstu skulpture	63
4.1 <i>Grčka skulptura i Hildebrand kroz analizu pojma “uživljavanja”:</i> konkretni primjeri	69
5. Zaključak	77
6. Literatura	80
7. Prilozi	83
7.1 <i>Popis ilustracija i reprodukcija</i>	80
8. Biografija / Curriculum vitae	92

Abstrakt

Tema ovog magistarskog rada je tematiziranje pojmova dvije najvažnije tendencije druge polovice XIX stoljeća na polju estetike i teorije likovnih umjetnosti: “čisti opažaj” (njem. reine Sichtbarkeit) i “uživljavanje” (njem. Einfühlung). Sadržajno, rad ispočetka prati prvo historijski kontekst i ostavštinu grčke skulpture u interpretacijama Winckelmanna, Herdera, Goethea i Hegela, a pod čijim se uticajima, ali i opravdanim kritikama zasnivala podjednako i teorija “čistog opažaja” i “uživljavanja”. Nadalje, za potpunije razumijevanje, nužno je spomenuti promišljanje njemačkog filozofa Immanuela Kanta (1724-1804) koji je na jedan način oblikovao genezu tematiziranja i “čistog opažaja” kod Konrada Fiedlera (1841-1895) i Adolfa von Hildebranda (1847-1921), odnosno “uživljavanja” u radovima Theodora Lippsa (1851-1914) i Roberta Vischera (1847-1933). U radu je tako pokazano da ostavština grčke skulpture i filozofska ishodišta njemačkog idealizma pružaju nužan historijski okvir.

Kontekst teorije “čistog opažaja” ima za cilj utvrditi kolika je važnost zasnivanja jedne formalističke tendencije i *a priori* zakonitosti o opažaju, na način da se njena primjena pokaže relevantnim u odnosu na formu likovnog djela. Na taj način teorije Konrada Fiedlera i Adolfa von Hildebranda se međusobno nadopunjuju. U konačnici, tematiziranje “opažaja” bit će analizirano na konkretnom primjeru grčke skulpture, napose reljefa u kamenu i niše, odnosno osobnom skulpturalnom opusu kipara Adolfa von Hildebranda.

S teorijom “uživljavanja”, s posebnim fokusom na autore poput Lippsa, Volkelta i Vischera koji su živjeli i djelovali u istom historijskom kontekstu kada i Hildebrand, cilj je ustanoviti na koji je način opažanje objekta, umjetničkog djela u cjelini, uvjetovano psihološkim iskustvom i osjećajima posmatrača. Isto tako, kroz teoriju pojma “uživljavanja” pokušat će se dati analiza konkretnog primjera grčkog reljefa u kamenu i Hildebranda. U argumentaciji temeljnih postavki, bit će korištene dvije dominantne metode: komparativna, kada se upoređuju konkretni primjeri iz djela likovnih umjetnosti u mediju skulpture, odnosno dekriptivna, hermeneutičko historiografska, gdje se pokušava kritički rastumačiti ishodišta, glavne tendencije i značaj temeljnih filozofskih tendencija i njihova primjena na umjetnička djela.

Ključne riječi: čisti opažaj, uživljavanje, Hildebrand, grčka skulptura

Abstract

The subject of this thesis is the thematization of the two most important tendencies of the second half of the 19th century in the field of aesthetics and theory of fine arts: "reine Sichtbarkeit" and "Einfühlung". In terms of content, this work first follows the historical context and legacy of Greek sculpture in the interpretations of Winckelmann, Herder, Hegel and Goethe, and under whose influence, but also justified criticism, the theory of "Sichtbarkeit" and "Einfühlung" was based. Furthermore, for a more complete understanding, it is necessary to mention the thinking of the German philosopher Immanuel Kant (1724-1804) who shaped the genesis of both notions, "Sichtbarkeit" as in Konrad Fiedler (1841-1895) and Adolf von Hildebrand (1847-1921), and "Einfühlung" as in the works of Theodor Lipps (1851-1914) and Robert Vischer (1847-1933). Thus, this work shows that the legacy of Greek sculpture and the philosophical origins of German idealism provide the necessary historical framework.

The context of the theory of "Sichtbarkeit" aims to determine the importance of establishing a formalistic tendency and *a priori* law of perception, in a way that its application proves relevant in relation to the form of the artwork. In this way, the theories of Konrad Fiedler and Adolf von Hildebrand complement each other. Ultimately, the thematization of "Einfühlung" will be analyzed on the concrete example of Greek sculpture, especially the relief in stone and niche, and the personal sculptural opus of the sculptor Adolf von Hildebrand.

With the theory of "Einfühlung", with a special focus on authors such as Lipps, Volkelt and Vischer who lived and worked in the same historical context as Hildebrand, the aim is to establish how the perception of an object, a work of art as a whole, is conditioned by psychological experience and feelings of the observer. Also, through the theory of "Einfühlung", an attempt will be made to give an analysis of a concrete example of Greek relief in stone and Hildebrand. In the argumentation of the basic assumptions, two dominant methods will be used: comparative, when comparing concrete examples from works of fine arts in the medium of sculpture, and hermeneutically historiographical, where one tries to explain the origins, main tendencies and significance of the basic philosophical tendencies and their application to the artworks.

Keywords: reine Sichtbarkeit, Einfühlung, Hildebrand, greek sculpture

1. UVOD

Ovaj magistarski rad za cilj ima tematizirati dvije dominantne estetičke teorije s kraja XIX. stoljeća. Konkretno govoreći, fokus istraživačkog rada se u ovom slučaju najviše temelji na razumijevanju dvije međusobno prožete i historijski istovremeno suprotstavljene tendencije: s jedne strane, „čisti opažaj“ (njem. reine Sichtbarkeit), odnosno „uživljavanje“ (njem. Einfühlung). Metodološki cilj rada je ustanoviti sličnosti, ali i konkretne razlike između tendencija „čistog opažaja“ koji u fokus svoje argumentacije potencira važnost vizualnog opažaja, i „uživljavanja“ koje s druge strane kontekstualizira problem pokreta i taktilnosti. Oba pojma imaju svoje historijsko legitimno utemeljenje u XIX stoljeću. Ipak naporima filozofskog promišljanja, mogu se pronaći tragovi jednog bazičnog utemeljenja ovih termina i u prethodnim stoljećima i epohama. Na taj način, kako je to kazao Taljabue u svojoj epohalnoj „*Savremenoj estetici*“ u poglavljima „*Od romantizma ka naturalizmu*“³, gdje se tematizira termin „uživljavanja“ odnosno „*Formalistička estetika*“⁴, gdje se razrađuje sistem „čistog opažaja“, oba ova pojma presudno su uticala i ostavila značajan trag i u XX. stoljeće koje obimom i sadržinom vrlo specifičnih i dubokih promišljanja, počev od Nikolaja Hartmana (Nikolai Hartmann), Martina Heidegerra (Martin Heidegger), H. G. Gadamera (Hans Georg Gadamer), Merlo Pontia (Maurice Merleau-Ponty), Ernsta Gombriha (Ernst Gombrich) i naposljetku mnogih drugih zaslužuje posebnu pažnju.

Ipak sama srž tematiziranja ova dva pojma zahtijeva širok dijapazon autora koji su doprinijeli historijskom razvoju i utemeljenju samih suštinskih promišljanja, s jedne strane „čistog opažaja“, a s druge „uživljavanja“. Da bi konačna interpretacija i na kraju ovaj rad bio uspješan, potrebno je ipak pokazati značaj i smisao ovih pojmova na odabranima primjerima iz bogate tradicije vizualno-likovnog stvaralaštva. Konkretno govoreći, primjeri grčke skulpture, u suprotnosti s egipatskom kulturom, te stvaralaštvo njemačkog umjetnika i teoretičara Adolfa von (fon) Hildebranda (1847-1921) koji je kako svojim životom, tako i stvaralačkim radom bio savremenik historijske geneze i unakrsnog tematiziranja oba termina⁵, mogu poslužiti svojoj svrsi da se teorija i praksa po ko zna koji put međusobno izjednače i prožmu. S tim u vezi, svako stilsko izučavanje i hermeneutičko razumijevanje likovne umjetnosti gotovo uvijek polazi od toga, da sam proces vrednovanja jednog

³ G. M. Taljabue, *Savremena estetika*, str. 36

⁴ Ibid., str. 61

⁵ O samom životu ovog njemačkog umjetnika pogledati u: Kehr Wolfgang i Rebel Ernst: "*Zwischen Welten. Adolf von Hildebrand, Person, Haus und Wirkung*", Minhen, 1998. g.

umjetničkog djela započinje s uočavanjem temeljnih elemenata likovno-vizualog jezika. Oni su neizostavni dio izobrazbe kako umjetnika-stvaraoca koji ih uspješno razvija i artikuliše u svoje djelo, tako i posmatrača-kritičara koji ih precizno uočava, te pravilno vrednuje. Analogno tome, i jedan i drugi, podjednako svjesni svih svojih očekivanja i spoznaja, neminovno zalaze u jedan širok okrug historijskog diskursa koji svoje utemeljenje nalazi još u antičko predsokratovsko doba.⁶ Slijedeći najsavremenije tendencije onoga što Gvido Morpurgo Taljabue naslovljava u knjizi „*Savremena estetika*“⁷, a koja svoje ishodište nalazi u prethodnom 19. stoljeću, onda nema sumnje da je i danas svaki uvid u sferu i bit estetičkog i teorijskog kako stvaranja, tako i vrednovanja umjetničkih djela, duboko određen jednom datom i već određenom historijskom paradigmom svih onih minulih stoljeća, koji su ponudili obrazac kako na pravilan način pristupiti interpretaciji i stvaranju bilo kojeg vida umjetničke stvaralačke djelatnosti.

Ovaj rad metološki je sastavljen iz nekoliko cjelina. Isprva je potrebno utvrditi historijski kontekst grčke skulpture u neoklasističkim interpretacijama Winckelmanna, Herdera, Goethea i Hegela koji pružaju oslonac za tematiziranje teorija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. Od ključne važnosti je zatim spomenuti ostavštinu njemačkog filozofa Immanuela Kanta (1724-1804) koji je na svoj način preusmjerio i preoblikovao genezu razvoja teorije i “čistog opažaja” kako to razumijeva Konrad Fiedler (1841-1895) i Adolf von Hildebrand (1847-1921), odnosno “uživljavanja”. Nadalje, rad metodološki razrađuje teorijsku osnovicu pojma „čisti opažaj“ (njem. reine Sichtbarkeit) te njegovu primjenu na grčku skulpturu i Hildebranda. Kontekstualno tome, ovaj magistarski rad uporedo prati tendenciju pojma „uživljavanja“. Pored teorijske literature, osnovicu rada će pružiti konkretni primjeri iz ostavštine antičke grčke i stvaralačkog opusa njemačkog kipara Adolfa von Hildebranda.

Kroz rad su korištene metode poput: komparativističke (uporedne) i deskriptivne. Komparativna analiza je pokazala razlike između egipatske i grčke skulpture u kontekstu opažaja. Analogno tome, pokazana je skulpturalna težnja i problematika radova reljefa u kamenu i slobodnih skulptura u prostoru. Pored komparativne, ovaj rad u fokus stavlja i

⁶ U radovima prvih starogrčkih filozofa, *Predsokratovaca*, nalazimo ideje o definiranju prirode umjetnosti i estetike. Posebno se u ovom kontekstu izdvajaju filozofi poput Pitagore s Samosa (oko 570-490. pr. n. e.) koji je svoje učenje o kozmologiji interpretirao i kroz prizmu umjetnosti, odnosno najslavniji sofist Protagora iz Abdere (oko 480-410. pr. n. e.) koji je mnogo podučavao o prirodi i značaju vaspitanja u umjetnosti. Pogledati više u knjizi: Katarina Gilbert i Helmut Kun, *Istorija estetike*, izdavač Kultura Beograd, 1968., str. 14-19.

⁷ G. M. Taljabue, *Savremena estetika*, izdavač Nolit, Beograd, 1968. Pod naslovom „Savremena estetika“ Taljabue daje prikaz svih glavnih tendencija estetike i teorije umjetnosti u XX. stoljeću.

deskriptivnu metodu. Glavna i sporedna literatura je poslužila svrsi da se kritički ispita primjena glavnih tendencija „čistog opažaja“ i „uživljanja“ na konkretnom primjeru klasične grčke skulpture i Hildebranda.

2. Kontekst grčke skulpture: neoklasističke i romantičarske interpretacije kao ishodišta tematiziranja „čistog opažaja“ i „uživljavanja“

Još s teorijskom ostavštinom neoklasističkog razdoblja i autorima poput Winckelmana, Herdera, Lessinga, Mosesa Mendelssohna i drugih mislilaca, moguće je povlačiti paralele s dominantnim tendencijama teorija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. To posebno biva uočljivo kada se uzme u obzir s kakvih su stajališta polazili najznačajniji neoklasistički estetičari. S posebnim fokusom na rad i sistem mišljenja njemačkog filozofa i teoretičara Johanna Gottfrieda Herdera (1744-1803) koji u svom najpoznatijem radu *Plastik: Einige Wahrnehmungen ueber Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume* (Skulptura: nekoliko osvrti o likovnoj formi i obliku u kontekstu Pigmalionovog sna) iz 1778. godine to dolazi do stvarnog izražaja, jer Herderova promišljanja otkrivaju one prve impuse i tendencije tematiziranja likovne umjetnosti, naročito grčke skulpture u kontekstu savremenijih estetičkih sistema mišljenja druge polovice XIX stoljeća poput teorija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. U svojoj argumentaciji, slijedeći Herdera, na taj način djelovao je i Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) koji je u svojim zapisima i dnevnicima s putovanja kroz Italiju (njem. *Italienische Reise*) s kraja XVIII stoljeća i prvih godina devetnaestog vijeka, afirmativno pisao o prirodi umjetnosti i estetičkom vrednovanja konkretnih primjera lijepih umjetnosti, s fokusom na književnost, slikarstvo i skulpturu.⁸ U svojoj epohalnosti, univerzalnosti svoga stvaralačkog genija i književnog poetskog impulsa, Goethe je ostavio tragove svoga vlastitog viđenja i tematiziranja glavnih ishodišta likovne umjetnosti, naročito grčke klasične skulpture. U svojim analizama pak nije mnogo odmicao od svoga nešto starijeg, vrlo prisnog prijatelja Herdera. Čak štaviše, uvidom u njegovu ostavštinu iz dnevnika i putopisa po Italiji, nedvosmisleno se u svojoj argumentaciji najviše pozivao na Herdera i Winckelmana.⁹

S te strane, slijedeći Goethea, javlja se njemački filozof Georg Wilhelm Hegel (1770-1831) koji je eksplicite tematizirao ne samo opštu prirodu umjetnosti i filozofosku disciplinu estetike na taj način da u njoj pronade i zasnuje jasan predmet naučnog istraživanja, već i toliko duboko zalazio u konkretne analize različitih vidova umjetničkog stvaralaštva, od književnosti i muzike, pa sve do likovnih umjetnosti. U njegovom sistemu tematiziranja

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Putovanja po Italiji*, Izdavačka radna organizacija „Rad“, Beograd, 1982., str. 265

⁹ Ibid, str. 330 (Putovanje kroz grad Rim).

grčke umjetnosti posebnu pažnju treba posvetiti klasičnoj skulpturi.¹⁰ Na taj način historijskim pregledom koji započinje s Winckelmannom, Lessingom i Herderom, nastavljajući se na Johanna Wolfganga Goethea i Friedricha Schillera, odnosno na interpretaciju Hegela i ranu generaciju romantičarskih pjesnika poput Novalisa (1772-1801) i Hölderlina (1770-1843), a naposljetku i na filozofa Schellinga (1775-1854) moguće je razumijeti kakva su temeljna ishodišta tematiziranja grčke umjetnosti, naročito skulpture na teorije i dominantne pojmove „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. Filozofska i estetička argumentacija ovih neoklasitičkih i romantičarskih autora tome sasvim ide u prilog.

Johann Gottfried Herder u svojoj analizi konkretnih primjera grčke skulpture i sam polazi od nasljeđa, u to vrijeme vrlo citiranog i u to vrijeme rado čitanog Johanna Winckelmannna. U tom kontekstu vrijedi istaknuti da je on među prvima skicirao podjelu i genezu razvoja antičke grčke umjetnosti. Još prije Herdera i njegove studije o grčkoj skulpturi, Winckelmann je razlikovao tri njene faze razvoja: rani, visoki i kasni stil.¹¹ Rani stil karakteriše tendencija stila i uticaja egipatske i etrurske likovne forme. Visoki stil, ujedno onaj koji otjelotvoruje grčki ideal „jednostavnosti i uzvišenosti“ prisutan je u vrijeme nakon perzijskih ratova i procvata atenske demokratije pod vladavinom Perikla. U tom kontekstu djeluju skulptori poput Fidije i Polikteta.¹² Kasni stil, odnosno treća faza geneze razvoja grčke skulpture može se uočiti u opusu kipara Praksitela i Lisipa.¹³ Na taj način, u kontekstu Winckelmannove analize grčke skulpture, dolazi se do saznanja da skulptura teži idealu ljepote i sklada koji nadilazeći prirodu, oblikuje se na jedan umjetnički svrsihodan način. Svojom argumentacijom, Winckelmann je zaključio da ideal otjelotvoruje ljepotu same figure, koja kao takva nije toliko prisutna u prirodi, koliko u umjetničkom oblikovanju.¹⁴ Vrijedi na taj način odatle biti spomenuta njegova čuvena interpretacija skulpture Apolona Belvederskog kao najuzvišenijeg ideala antičke umjetnosti u skulpturi (njem. *das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums*)¹⁵. To se na najjasniji način može uočiti u mladalačkom stasu Apolona koji ponosito stoji zadovoljan nakon pobjede nad aždahom. Njegova samodovoljnost izražena je njegovim pogledom koji kao da

¹⁰ Hegel, *Estetika* III, treće izdanje Beogradskog grafičkog Zavoda, 1975. str. 108

¹¹ Stanley Appelbaum, *Winckelmann's Images from the Ancient World: Greek, Roman, Etruscan and Egyptian*, izdavač Dover Publications, 2013., str. 24-25

¹² Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, The Hilliard Colleton: Munchen, 1987., str. 223

¹³ Ibid, str. 213

¹⁴ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerie und Bildhauerkunst*, citirano prema Winckelmann, Schriften, e-biliothek, str. 5

¹⁵ Ibid, str. 56

„posmatra u beskraj“¹⁶ (njem. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus.) Na taj način moguće je interpretirati Winckelmanovu tendenciju razumijevanja grčke skulpture kao izraza „plemenite jednostavnosti i smirene uzvišenosti“¹⁷. Slijedom takve analize, Winckelmann je došao do svoje komparacije između mirnoće grčke skulpture i uzburkanog mora. Winckelmann je bio uvjerenja da na isti način, kako naposljetku nakon svakog talasanja i uzburkanosti valova, površina mira postane mirna, stiša se, tako se i unutarnja borba, nemir figure naposljetku izbalansira s spokojnom i mirnom spoljašnošću same skulpturalne forme.¹⁸ To posebno biva istaknuto na primjeru božanstva Apolona i njegove borbe s aždahom, džinovskim pitonom, gdje na vanjskoj formi gotovo da nisu prisutni ni najmanji ožiljci sudbonosne bitke između božanstva i zvijeri.



Sl. broj 1 (skulptura Apolona Belvederskog, rimska kopija prema grčkom originalu, I. stoljeće n. e.)¹⁹

Mnogo uočljivije, za posmatrača jasnije, to se može kontekstualizirati na primjeru Laokona i njegovih sinova. Laokonova borba s zmijama prožeta je bolom, ali i plemenitošću njegove pojave. Takva vrsta ravnoteže između onoga što je Winckelmann osobno kontekstualizirao kao „*der Schmerz des Körpers*“ (bol tijela) i „*Größe der Seele*“

¹⁶ Ibid, str. 57

¹⁷ Ibid, str. 19

¹⁸ Ibid, str. 45

¹⁹ Reprodukcije su također date i na kraju radu u prilogama radu. (Tabla broj 10)

(plemenitost, uzvišenost duše) pokazatelj je na koji način posmatrač treba razumijeti smisao grčke skulpture u cjelini.



Sl. broj 2 (skulptura Laokona i sinova, kopija prema originalu, I stoljeće n. e.)²⁰

Taj dojam pak uzvišenosti i bola još je više očigledan iz razloga što figure nisu odjevene. Skulptura za Winckelmanna na taj način utoliko je idealnija, ako su figure u svome narativu isključivo nage.²¹ Na tim postavkama nadovezuje se i Herder. On je također mišljenja da skulptura u svojoj formi i veličini narativa mora ostati naga.²² Što je odjeća na figuri skulpture deblja, masivnija i brojnija, to se više od unutrašnje borbe i forme „prikriva“ posmatraču. Odnosno, to posmatrač teže uspijeva vizualizirati snagu i silinu likovne kompozicije u skulpturi.²³ Postavlja se pitanje da li se na neki način može tematizirati grčka skulptura u interpretaciji Herdera i Winckelmanna u kontekstu „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. Herder, za kojeg neki autori vjeruju da je bio preteča teorije „uživljavanja“²⁴ na taj način vjeruje da će posmatrač razumijeti skulpturu, tek onda kada se „uživi“ (njem. sich einföhlen) u ono što figura tematski otjelotvoruje i izražava. Na pitanje šta zapravo znači čin „uživljavanja“, Herder je dao nedvosmislen odgovor. To je „osjet produktovan

²⁰ Preuzeto s: https://sh.wikipedia.org/wiki/Laokont_sa_sinovima#/media/Datoteka:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg

²¹ Ibid, str. 16

²² Herder, *Sculpture: some Observations on Shape and Form*, University Chicago Press, 2002., str. 47

²³ Ibid, str. 47-48

²⁴ Posebice autorita Robin Curtis u svome eseju *An Introduction to Einföhlung*, Bloomsbury Publishing PLC, 2014.

višećulnošću posmatračeve prirode“.²⁵ Za Herdera, a na tragu Winckelmanove interpretacije Apolonove borbe, najvećim dijelom grčka skulptura omogućava evociranje višećulnosti u posmatračevoj svijesti. Greška je tvrditi u tom kontekstu da je cilj umjetnosti tek potaknuti isključivo jedno dominantno čulo opažaja, a zanemariti ona druga u kontemplaciji i činu „uživljavanja“ u konkretno umjetničko djelo. U tom smislu, za slikarstvo, tvrdi Herder, se dugo vjerovalo da evocira isključivo čulo *vida* pošto se bavi oblicima i likovnim elementima koji opstojе tek na dvodimenzionalnom platnu i postavljeni su jedni „pored“ drugih²⁶, odnosno za muziku se vjeruje da ju je moguće percipirati tek čulom sluha, gdje se tonovi redaju jedan „nakon“ drugog, odnosno da skulpturi preostaje samo čulo dodira, jer posmatrač ima mogućnost taktilne percepcije u trodimenzionalnom prostoru.²⁷

Takva stajališta za Herdera počivaju na pogrešnim postavkama, jer kranji domet umjetničkog djela, napose skulpture, ima za cilj potaknuti rad svakog od čula. Na konkretnom primjeru grčke skulpture to se odnosi na Winckelmanovu tendenciju razumijevanja Apolona Belvederskog koji u posmatraču ne pobuđuje samo čulo „vida“, odnosno da ga posmatrač samo vizualno opažava svojim okom, već i taktilno ga određuje na način da uzvišeni pogled božanstva naposljetku postaje smirenost ne samo figure, već i posmatrača.²⁸ U tom kontekstu Herder je bio shvatanja da grčka klasična skulptura ima jedan jedini ultimativni cilj, a to je „probuditi posmatrača“, aktivirati i potaknuti posmatračevu svijest „anamnezisa“, odnosno onoga što Herder osobno naziva „iskustvo u taktilnom i vizualnom sjećanju“²⁹. Odatle stoga i ne čudi što u podnaslovu Herderovog spisa o grčkoj skulpturi stoji motiv *Πυγμαλίων* (Pigmalion). Prema predaji i grčkoj mitologiji, Pigmalion je bio kipar i kralj koji se toliko zaljubio u svoju skulpturu žene koju je isklesao da je božica ljubavi Afrodita, smilovavši se, oživljela žensku figuru. Na taj način Herder je pokazao da motiv i pojam „uživljavanja“, ujedno u kontekstu grčke skulpture znači „oživljavanje“ jedne gotove skulpturalne forme.³⁰ Zajedno s Winckelmannom, u tom kontekstu bio je uvjerenja da eliptična linija obrazuje ideal ljepote i uzvišenosti, ali s tom razlikom što se suprostavljao Winckelmannovoj ideji da moderni umjetnici i skulptori moraju isključivo „oponašati“ (njem. *Nachahmung*) klasičnu formu proporcije i harmonije kako je to određeno grčkom skulpturom. Za Herdera, koga u tim nastojanjima slijedi Goethe

²⁵ Herder, *Sculpture: some Observations on Shape and Form*, str. 19

²⁶ Ibid, str 17

²⁷ Ibid

²⁸ Ibid, str. 20

²⁹ Ibid

³⁰ Ibid, str. 77

to je čak i nemoguće, jer iskustvo umjetnosti i stvaralačkog impulsa određeno je ne samo kroz estetičku djelatnost pojedinca-skulptora, već i društvenim i historijskim kontekstom u kojem ovaj djeluje.³¹ Takvom umjetniku jedino što je preostalo je iskustvo „anamnezisa“, koje se manifestuje paradigmom historijskih prijašnjih epoha i savremenosti trenutka u kojem umjetnik djeluje.

Čvrsto vjerujući u višeculnost posmatračeve svijesti koja vrednuje prirodu umjetničkog djela, Herder je, a u njegovim stajalištima ga je slijedio pjesnik Goethe, koristio konkretne primjere i aluzije na grčku mitologiju. Za njega, ali i Goethea, skulptura je prožeta mitološkom paradigmom koja je naposljetku ukorijenjena u svakodnevni život običnog Grka. Goethe je u tom kontekstu pisao da svako grčko božanstvo otjelotvoruje jedan motiv herojske vrline koju je posjedovao grčki čovjek.³² Na taj način, Herder je argumentovao da se posmatrač pred grčkom skulpturom mora ponašati kao „Argus s hiljadu očiju“³³ i to tako da svojim viđenjem, činom „opažaja“ ne artikuliše samo čulo vida, već i čulo dodira, pokreta i „uživljavanja“. Makar jedan organ oka od Argusovih hiljadu, treba biti oko koje vidi na drugačiji način od onoga što se obično podrazumijeva pod funkcijom oka. U tom kontekstu dolazi se do tvrdnje da Herderova mitološka interpretacija Argusovih očiju ima dodirnih tačkaka s Hildebrandovim razlikovanjem, ali i međusobnom prožetošću „vizualnog“ i „kinestetičkog“ oka³⁴, a što su *a priore* manifestacije teorije čistog opažaja.

Analogno tome, ako su opravdane tvrdnje da se kroz analizu i interpretaciju Winckelmanna i Herdera može kontekstualizirati i zasnovati teorija „uživljavanja na primjeru grčke skulpture i konačnog ideala ljepote i uzvišenosti koji je u njoj prisutan, onda s iste tačke može se argumentovati u korist tendencije „čistog opažaja“ koja će svoje najglasovitije opravdanje i zasnivanje zadobiti u teorijskim promišljanjima Konrada Fiedlera i Adolfa von Hildebranda. Vrijedi istaknuti da frontalnost i apstrahirana vizualnost o kojoj piše Fiedler, a što će u ovom radu biti posebno obrađeno, nalazi svoje ishodište u filozofskim i estetičkim promišljanjima Herdera i Goethea. Herder, a na njegovom tragu i Goethe, bili su uvjerenja da skulptura oživljava dubinu, frontalnost posmatračevog pogleda, čak i onda ako je isključivo trodimenzionalna, pošto tek tada iz usklađene frontalnosti posmatrač ima dojam i mogućnost pravilnog razumijevanja onoga što određuje zakonitu

³¹ Ibid, str. 24

³² Pogledati više u Humphry Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge University Press, 1981.

³³ Herder, str. 40

³⁴ Adolf von Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, str. 53

formu skulpturalne figure.³⁵ Na konkretnom primjeru Apolona Belvederskog, odnosno skulpture Herkula³⁶, to se manifestuje na način da tek pod određenim vizualnim i osjetilnim faktorima posmatračeve svijesti može se pojmiti „oživljenost“ date figure. Takvi vizualni faktori uvjetovani su frontalnošću pogleda, odnosno posmatrač ima dojam da se Apolonu Belvederskom ne može prići ni na jedan drugi način do frontalno, licem u lice, da bi u konačnici doživio smireno spokojstvo božanske prirode.³⁷ Vrijedi spomenuti, a toga je Goethe bio posebno svjestan³⁸, iz kulturoloških razloga, da je za grčkog čovjeka bilo nezamislivo ili okrenuti leđa kipu božanstva, ili bočno svjedočiti njegovoj uzvišenosti. Najvećim dijelom, a to možda najviše potvrđuju kipovi i skulpture u grčkim hramovima, posmatrač i grčki čovjek opažao ih je frontalno u svoj njihovoj veličini i grandioznosti. Za konkretan primjer u tom kontekstu može poslužiti čuvena skulptura vrhovnog božanstva olimpijskog Zeusa od Fidije, koja je stoljećima u antičko vrijeme bila predmet divljenja i strahopoštovanja.³⁹



Sl. broj 3 (Olimpijski Zeus, kopija prema grčkom originalu iz 430. g. pr. n. e.⁴⁰)

³⁵ Herder, str. 44

³⁶ Ibid, str. 41

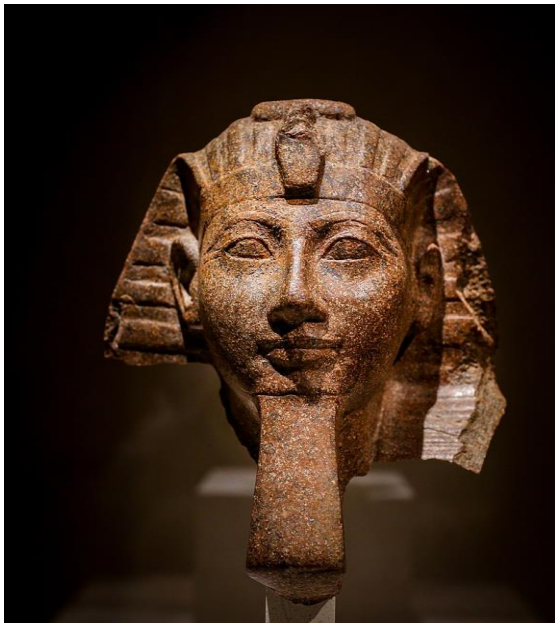
³⁷ Ibid

³⁸ Pogledati više u Johann Wolfgang Goethe, *Putovanja po Italiji*, Izdavačka radna organizacija „Rad“, Beograd, 1982.

³⁹ Pročitati više na linku: <https://www.labin.com/lcplus/7-svjetskih-cuda--fidijin-olimpijski-zeus-7149>

⁴⁰ Preuzeto s stranice: https://www.worldhistory.org/Statue_of_Zeus_at_Olympia/

U analizi konkretnih primjera poput Laokona i Apolona, Herder na tragu Winckelmanna čvrsto vjeruje da frontalnost pred grčkim božanstvom podrazumijeva da posmatrač tek tada na pravi način može evocirati prirodu svoga opažaja, koji nije samo vizualno, već i taktilno određen prirodom višечulnosti posmatračeve svijesti. Za Herdera, u tom kontekstu grčke skulpture, a u fokusu na kasniju teoriju „čistog opažaja“, skulptura je ta koja obrazuje svoju vlastitu esenciju kategorija prostora i vremena, koju pak posmatrač treba da ispoštuje, a ne obratno.⁴¹ Ipak analogno tome, treba biti istaknuto da frontalnost forme skulpture više odgovara egipatskoj kulturi, nego grčkoj, koja je u odnosu na nju uveliko figuralno slobodnija i formom prostorno izraženija. Na prvi pogled proizilazi da egipatska skulptura koja uveliko svoju formu obrazuje kao dodatak arhitekturi, ne izražava usklađenost prostornih dimenzija figure i prostora. Ona koja zapravo teži frontalnosti i „kolosalnom“⁴², a ne „slobodi i autonomnom“⁴³ kao grčka skulptura, ograničava posmatrača na samo jedan dominantan pogled fokusirajući punu pažnju samo prema licu faraona. Na taj način pokazuje se i socijalna, hijerarhijska dimenzija egipatskog života gdje je faraon kao vrhovno božanstvo u stvarnom životu besmrtnan. Na taj način, kroz paradigmu frontalnosti egipatska skulptura otjelotvoruje odnos života prema smrti, gdje fiksiran pogled prema faraonu iskazuje njegovu onostranu prirodu besmrtnosti.



Sl. broj 4 (Egipatski faraon Hatshepsut, oko 1500. g. pr. n. e)⁴⁴

S druge strane, grčka skulptura koja također ima svoj vlastiti odnos prema arhitekturi, ograničava formu skulpturalne forme na proporcionalnu dimenziju. Kako su pokazali

⁴¹ Herder, str. 93

⁴² Žarko Vidović, *Savremeni sukob skulptora s arhitektom*, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1961., str. 184

⁴³ Ibid

⁴⁴ Preuzeto s <https://digitalmapsoftheancientworld.com/ancient-art/egyptian-art/egyptian-sculpture/>

Herder i Goethe, a na tragu Winckelmanna, grčka skulptura u svojoj autohtonoj prirodi odstranjuje onaj dio stvarnog i imaginarnog prostora egipatskog hrama i skulpture koji je karakterističan za neostvarivo, „zabranjeno“, „mistificirano približavanje prirodi božanstva.“⁴⁵ Grčka skulptura koja i u prikazu božanstava, njihove uzvišene prirode i spokojsva, ostaje uvijek slobodna u figuralnom izrazu problema frontalnosti, na taj način pokazuje kako na pravi način tematizirati pojmove čistog opažaja, s jedne strane, odnosno kako na pravi način aktualizirati tendenciju „uživljavanja“ u kontekst cjelovitog života grčkog čovjeka. Čisti opažaj frontalnosti kao apstrahirane tendencije vizualnosti u očima kako umjetnika, tako i posmatrača otjelotvoruje zapravo tako ono što je Herder možda najviše zahtijevao od grčke skulpture. A to je, u čemu ga je slijedio i Goethe, „alegorija duha i tijela“, odnosno da skulptura u tijelu izrazi naposljetku jedino uzvišeni duh.⁴⁶

Svojom argumentacijom grčke skulpture, Herder je podjednako zadivio svoga dragog prijatelja Goethea koji je u svojim putovanjima kroz Italiju njegova stajališta generalizirao na različita polja ljudske univerzalne prirode, kako umjetnosti, tako i života u cjelini⁴⁷, ali i autore, filozofe nešto mlađe generacije. U prvom redu izdvaja se ličnost Hegela. Njegova epohalnost ne ogleda se samo u jednom sistemu mišljenja, kretanju duha kroz faze umovanja: umjetnost, religija, filozofija, već što kontekst Hegelove filozofije i interpretacije grčke skulpture pokazuje glavna ishodišta zasnivanja teorija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. On je u svojim predavanjima o estetici (*Vorlesung über Ästhetik*) raspravljao o tendenciji umjetnički lijepog kao onog što opravdava i zasniva ideal „slobodne proizvodnje i uobličavanja“, odnosno „slobodnu djelatnost fantazije koja je u svojim uobraženjima slobodnija nego priroda“⁴⁸. Za Hegela, koji je oštro razlikovao umjetnost od prirode, *umjetnički lijepo* jedini je pravi predmet filozofske discipline estetike, jer ne samo da u sferi umjetničkog oblikovanja i stvaranja lijepo proizilazi iz svoga ideala, pretapa se u konkretno umjetničko djelo koje nije samo „čulnog, osjetilnog karaktera“, već aficira i duh.⁴⁹ S te tačke gledišta *umjetnički lijepo* za Hegela nadmašuje *prirodno lijepo* koje uvijek tako ostaje zarobljeno u osjetilnosti bez da može podražavati nadčulne fenomene. Potrebno je također u ovom kontekstu pojasniti da u Hegelovoj filozofiji ključna karakteristika umjetničkog djela s jedne strane, nadovezujući se na prijašnju argumentaciju, izvire iz

⁴⁵ Vidović, *Savremeni sukob skulptora s arhitektom*, str. 184-185

⁴⁶ Herder, str. 96

⁴⁷ Goethe, str. 256

⁴⁸ Hegel, *Estetika I*, treće izdanje Beogradskog grafičkog Zavoda, 1975., str. 7

⁴⁹ Ibid, str. 21

spoljašnosti, iz razloga što se umjetnički lijepo objelodanjuje prvenstveno čulima, završava u *unutrašnjost* koju je Hegel nazivao „sadržinom“.⁵⁰ Krajnji cilj pak toga, u smislu totaliteta umjetničkog djela, njegove esencije i potrebe jeste aficiranje čovjeka i uvlačenja dotičnog u sferu spoljašnjeg i unutrašnjeg svijeta u kojem u konačnici izražava se subjektivnost pojedinca. Hegel je to jasno dokazao u tezi da, parafrazirajući ga, oblikovanjem svijeta, dijalektičkim oblikovanjem i ispreplitanjem između unutrašnjosti i spoljašnjosti, s jedne strane *umjetnički lijepog* koje se manifestuje u konkretnom umjetničkom djelu, odnosno s druge strane aficiranog subjekta koji vrednuje i opaža dati predmet umjetničke pažnje, u konačnici oblikuje se vlastito „Ja“.⁵¹ Taj momenat koji je skicirao Hegel presudno je bitan u kontekstualiziranju tradicije „uživljavanja“ koja se historijski uporedo javila kada i teorija „čistog opažaja“. S tim u vezi ako se uzme u obzir da je glavni teoretičar „čistog opažaja“ bio Konrad Fiedler, odnosno ako su autori poput Lippsa, Vischera (čita se Fišer) i Johannes Volkelta⁵² glavni predstavnici teorije „uživljavanja“, onda se slijedom argumentacije može utvrditi da su obje doktrine estetičkog tumačenja prirode umjetnosti potpadale pod isti uticaj, a opet na različite načine vrednovala ishodišta filozofske tradicije Hegelovog klasičnog idealizma. U kontekstu grčke skulpture Hegel predstavljanje ideje pojmi zajedno s postojanjem ideala.⁵³ Grčka skulptura s tog aspekta glavni je izraz klasične epohe, koja u sistematizaciji umjetnosti prethodi romantičarskoj epohi, a nasljeđuje simboličku. Simbolička umjetnost svojstvena je vremenu prvih mezopotamskih i egipatskih dinastija i despotija gdje pojedinac nije bio slobodan. U smislu umjetničkih djela, likovna forma je odatle po Hegelu „prije prosto traženje slikovitog predstavljanja, nego što je moć pravog umjetničkog prikazivanja i oblikovanja. Ideja još nije u samoj sebi našla formu, i, prema tome, ostaje u stanju borbe za nju i stremljenja ka njoj.“⁵⁴ Gotovo pa u kontekstu Hegela, djeluje da likovna forma u simboličkoj istočnjačkoj umjetnosti ne razaznaje svoj potencijalni individualitet i nužni objektivitet. Konkretno govoreći o primjeni na umjetnost, Hegel je vjerovanja da simbolička umjetnost dostiže svoju stvarnost i primjenu najviše u arhitekturi.⁵⁵ Postavlja se pitanje zbog čega? Hegel je uvjerenja da su narodi Istoka pribjegavali arhitektonskom zdanju iz razloga što su poznavali i razumijevali samu „opštu“, simboličku karakteristiku, namjenu svojih građevina. Drugačije rečeno, za Hegela simbolička arhitektura

⁵⁰ Ibid

⁵¹ Ibid, str. 33

⁵² (1848-1930), njemačk teoretičar i mislilac. Jedan od važnijih autora teorije „uživljavanja“. Najznačajnije djelo u tom kontekstu su mu *Aesthetische Zeitfragen* (1895) i *System der Aesthetik* iz 1905-14.

⁵³ Hegel, str. 119

⁵⁴ Ibid, str. 76

⁵⁵ Ibid, str. 76-77

istočnjačkih despotija ostaje u svojoj formi, za razliku od klasične Grčke, tek „neuobličena opšta predstava“⁵⁶ koja samo prividno naznačuje, ali ne i do vrhunca artikuliše smisao postojanja određene građevine. Za Hegela, značaj arhitekture leži upravo u činjenici da arhitektonsko zdanje postaje sadržinski potčinjen jednoj određenoj svrsi.⁵⁷ Osnovni pojam i određenje istinske arhitekture stoga po Hegelu podrazumijeva da arhitektonska građevina zadobije jedno primarno određenje nasuprot svojoj spoljašnjoj oblikovanoj formi. Duhovno značenje arhitekture na taj način ne treba shvatiti kao samostalni simbol kakve unutrašnjosti koja izvire iz spoljašnje, vanjske forme građevine, već to postaje jedno određeno „biće“ shvaćeno zapravo izvan arhitekture. Za Hegela to određenje može biti dvojako. S jedne strane, to je artikulisano kroz jedan drugačiji medij likovnog oblikovanja, kao primjerice grčka klasična slobodna skulptura u kontekstu grčkog arhitektonskog hrama, odnosno grčki ukrasni reljef u kamenu kao dodatak i ukras friza na grčkom stubu, ili naposljetku kroz neposrednu životnu stvarnost slobodnog čovjeka-pojedinca. U konkretnom tematiziranju, analogno tome proizilazi da grčki hram kao odraz grčke arhitekture zapravo nije ništa drugo do „život“, „sloboda“ grčkog čovjeka nasuprot čovjeku istočnjačkih despotija čija je arhitektura simbolična, ali „životno“ za njega neodređena. Simbolička arhitektura s tog gledišta predstavlja samo samostalan simbol suštinske opštevažeće misli, kako kaže Hegel, „bezglasni govor za duhove“⁵⁸ koji postoji samo za sebe radi, a ne u pravoj službi čovjeka-pojedinca. U tom kontekstu, možda za najpoznatiji primjer simboličke istočnjačke arhitekture treba uzeti legendu o Babilonskoj kuli. Hegelova vlastita interpretacija, a zapravo na tragu Geteovog distiha i pitanja o tome „šta je sveto“, te naposljetku i odgovora u stihu „sveto je sve ono što mnogo duše uzajamno povezuje“ na taj način oslikava simboličku tendenciju spoljašnjeg likovnog oblikovanja forme.⁵⁹ Narodi u blizini doline rijeke Eufrat, shodno ujedinjenju i ukidanju ranijeg dominantnog patrijarhalnog-plemenskog udruženja nastojali su podignuti uzvišeni spomen na jedinstvo i ljudsku snagu civilizacije slaganjem mase kamenja. Bez uspostave pravednog zakona, ustavnosti države i vladavine prava, jedinstvo tih ljudi bilo je tek određeno samostalnom arhitektonskom građevinom. Na taj način ona je postala simbolička ljuštura svega onog svetog među narodima koje se izrazilo samo kroz „spoljašnjost“, vanjsku formu građevine, a ne kroz zakon, život pravne ustavnosti i unutrašnjeg jedinstva koje nije postojalo među narodima.

⁵⁶ Hegel, *Estetika III*, str. 35

⁵⁷ Ibid, str. 58

⁵⁸ Ibid, str. 34

⁵⁹ Ibid, str. 36

S druge strane, klasična umjetnost, koja nasljeđuje stanje simboličke istočnjačke despotije, po Hegelu karakteristična je za epohu i kontekst antičke Grčke. Ako je simbolička forma umjetnosti u arhitekturi nepotpuna, apstraktno neodređena, odnosno kako Hegel kaže „podudarnost između značenja i oblika je nepotpuno“⁶⁰, klasična umjetnost naposljetku evocira adekvatnu i svrsi oblikovanu ideju koja u konačnici obrazuje uzvišeni ideal i umjetnosti i života u cjelosti. Za Hegela, klasična umjetnost je vrhunac stvaranja gdje se sjedinjuje ideja i ideal, sadržina i forma. Takva primjena moguća je u tom kontekstu jedino kroz i na primjeru grčke skulpture.⁶¹ Klasična grčka skulptura koja na taj način, ne otjelotvoruje samo *a priori* karakter „plemenite jednostavnosti i spokojne uzvišenosti“ u kontekstu neoklasističkih interpretacija Winckelmannova, Herdera i Goethea, odnosno romantičarskih i idealističkih stremljenja jednog Hegela i Schellinga, već i pokazuje da ona genezom svoga razvoja i različitim vidovima interpretacije postaje ključna paradigma u tematiziranju pojmova „čistog opažaja“ i „uživljanja“. Vrijedi istaknuti da po Hegelu, skulptura formalno karakteriše likovne i geometrijske elemente pravilnosti, simetrije i harmonije. Za pravilnost u formi figure skulpture, Hegel je kazao da je pravilnost kao takva jedna „jednakost“ (njem. Einigkeit) s onim što je formom spoljašnje, te što se jednako ponavlja (njem. wiederholen) u kontekstu jednog istog određenog oblika koji predstavlja odredbeno jedinstvo za formu predmeta.⁶² Slijedom likovnog elementa pravilnosti nadovezuje se analogno i simetrija. Kontekst Hegelovog određenja formalnih elemenata grčke skulpture samim tim vuče paralelu s onim što će pred sami kraj XIX stoljeća u svome teorijskom radu o „problemima forme“ pisati njemački skulptor i teoretičar Adolf Hildebrand. Na konkretnom primjeru grčke skulpture u reljefu i slijepoj niši, Hildebrand je jedako tako govorio o formalnim zakonitostima jednakosti i unitarnih elemenata koji u konačnici obrazuju, svsi oblikovanu likovnu formu skulpture.⁶³ U komparativističkoj analizi to će Hildebrand detaljno pokazati na primjerima antičkog reljefa u kamenu „Ulazak u grobnicu“ kao afirmativan pokazatelj frontalnosti, jednokosti i unitarnosti likovne forme, odnosno primjer skulpture neoklasističkog kipara Canove kao izraz negacije i odsustva svakog od tih elemenata. Samim tim se zapravo dolazi do zaključka da podjednako i grčka skulptura i skulpturalni opus Adolfa von Hildebranda nadovezuje se na tematiziranje i interpretaciju neoklasističkih i romantičarskih tendencija koje su imale za cilj utvrditi smisao i likovno

⁶⁰ Hegel, *Estetika I*, str. 79-80

⁶¹ Ibid, str. 108

⁶² Ibid, str. 121

⁶³ Hildebrand, str. 38

formalnu zakonitost konkretnog umjetničkog djela. Teorije „čistog opažaja“ i „uživljavanja“ tome također idu u prilog, jer ako se samo uzme u obzir da je i Konrad Fiedler, polazio od istih postavka kao i Hegel, a to je zapravo filozofsko nasljeđe Kantovog kritičizma i transcendentalizma, onda se mora razumijeti činjenica da je i Fiedler, a na njegovom tragu i Hildebrand tražio sličnu zakonitost kao i Hegel. Treba ipak ukazati na činjenicu da su se obojica teoretičara, i Fiedler i Hegel, u temeljnim postavkama razumijevanja prirode umjetnosti, radikalno razilazili, što posebice potvrđuje Fiedlerov slučaj koji pokazuje da je zakon „opažajnosti“, a ne „duha“ kao kod Hegela, temeljna odrednica likovnog formalizma umjetničkog djela.⁶⁴

Još s interpretacijom Herdera i Goethea, grčka skulptura kao *par excellence* formalni oblik uzvišenosti i ljepote, otjelotvoruje uzvišeni ideal u kojem spoljašnje odgovara unutrašnjem, odnosno formalni likovni oblik figure s duhom. Takve postavke nasljeđuje i Hegel koji u kontekstu prirode grčke skulpture tematizira odrednice poput „odstranjenja mimike“⁶⁵ i prostog oponašanja, podražavanje prirode, odnosno ideju „objektivne duhovnosti“⁶⁶. Razlog zbog kojeg se takve misaone konstrukcije uzimaju u obzir, jeste što se one nadovezuju na teoriju Hildebranda koji također od skulptora traži da svoj rad ne zasniva u odnosu na kontekst slijepog „podražavanja“ i opšteg „oponašanja“ kako je to možda mislio i pisao Winckelmann, idealizirajući formu grčke skulpture, već najviše kroz slobodno umjetničko oblikovanje uvjetovano s jedne strane, opažajem likovne forme, a s druge, materijalom i sadržinom građe koju skulptor koristi za klesanje.⁶⁷ U tom kontekstu skulpturalnog oblikovanja i klesanja figure, Hegel je saglasan da grčka skulptura u svojoj najjasnijoj formi gotovo pa uvijek odstranjuje motiv „mimike“ na način da na figurama božanstava, ali i slavni grčkih heroja nije prisutna slučajna subjektivnost i spontana izobličenosť forme.⁶⁸ Hegel tvrdi da je grčki umjetnik izbjegavao da se u pogledu fizionomike služi neartikulisanim izrazom lica koji kvari posebitost i uzvišenost božanske pojave. Lica figura u grčkoj skulpturi na taj način služe jedino u tome da se, kako Hegel kaže, „izrazi i učini vidljivom subjektivna unutrašnja osobenost, to jest sve ono što je u osjećanjima, predstavama i htijenju dotične ličnosti skulpturalne figure božanstva izuzetno i

⁶⁴ O kontekstu i prirodi „čistog opažaja“ u ovom radu posvećen je cijeli odjeljak koji pokazuje kakva je važnost Fiedlerove teorije na skulpturalni rad i teorijsku interpretaciju Hildebrandovog opusa i grčke skulpture.

⁶⁵ Hegel, str. 115

⁶⁶ Ibid, str. 109

⁶⁷ Hildebrand, str. 124

⁶⁸ Hegel, *Estetika I*, str. 115

posebno, a ne ono slučajno i trenutno.“⁶⁹ Drugim riječima, za Hegela, zadatak skulpture u kontekstu njenog opažaja ogleda se u tome da se u supstancijalnu duhovnost jedne individualne figure, a koja se po Hegelu još nije subjektivno razgranala u svojoj posebitosti, ulije jedan pojmljiv ljudski lik na način da se uskladi i izbalansira tjelesna i duhovna forma figure. Skulptura na taj način otjelotvoruje klasični ideal, pošto ju posmatrač vizualnim opažajem u prostoru, uvijek pojmi i opaža kao nešto idealno trajno i opšte, a ne kao nešto slučajno i u vremenu promjenjivo.⁷⁰ Analogno tome, važno je istaknuti po Hegela, da takvoj skulpturi nikada ne smije izostati izvjesna individualnost lika.⁷¹ Stiče se stoga dojam da pristupiti idealu grčke skulpture u kontekstu opažaja, zapravo znači izbalansirati između vizualno spoljašnje skulpturalne forme i unutrašnje uživljenosti posebnog individualiteta figure.

Ovakava argumentacija Hegela na jedan način služi kao još jedan dokaz da se frontalnost i suština „pogleda“ i „opažaja“ grčke skulpture može tematizirati u odnosu na pojmove „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. Treba istaknuti da i Hildebrand u svojoj teoriji slijedi jako slične konotacije, pošto je i u svom vlastitom skulpturalnom opusu, ali i tematiziranju grčke skulpture, izbjegavao dramaturgiju, nekontrolisane izljeve gnjeva i neizbalansirane grimase lica i mimike. Konkretno govoreći o Apolonu Belvederskom, Hegel je mišljenja na njegov pogled utoliko je uzvišeniji i stalniji što nije u stanju grimase, pretenciozne emocije nakon sudbonosne pobjede nad aždahom. Od posmatrača se na taj način očekuje isto. Potrebno je predati, uživiti se u kontekst i formalnu zakonitost „spokojstva“ grčkog božanstva da bi bar na trenutak posmatrač pojmi esencijalnu određenost i pojavnost božanske nadčulnosti. Grčkom čovjeku to nije bilo strano, ali u modernom, novovjekovnom kontekstu života to postaje ultimativna, jako teška zadaća za ispuniti.⁷² Na taj način jedini zadatak skulpture sastoji se u tome da se supstancijalna duhovnost pretvori u suštinu individualnosti zadate oblikovane forme. Na taj način grčka skulptura otjelotvoruje i pretendira kontekstualiziranju tijela s duhom na način da se u figuri iskaže samo ono što je opšte i trajno, a ono što je slučajno, potencijalno i promjenjivo da se u konačnici odstrani, ali na način da samoj formi lika ne izostane izvjesna i potrebna individualnost.⁷³ Takva interpretacija na najbolji način se otjelotvoruje u konkretnim primjerima grčke skulpture s prikazom božanstava, poput

⁶⁹ Hegel, Estetika III, str. 115-116

⁷⁰ Ibid, str. 116-117

⁷¹ Ibid

⁷² Ibid, str. 117-118

⁷³ Ibid, str. 117

Apolona Belvederskog, odnosno olimpijskog Zeusa kao vrhovnog božanstva. Historijski gledano, sličnu argumentaciju zastupa i Adolf Hildebrand, kako u svome teorijskom radu, tako i stvaralačkom impulsu. Grčka skulptura na tom tragu pokazuje međusobno prožimanje pojmova duše i duha, gdje u interpretaciji Hegela postoji izvjesna razlika. Duša za Hegela je samo „idealno prosto samostalno biće tjelesnog kao tjelesnog“, dok je duh „samostalno biće svjesnog i samosvjesnog života u cjelokupnom totalitetu osjećaja, predstava i ciljeva“.⁷⁴ Dolazi se do zaključka posmatrač postaje uvijek prostorno svjestan duše u grčkoj skulpturi, dok je cilj koji je treba postići uveliko određen tematiziranjem totaliteta „duha“. U kontekstu teorije „uživljavanja“ to posebno dolazi do izražaja, jer sam čin „uživljavanja“ mora biti, ako se uzme u obzir i Herderova interpretacija, cjelovit. U dnevnicima s putovanja u Italiju, Goethe je govorio o „životu u cjelini“, gdje se kod posmatrača i recipijenta jednog umjetničkog djela javljaju impulsi ne samo stvaralačke, već i epohalno historijski-društvene tendencije umjetnika i umjetnosti.⁷⁵ Odatle, Goethe je bio sklon tematiziranju umjetničkih djela u kontekstu cijelog naroda, epohe u kojoj je dato umjetničko djelo nastalo, primjećujući u njoj predrasude, snagu rasuđivanja, ukus i pamćenje jednog cijelog društva.⁷⁶ Slične konotacije zadržava u svojoj argumentaciji i Hegel, ali i teoretičari kasnije argumentacije poput Fiedlera i Hildebranda. Ne treba zaboraviti da je u svome vrednovanju umjetničkog djela u kontekstu teorije „čistog opažaja“, Fiedler također bio sklon tematiziranju i kritiziranju ne toliko konkretnih djela likovne umjetnosti, koliko cijelih epoha, počev od, za njegovo vrijeme dominantnog romantizma, pa sve do savremenog realizma. Na tom tragu slijedio ga je Hildebrand, s tom razlikom što je “problemu likovne forme” pristupao još više formalistički, jer je kritizirao konkretna umjetnička djela, poput Canovine skulpture mauzoleja „Ulazak u grobnicu“, a afirmativno tematizirao svoja stajališta u kontekstu grčke skulpture, s fokusom na reljef u kamenu i skulpture u niši. O takvim analizama bit će riječi u ovom radu nešto kasnije.

Zaključivanjem se na taj način nameće misao da grčka skulptura u svojoj novovjekovnoj neoklasitičkoj i romantičarskoj interpretaciji u teorijskim radovima Winckelmanna, Herdera, Goethea i Hegela, pruža jednu vrlo osnovanu paradigmu za kasnije tematiziranje u okviru

⁷⁴ Ibid, str. 113

⁷⁵ Goethe, str. 207

⁷⁶ Ibid

teorija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. Grčka skulptura na taj način zadobija svoju unitarnu posebitost, zadržavajući kako je Hegel govorio, svoju „objektivnu duhovnost“.⁷⁷

2.1 Immanuel Kant kao jedan nužan historijski okvir za teorije „opažaja“ i „uživljavanja“ u skulpturi

Smrću njemačkog filozofa Immanuela Kanta (1724-1804) započelo je do tada posve jedno novo razdoblje filozofskog promišljanja. Oslanjajući se na snagu logike u zaključivanju, promišljajući dubokoumno o uzajamnoj sintezi racionalističke i empirističke misliteljske tradicije, Kant je za vrlo kratko vrijeme sredinom XIX stoljeća postao *spiritus movens* i obrazac kako na ispravan način tumačiti i vrednovati kako epistemološka, tako i estetičko-moralna stajališta. Za autore i teoretičare XIX vijeka koji su pisali o prirodi likovne umjetnosti, a koji su se uhvatili u koštac gorućeg problema likovne forme u različitim medijima likovno-vizualnog stvaralaštva⁷⁸, a posebno skulpture na neki način Kant je uvijek pružao onaj prvi siguran oslanac kako i od čega početi u argumentaciji. S tim u vezi Taljabue ima pravo kada u svojoj „*Savremenoj estetici*“, koja najvećim dijelom problematizuje tendencije XX. stoljeća, svoje izlaganje i pregled započinje s ishodištima prethodnog XIX vijeka koje u svojoj srži polazi od Kanta⁷⁹.

Uzimajući u obzir Kantovu posljednju kritiku *Kritika moći suđenja* (njem. *Kritik der Urteilskraft*) iz 1790., koja se bavi pitanjem ukusa, lijepog, prijatnog, uzvišenog, svrhovitog, a naposljetku i bezinteresnog, ne treba čuditi zašto filozofija ovog znamenitog pruskog mislioca zauzima jedno važno mjesto u razumijevanju geneze mnogih estetičkih teorija, a pogotovo tendencija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“ u kontekstu skulpture, a koje su se nametnule kao dominantne doktrine cjelokupnog XIX stoljeća. Razlog pak zbog kojeg je Kantova filozofija presudno uticala na ove teorije leži u tome što je on ponudio i elaborirao problematična stajališta kako epistemološke, tako i estetičke prirode gdje je, oslanjajući, ali u argumentaciji suprotstavljajući se, na Baumgartena (1714-1762), ustoličio estetiku kao disciplinu na jedan sebi svojstven način.⁸⁰ U jednom takvom diskursu slijedio ga je ugledni i

⁷⁷ Hegel, str. 108-109

⁷⁸ U ovom kontekstu najznačajnija imena su Konrad Fiedler (1841-1895) s svojim najvažnijim spisom *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (O izvornosti (porijeklu) umjetničkog stvaralaštva (djelatnosti), odnosno njegov savremenik, kipar i teoretičar Adolf von Hildebrand (1847-1921) koji je napisao znamenito djelo „*Problem forme u slikarstvu i skulpturi*“ (1893).

⁷⁹ G.M. Taljabue, *Savremena estetika*, str. 38

⁸⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten je 1750. godine napisao svoje čuveno djelo *Aesthetica*. U njemu estetika je zadobila značenje drugačije od onog prvobitnog kako su to pojмили antički Grci. Za Grke, riječ „estetika“ (grč. αἰσθητικός) podrazumijeva čulnost, onu spoznaju koja se prima opažajima. Sam Baumgarten, pod uticajem

njemački pjesnik i filozof Friedrich Schiller (Fridrih Šiler)⁸¹, koji je svojim misliteljskim traganjima i pokušajima zasnivanja „estetskog vaspitanja“⁸², proširio domen i značaj estetike na područje moralnog djelovanja.

Djelujući tako u duhu i kontekstu prosvjetiteljske epohe, aludirajući na poznati esej *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*⁸³ iz 1784., Kant je znao utvrditi koji su temeljni postulati na kojima se treba oslanjati estetička disciplina. U tom kontekstu od velike pomoći su mu bila njegova ranija stajališta izložena i skicirana u prvoj i najpoznatijoj *Kritici čistog uma* (njem. *Kritik der reinen Vernunft*) iz 1781., koja je za cilj imala izložiti *a priore* mogućnosti same spoznaje. Takva Kantova promišljanja iz prve *Kritike*, s posebnim osvrtom na odjeljak „transcedentalne estetike“⁸⁴ i zasnivanjem *a priornih* spoznajnih mogućnosti objekata spoznaje kroz domen kategorija „prostora i vremena“⁸⁵ jako će biti važna za teoretičare XIX stoljeća, podjednako i za tendenciju „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. U prvom redu taj se uticaj Kanta najbolje osjeti u teorijskim radovima teoretičara Konrada Fiedlera (1841-1895), idejnog tvorca zamisli o „čistom opažaju“, odnosno skulptora Adolfa von Hildebranda (1847-1921) koji je svoj umjetnički rad obilato zasnivao u duhu fiedlerovske paradigme. Upravo Hildebrand u svome jedinom teorijskom radu *Problem forme u slikarstvu i skulpturi* (njem. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*) iz 1893., elaborira važnost konstruiranja i razumijevanja ideje „prostora“⁸⁶ u skulpturi, kako umjetnika koji stvara, tako i teoretičara-promatrača koji opaža dato umjetničko djelo. Samim pozivanjem na važnost kategorije „prostora“ kao nečega iskonski obligatornog u kontekstu

takvog shvatanja „estetiku“ sada zasniva kao osjetilnu spoznaju koja ima za cilj razumijeti i vrednovati pojam lijepog u umjetnosti i prirodi. Citirano i parafrazirano prema V. Filipović, *Filozofski rječnik*, Matica Hrvatska, 1965., str. 118.

⁸¹ (1759-1805). Među njegove najznačajnije poetske i književne radove izdvajaju se dramski komadi u stihu i prozi: *Razbojnici* (njem. *Die Räuber*) iz 1781., *Fiesko* (1783.) *Spletke i ljubav* (*Kabale und Liebe*) iz 1784., *Don Karlos* (1787.), *Valenštajn* (1799.) *Vilhelm Tell* (1804.) itd. O samom autoru pročitati više u zborniku iz 2011: *Schiller-Handbuch – Leben, Werk, Wirkung*, urednik Matthias Luserke-Jaqui, izdavač J.B. Metzler, 2011. g.

⁸² Šiler je također poznat po svojim filozofsko teorijskim tekstovima. Najznamenitiji nosi naslov „O estetskom vaspitanju čovjeka“ (*Über die aesthetische Erziehung des Menschen*) iz 1784. Po vlastitom priznanju Šiler je isticao da je bio pod velikim uticajem Kantove kritičke filozofije. Citirano prema: F. Schiller, *Über die aesthetische Erziehung des Menschen*, iz knjige Schiller, *Gedichte-Erzählung: Zur Philosophie und Geschichte*, Wiesbaden, izdavač Paul Stapf, 1979., str. 570

⁸³ *Odgovor na pitanje: Šta je prosvjetiteljstvo?* je poznati esej Immanuela Kanta iz 1784., gdje se definiše tendencija i važnost „prosvjetiteljstva“ kao svjetonazora. Znamenita je i vrlo citirana kroz historiju prva rečenica koja glasi: „AUFKLÄRUNG ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Prosvjetiteljstvo je izlaz čovjeka iz njegove samookrivljene malodobnosti). Citirano prema I.Kant, *Was ist Aufklärung?*, E-izdanje iz *Utopie kreativ*, H. 159 (Januar 2004), str. 5

⁸⁴ I. Kant, *Kritika čistog uma*, izdavač Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1984., prevod s njemačkog V. Sonnenfeld, str. 33

⁸⁵ *Ibid*, str. 35-48

⁸⁶ Adolf von Hildebrand, *The Problem of Form in painting and sculpture*, izdavač G. E. Stechert i Co. New York, 1907., str. 17

likovnih umjetnosti, Hildebrand usmjerava filozofiju Immanuela Kanta u pravac konkretnog područja medija skulpture. Za Kanta kategorije „prostora“ i „vremena“ su *a priori* mogućnosti zasnivanja same spoznaje kao takve, gdje naposljetku nijedna vanjska pojava i fenomen osjetilnog svijeta nije spoznatljiv bez kategorijalnog uređenja samog prostora i vremena.⁸⁷ Na tom tragu u kontekstu skulpture, Hildebrand kaže: „naša veza s vanjskim svijetom slika bazira se najvećim dijelom na našu iskonsku percepciju prostornog *a priori* uređenja“.⁸⁸ Ako bi se na taj način tematizirala grčka skulptura, onda proizilazi da je njena priroda isključivo pojmljiva odredbom posmatračeve *a priori* svijesti o prostoru gdje je pozicionirana sama figura skulpture. U zavisnosti od toga da li je ona slobodna u prostoru, ili je pak, kako je Hildebrand još tematizira, kao uronjena u zid i plošnost reljefa, moguće je pratiti kategorijalnu paradigmu njenog uređenja u kontekstu *prostora* gdje se ona nalazi, odnosno *prostora* koji skulptura sama za sebe u očima posmatrača kreira. Slijedeći Kantovu argumentaciju, Hildebrand je zaključio da forma grčke skulpture pruža osjećaj zadovoljstva, koji je uvjetovan potencijalno formalnim zakonitostima njena četiri primarna plana, a koji su naposljetku podređeni samo jednim dominantanim koji reljefno iskazuje prirodu apstrahiranog „čistog opažaja“.⁸⁹ Četiri plana grčke skulpture za Hildebranda su: prvi, koji počinje od stopala do osovine koja spaja koljena, drugi od koljena do kukova, treći od osovine kukova do ramena, i četvrti koji završava s glavom i čelom.⁹⁰ Na konkretnom primjeru Praksitelove skulpture Fauna (Satira) taj očevitni balans planova dolazi do izražaja.



Sl. broj 5 (Praksitel, *Satir*, kopija prema grčkom originalu iz IV stoljeća pr. n. e.)⁹¹

⁸⁷ I. Kant, *Kritika čistog uma*, str. 36

⁸⁸ Adolf von Hildebrand, *The Problem of Form in painting and sculpture*, str. 17

⁸⁹ Vidović, *Savremeni sukob skulptora s arhitektom*, str. 122

⁹⁰ *Ibid*, str. 122-123

⁹¹ Preuzeto s stranice:

https://en.wikipedia.org/wiki/Resting_Satyr#/media/File:Leaning_satyr_Glyptothek_Munich_228.jpg

To zapravo na jedan način govori u prilog tezi da kontekst grčke skulpture treba shvatiti kao odredbu umjetničkog djela datog u prostoru kojem posmatrač može pristupiti s više planova i položaja. Ipak na tragu Kanta i apriornog zasnivanja kategorije prostora i vremena, Hildebrand je uvjerenja da grčkoj klasičnoj skulpturi, koja za razliku od egipatske nije određena samo fenomenom „frontalnosti“ kako to razumijeva i tematizira sociolog i teoretičar umjetnosti Arnold Hauzer⁹², već vlastitim određenjem slobode kako je to mislio zapravo Hegel⁹³, treba pristupiti s tačke jednog dominantnog opažaja koji u samom sebi objedinjuje i nadopunjuje različite vidove sporednih posmatračevih opažaja koji zapravo nastaju u zavisnosti kako se ovaj prostorno kreće oko figure skulpture.⁹⁴ Hildebrand, u kontekstualiziranju tog postkantovskog razumijevanja prostora zapravo želi reći da nije sporno to što se slobodnoj grčkoj skulpturi može pristupiti na način da posmatrač obilazi figuru, taktilno i trodimenzionalno nadopunjuje svoj osjećaj zadovoljstva, tako što preispituje prostornu kompoziciju figure u prostoru na osnovu toga što se sam tjelesno kreće, već što smisao tematiziranja grčke skulpture zapravo znači nadoći do dominantnog vizualanog plana skulpture koji obuhvata sav totalitet vizualnosti. Na konkretnom primjeru Praksitelovog Fauna, to podrazumijeva da četiri plana grčke skulpture: prvi, koji počinje od stopala do osovine koja spaja koljena, drugi od koljena do kukova, treći od osovine kukova do ramena, i četvrti koji završava s glavom i čelom, moguće je vizualizirati tek kada se pod određenim uglom fiksira opažaj i kontekstualizira prostorno određenje zadate figure u prostoru. Kada bi se na taj način primjerice prišlo Praksitelovoj figuri s leđa, posmatrač ne bi imao jasan uvid u sva četiri reprezentativna kompozicijska plana. Ista stvar bi se zapravo dogodila i kada bi posmatrač prostorno percipirao skulpturu pod kakvim neobičnim uglom. Odatle zapravo proizilazi da za Hildebranda, a ranije i njegovog prijatelja Konrada Fiedlera, momenat opažaja postaje čist tek kada se može vizualizirati cjelokupan totalitet skulpturalnog uređenja figure. Na tim postavkama, a na tragu Kanta, Hildebrand je bio odlučan zasnovati svoje vlastito razumijevanje apstrahirane „frontalnosti“ dominantnog plana i opažaja slobodne skulpture u prostoru. Ipak s jedne današnje historijske distance treba biti istaknuto da kod Hildebranda, a to je zapravo Fiedlerov uticaj, nema govora o sociološkom i društvenom kontekstu „frontalnosti“ kako to razumijeva sociolog i teoretičar Arnold Hauzer. Za Hauzera momenat frontalnosti očevidna je karakteristika egipatske, a ne grčke umjetnosti. Egipatski svijet je u kontekstu umjetnosti odraz hijerarhijske, društvene paradigme gdje je faraon

⁹² Arnold Hauzer, *Socijalna historija umjetnosti i književnosti*, I tom, Kultura-Beograd, 1962., str. 39

⁹³ Hegel, *Estetika III*, str. 121-125

⁹⁴ Hildebrand, str. 40-41

otjelotvorenje živog božanstva.⁹⁵ Portret egipatskog umjetnika rađen je po Hauzeru, na način da lik portreta odražava čovjeka kakav on treba da bude u kontekstu hijerarhijskog lanca, a ne zapravo onakvog kakav on uistinu jeste. Slika i momenat frontalnosti za egipatskog umjetnika odražava se „tehnikom nadopunjavanja“ – odnosno, likovni elementi se koncipiraju na način optičke neskladnosti i protivriječnosti⁹⁶. Hauzer tvrdi da frontalnost kao paradigma egipatske umjetnosti odraz je jedne potčinjenosti umjetnika svome gospodaru. On kaže: „*Sva dvorska i uglađena egipatska umjetnost, koja veliča i slavi, sadrži u sebi element načela frontalnosti – po pravlu okrenuta je uvijek prema posmatraču, prema poručiocu, prema gospodaru kome umjetnik mora da služi i pričinjava zadovoljstvo.*“⁹⁷ S druge strane, kontekstualizirajući društveni i historijski kontekst na taj način, klasična grčka skulptura i umjetnost odraz je uživanja u životu, odraz slobode i prvog demokratskog uređenja Atene pod vladavinom državnika Perikla. S grčkom klasičnom umjetnošću, tvrdi Hauzer „*ukinuta su sva spoljnja i institucionalna ograničenja lične slobode. Nema despota, vladara, nasljednog plemstva, nezavisne crkve, svetih knjiga ili poštovanih dogmi, javnih monopola ili ograničenja lične slobode. Sve ide u prilog razvoju jedne svetovne umjetnosti prožete uživanjem života stvarnosti i vrijednosti trenutka.*“⁹⁸ Za Hauzera na taj način društvene paradigme uređenja društva, ukočena egipatska frontalnost se suprostavlja prostornoj slobodi grčke skulpture. Hildebrand je pak drugačijeg mišljenja. Za njega frontalnost ne podrazumijeva samo okretanje prema posmatraču na način da tako umjetnik iskazuje jedno poštovanje prema svome gospodaru, već je to stanje vizualnosti opažaja koji fiksira i na pravi način balansira između glavnih likovnih elemenata skulpture. Frontalnost zapravo za Hildebranda više je odraz vrednovanja „problema likovne forme“, nego što je to izraz kakve sociološke dimenzije između umjetnika, posmatrača i umjetničkog djela. Frontalnost opažaja, za Hildebranda u konačnici, a na tragu Kantove *a priornosti* prostora, podrazumijeva da se vizualizira jedan dominantni opažaj koji u sebi sjedinjuje i nadopunjuje višeslojnost prostorne organizacije skulpturalne figure.

⁹⁵ A. Hauzer, str. 37

⁹⁶ Ibid, str. 39

⁹⁷ Ibid, str. 40

⁹⁸ Ibid, str. 86

Iako, to treba i mora biti istaknuto, ma koliko da je Kant zapravo bio jedna polazišta tačka tog prvobitnog postavljanja i skiciranja konkretnog problema, u najvećem broju slučajeva, a pogotovo ako se dublje zađe u teorije Fiedlera i Hildebranda, kao i onih teoretičara „čistog opažaja“, ali i autora teorije „uživljavanja“ poput Theodora Lippsa (1851-1914)⁹⁹, Hegelovog učenika F. T. Vischera (1807-1887)¹⁰⁰, njegovog sina Roberta (1847-1933)¹⁰¹ i cijelog niza drugih autora koji su dali svoj vlastiti doprinos tematiziranju dvaju najdominantnijih, ali i suprostavljenih estetičkih doktrina druge polovice XIX vijeka, uočava se kolika je bila spremnost, odvažnost i originalnost potonjih da u ključnim postavkama svojih teorija izkritiziraju, a naposljetku i prevladavaju Kanta. To je posebno uočljivo kod Konrada Fiedlera, koji nasljeđuje od Kanta transcendentalni princip, odnosno ideju o nužnim *a priori* zakonima spoznavanja iskustva, a opet razilazi se s njim u mišljenju da u predmetu lijepog preovladava tek „sponatni poredak“¹⁰² koji je dirigovan i određen najvećim dijelom kroz čisti stvaralački impuls genija-stvaraoca. Ako za Kanta umjetnik kao genij predstavlja, kako je sam govorio „urođenu duševnu sposobnost pomoću koje priroda propisuje umjetnosti pravilo“¹⁰³, gdje je genij kao takav zapravo uvijek slobodan u svojoj stvaralačkoj *mašti* koja katkada prevazilazi granice iskustva (njem. *Einbildungskraft*), za Fiedlera, a kasnije i Hildebranda, umjetnik-genij i mašta su uvijek podređeni strogim zakonitostima vizualnosti i formi likovno-umjetničkog djela, odnosno frontalnosti opažaja.¹⁰⁴ Slijedeći taj trag Hildebrand je zastupao da konkretna djela grčke skulpture, ali sopstveni skulpturalni opus, počivaju najvećim dijelom na zakonima „gledanja“, kako je on osobno pisao „vizualnog i kinestetičkog kretanja oka“¹⁰⁵, te uočavanju i elaboriranju glavnih tendencija *a priorne* epistemološke naravi stvaralačkog čina klesanja kamena. Uostalom na prvi pogled može se pomisliti i da je Kant bio svjestan ovih zaključaka, samo ih nije uspio elaborirati na precizan način

⁹⁹ Jedan od prvih autora koji je razradio opsežnu teoriju „uživljavanja“ (*Einfühlung*). Najpoznatije djelo te tematike je *Aesthetik* (Estetika) iz 1900.

¹⁰⁰ Autor vrlo poznate studije u šest tomova pod naslovom *Estetika ili nauka o lijepom* iz 1846.

¹⁰¹ Autor koji je skovao sam pojam „uživljavanja“. Najpoznatija djela su *Über das optische Formgefühl – ein Beitrag zur Ästhetik (O optičkom osjećaju forme – jedan doprinos estetici)* iz 1872., *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem (Tri estetičke studije o problemu forme)* iz 1927.

¹⁰² Taljabe, str. 75

¹⁰³ I. Kant, *Kritika čistog uma*, Beogradsko Izdavačko-grafički Zavod „Kultura“, 1975., str. 50

¹⁰⁴ G. A. Taljabe, *Savremena estetika*, str. 78. Citirano također i prema izvornom Fiedlerovom spisu *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, str. 183 iz obimne knjige Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, izdato od Hermanna Konertha, Erster Band, R. Piper & Co. München, 1913.

¹⁰⁵ Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, str. 23

kako su to činili teoretičari „čistog opažaja“ poput Fiedlera, Hildebranda, a nešto u manjoj mjeri i slikara Hansa von Mareesa¹⁰⁶. To posebno može biti vidljivo u činjenici da je zapravo žarišni predmet Kantove treće Kritike zapravo „prirodno lijepo“, a ne „umjetniči lijepo“ što je bila polazišna ontološko-epistemološka razlika kod Fiedlera i Hildebranda. Autor Rodolphe Gascheu u svojoj vrlo obimnoj studiji iz 2003. godine pod naslovom *The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics* daje u prilog tome argumentaciju da Kanta najvećim dijelom zanima prirodni ideal ljepote gdje je tek sporadično razrađen konstrukt mišljenja glede konkretnih primjera lijepih i slobodnih umjetnosti.¹⁰⁷ Ako se s te strane uzme u obzir konkretan primjer grčke skulpture kao što je Apolon Belvederski ili Praksitelov prikaz Fauna, onda se može zaključiti da po Hildebrandu, grčki skulptor ne radi ništa drugo do podređuje svoju vještinu klesanja zakonu vizualnosti oka.¹⁰⁸ Primarni osjećaj kantovskog bezinteresnog zadovoljstva i ugođe, pružen je mogućnošću balansiranja sva četiri pomenuta Hildebrandova frontalna plana u jedan dominantni, apstrahirani i u svojoj argumentaciji fiksni „čisti opažaj“. Iako je posredi s Praksitelom i generalno grčkom klasičnom skulpturom riječ najvećim dijelom o slobodnim skulpturama u prostoru koje obrazuju trodimenzionalne objekte u *a priori* kantovskim kategorijama prostora i vremena, za Hildebranda tek ona frontalna vizualnost u lice i spokojni stas figure otkriva plansko kompozicijsko rješenje skulpture.¹⁰⁹ Nijedan od četiri Hildebrandova plana ne bi bio moguć ako bi se grčka skulptura u prostoru promatrala s leđa ili nerazgovijetnog bočnog ugla, već isključivo frontalno, licem u lice, gdje je svaka od osovina jasno određena i a priori izbalansirana. U tome i leži snaga grčke skulpture pošto je grčki umjetnik bio u stanju izraziti spokojstvo i uzvišenost figure određenjem njenih jasnih planova. Konkretni primjer Praksitela tome ide u prilog, gdje opažaj kao takav jedino je spoznatljiv uočavanjem planskih rješenja između osovina tijela figure, gdje fokus po Hildebrandu, a pod uticajem Kanta jedino je spoznatljiv kategorijalnim bezinteresnim poznavanjem *a priori* zakonitosti opažaja oka i prostora. Iako možda Kant u svojoj *Kritici* ne pruža taj precizan sistem analiza konkretnih primjera grčke skulpture poput Hildebranda, čak ni konkretnih epoha umjetničkog stvaranja kako je to radio i činio jedan Hegel, kada

¹⁰⁶ (1837-1887) njemački slikar i prijatelj kipara A. v. Hildebranda. Više pogledati u monografiji: Angelika Wesenberg, *Hans von Marees: Sehnsucht nach Gemeinschaft*, izdavač Staatliche Museum in Berlin, 2008

¹⁰⁷ Rodolphe Gasche, *The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford University Press California, 2003., str. 2

¹⁰⁸ Hildebrand, str. 24-25

¹⁰⁹ Ibid, str. 211

cjelokupnu estetičku misao kontekstualizuje historijski u tri etapa razvoja umjetnosti: simbolička, klasična i romantičarska, ne treba biti površan pa zanemariti napor koji je Kant uložio da bi opravdao i utemeljio glavne tendencije opažaja i uživljavanja u kontekstu skulpture i umjetnosti u cjelini. To biva gotovo pa i historijski sada opravdano, jer prije svakog vrednovanja određenih posebnih epoha i tendencija stvaranja, uočavanja i naposljetku promišljanja o filozofskim ishodištima konkretnih umjetničkih djela i stvaralaca, potrebno je utvrditi generalne i *a priori*ne zakonitosti samog suđenja, samog sviđanja i samog tematiziranja forme umjetničkog djela. To je upravo učinio Kant, a na njegovom tragu, ali opet uz mnogo razilaženja i Fiedler.

S Hegelovom analizom „umjetnički lijepog“ koje u svojoj suštini nije podražavalačko¹¹⁰ i koje se radi toga ontološki razlikuje, kako je ranije objašnjeno s „prirodnim lijepim“, data je pobliža slika, te produbljena Kantova izvorna definicija lijepog kao „onog što je predmet bezinteresnog dopadanja“¹¹¹ (njem. *Interesseloses Wohlgefallen*). Odatle u kontekstu opažaja i uživljavanja, s fokusom na grčku skulpturu i Hildebranda, to predstavlja važan oslonac. Ipak opštu konfuziju među teoretičarima „čistog opažaja“ i „uživljavanja“, Kant je nakon smrti ostavio iza sebe jer je katkada dvosmisleno razlikovao *lijepo* od *prijatnog* (njem. *annehmlich*), *čistog lijepo* od *inherentno lijepog*, a naposljetku i *lijepo* od *uzvišenog*¹¹² što je po svemu sudeći zbunilo generacije nadolazećih autora.¹¹³ Ako bi se trebao pronaći konkretni primjer onda su to zasigurno autori teorije „uživljavanja“ koju su mnogi savremenici tog vremena kritizirali zbog pretjeranog upliva psihološkog iskustva unutar estetičkog vrednovanja.¹¹⁴ Postavlja se odatle pitanje na koji način vrednovati grčku skulpturu u kontekstu te teorije i radova najpoznatijih teoretičare takve tendencije. Johannes Volkelt kao možda prvi koji je sistemski skicirao takvu teoriju „uživljavanja“ u svome djelu *System Aesthetik* (Sistem estetike), bio je do krajnjih granica uvjeren da potencijalni predmet „dopadanja“ kod subjekta koji ga opaža, izaziva i budi iskonske psihološke, a posebno i psihofiziološke osjećaje. To je lijepo formulisano u njegovoj tezi da je „*umjetnost stvaralac novih osjetilnih psiholoških*

¹¹⁰ Hegel, Estetika I, str. 45

¹¹¹ Kant, Kritika moći suđenja, str. 100

¹¹² Suštinska razlika između lijepog i uzvišenog je data u odjeljku Analitike uzvišenog (*Analythik der Erhabenheiten*). Citirano prema Kant, Kritika moći suđenja, str. 132

¹¹³ Taljabue, str. 38

¹¹⁴ *Ibid*, str. 56

vrijednosti“ (njem. *Die Kunst als Schöpferin neuer Gefühlswerte*).¹¹⁵ Za Volkelta (čita se Folkelt) pitanje koje je uvijek ostajalo otvorenim jeste kako bi bilo moguće da se u estetičkom činu vrednovanja i „uživljavanja“ stapaju iskustva, s jedne strane *čulnog predmeta*, a s druge, *subjektiviteta* onoga koji je aficiran dotičnim predmetom pažnje. Pitanje se dalje može parafrazirati i preformulisati u misao gdje se u pretežno emocionalnom i psihološkom iskustvu međusobno isprepliću, poistovjećuju i *subjekt* i *objekt*. Kontekst grčke skulpture to može potvrditi na sebi svojstven način. Treba se prisjetiti da je prve smjernice takvog emocionalno-estetičkog i psihološkog iskustva pružio Herder s svojom alegorijom Pigmalionog sna, gdje se Pigmalion toliko „oživio“ u svoju skulpturu ženske figure, kako formalno, tako i emocionalno i tjelesno, da je božica ljubavi Afrodita, udahнула dotičnoj stvarni život. Analogno tome, slijedeći Herdera kao *spiritus movens* tendencije „uživljavanja“, grčka skulptura započinje s subjektivnim „uživljavanjem“, da bi se pretočila u objektivno „oživljavanje“ gotove skulpturalne forme.¹¹⁶ Tematizirati teoriju uživljavanja na taj način u kontekstu Kantove filozofske ostavštine, a opet fokusirati se na konkretan primjer grčke skulpture, zapravo podrazumijeva pronaći sva ona formalna i prostorna kategorijalna stajališta pod kojima teorija „uživljavanje“ zadobija svoje smisleno utemeljenje. Najvećim dijelom ona počiva, na tragu Herdera, u taktilnoj višečulnosti posmatračeve prirode, gdje fokus nije kao u teoriji „čistog opažaja“ samo na vizualnoj paradigmi kinestetičkog i vizualnog stanja oka, već i, kako je o tome pisao Johannes Volkelt „sinestezijski“¹¹⁷ spoznajnih kategorija pomoću kojih se vrednuje konkretno umjetničko djelo. Grčka skulptura, sagledana kroz paradigmu kantovske *a priori*ne zakonitosti spoznaje, otkriva onaj prvi impuls i objelodanjuje one prve postavke na koji način tematizirati, ali i uporedo pronalaziti temeljne ontološke razlike između teorija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. Grčka skulptura kao slobodna skulptura u prostoru, a ne zatvorena kao njen kulturološki egipatski predak, iako djeluje u procesu vizualnosti kao i egipatska plošnost, fiksna i frontalna, na način kako je sagledava tendencija „čistog opažaja“ u radu Fiedlera i na način kako je želi opisati Hildebrand, s tvrdnjama teorije „uživljavanja“ zapravo pokazuje neke krajnje različite konotacije. Čak štaviše, sam čin „uživljavanja“ u pogled, formu skulpture grčkog božanstva Apolona, običnog smrtnika poput Laokona, ili herojsku snagu polubožanstva Herkula, podrazumijeva

¹¹⁵ Johannes Volkelt, *System Aesthetik*, Minhen, antikvarno izdanje iz 1914. str. 30.

¹¹⁶ Herder, str. 77

¹¹⁷ Taljbue, str. 55

neprestano kretanje, tjelesni pokret posmatrača, koji će s više gledišta vizualizirati kompleksnu i dinamičnu sliku totaliteta grčke skulpture.

3. Teorija „čistog opažaja“ i grčka skulptura

Autor koji je prvi skicirao tendenciju „čistog opažaja“ u kontekstu likovnih umjetnosti, s fokusom na medij skulpture je bio njemački teoretičar umjetnosti Konrad Fiedler (1841-1895). U čemu se zapravo ogleda njegov značaj? Postavlja se važno pitanje u kontekstu skulpture da li Fiedlerovom pojmu i teoriji „čistog opažaja“ treba pristupiti s gledišta epistemološke ili estetičke discipline? Da li je Hildebrandovo produbljivanje izvornog Fiedlerovog mišljenja u vezi s istoimenim razumijevanjem i kritiziranjem transcendentalne filozofije Immanuela Kanta? Kako i na koji način uopšte razumijeti ishodišta i izvornost „umjetničke djelatnosti“ (njem. künstlerische Tätigkeit) te u skladu s tim primijeniti shvatanja umjetnosti na jedan širi kontekst grčke skulpture? Sva ova i druga slična pitanja se odmah nameću kada se pomene rad i ostavština ovog teoretičara, filozofa, a po obrazovanju pravnika. Danas u njegov opus ubrajaju se spisi koji su postali kanon razumijevanja teorije umjetnosti, estetike i hermeneutike.

S osvrtnom i analizom na najvažnije Fiedlerove spise poput „*Über die Beurteilung von Werken der Bildenen Kunst*“ (O prosuđivanju djela likovnih umjetnosti, 1876.), „*Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*“ (Moderni naturalizam i umjetnička istina, 1881.), možda najvažniji spis *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (O izvornosti umjetničkog djelatnosti (stvaranja), 1887.) stiče se dojam da je ovaj autor bio mislilac vrlo profinjenih, suptilnih i naprednih shvatanja koje su mogle odgovoriti na goruća pitanja estetike i umjetnosti. Fiedlerov ultimativni cilj je bio zasnovati disciplinu i „nauku“ odgovornu za naobrazbu podjednako i umjetnika i posmatrača na način koji može zadovoljiti obje preferencije, s jedne strane „stvaranja“, a s druge „prosuđivanja“ umjetničkih djela. Na taj način spisi „O prosuđivanju djela likovnih umjetnosti“ i „O izvornosti umjetničkog stvaranja“ međusobno se nadopunjuju, jer suštinski odgovaraju na isto pitanje – kako i na koji način pristupiti razumijevanju početnih i krajnjih zakonitosti unutar polja likovnih umjetnosti s posebnim fokusom na prirodu skulpture. U tome ga je slijedio Hildebrand koji je još dalje od Fiedlera kontekstualizirao značaj grčke skulpture kao oslonca poimanja skulpturalne tendencije. I za jednog i drugog autora predmet skulpture, napose grčke, biva određen kroz formu (njem. Form) i njen pridodat sadržaj (njem. Inhalt). Vrijedi napomenuti da ontološki nije moguće u kontekstu isklesane figure suprotstaviti formu i sadržaj, jer ako

nije data i uoblikovana na pravi način *forma*, *sadržaj* sam po sebi postaje besmislen. Za Fiedlera i Hildebranda na taj način konkretna forma skulpturalne figure se „apstrahuje“ iz utisaka i krajnjeg *a priori* vizualnog opažaja koji generiše nužne od sporednih elemenata percepcije zadate isklesane figure.¹¹⁸ Postavlja se ipak pitanje na koji način pravilno razumijeti Fiedlerov zakon vizualnosti u kontekstu grčke skulpture, a koji u konačnici utemeljuje i čini srž teorije „čistog opažaja“? Može se pogrešno pretpostaviti da kod Fiedlera „opažaj“ (njem. Sichtbarkeit) oslikava tendenciju nekakvog čovjekovog ličnog opažaja, u kontekstu gdje svaki čovjek ima svoj vlastiti vizualni opažaj. To je precizno uočio Lambert Wiesing u svojoj knjizi *Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* (Opažajnost slike: Pregled historije i perspektiva formalne estetike) iz 1997.¹¹⁹ u kojoj je pokazano da Fiedlerova teorija prolazi kroz jedan utaban dijalektički put od „načina gledanja“ do „čiste opažajnosti“¹²⁰. Glavna paradigma na kojoj se oslanja takva interpretacija leži u činjenici što u njemačkom jeziku postoji lingvistička, ontološka razlika između glagola i glagolskih imenica: „sehen“ (gledati, vidjeti) iz čega se izvodi imenica „das Sehen“ (gledanje, viđenje) odnosno „sichten“ (ugledati, opažati) i „die Sichtbarkeit“ (vidljivost, opažajnost). U samom korijenu riječi „Sichtbarkeit“ sadržan je „Sicht“ (viđenje, pogled) koji implicira jedan već, ako se može tako reći „završen i kompletiran čin pogleda“. Bosanski jezik u prijevodu „Sichtbarkeit“ gubi tu konotaciju zarad „opažaja“. Njemačka riječ koja se izvorno prevodi kao opažaj je „Wahrnehmung“¹²¹. Ontološka pak razlika između „Wahrnehmung“ i „Sichtbarkeit“ je takva što se pod prvim pojmom podrazumijeva opažaj koji nije presudno vizualan, čak štaviše može biti i taktilan, čujan ili primjerice određen mirisom. Odatle dakle proizilazi da je „Wahrnehmung“ viši rodni pojam od „Sichtbarkeit“, jer ovaj implicira tek pogled, u najopsežnijem spektru značenja tek vizualnu konotaciju, dok „Wahrnehmung“ može biti obuhvaćen višim i drugim stepenima opažajnosti (posredstvom uha, dodira, pokreta, njuha...). Tek kada se razjasni ovakva filološko-filozofska interpretacija riječi „Sichtbarkeit“¹²² moguće je potom pratiti argumentaciju Wiesinga koji pokazuje da

¹¹⁸ Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, str. 18

¹¹⁹ Izdavač je Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

¹²⁰ U prijevodu knjige na engleski jezik „Sichtbarkeit“ se prevodi kao „visibility“.

¹²¹ U korijenu riječi nalaze se „wahr“ (istinito, sklono istini) i „nehmen“ (glagol uzeti, preuzeti). Doslovan prevod bi odatle značio „uzeti za istinito“.

¹²² Na našem jeziku ustaljen je prijevod „opažaja“ koji ipak po mom osobnom mišljenju gubi, kako sam objasnio, konotaciju u korijenu „Sicht“ (pogled, viđenje). Možda bi alternativni prijevodi mogli biti „pogledljivost“ „viđajnost“ ponajviše iz razloga što se u korijenu riječi ipak zadržava osnovica isključivo vizualnog iskustva opažaja, a ne generalno opažaja koji ne mora uvijek biti vizualan. Ipak zbog ustaljenog prijevoda kao „čisti opažaj“ u radu ću se koristiti ta terminologija.

Fiedlerova teorija „čistog opažaja“ kreće od „Sicht“ da bi završilo do „Sichtbarkeit“¹²³. Na tom putu određena je momentima formalističke zakonitosti koja čini kamen temeljac *a priori*ne datosti sagledavanja sopstva umjetničkog djela kao apstrahiranog opažaja. Forma i medij skulpture u svojoj analogiji to najvećim dijelom potvrđuje. Ako se u tom kontekstu opažajne tendencije Fiedlerov sistem mišljenja zamisli kao *Bildwissenschaft* gdje u osnovici leži da se skulptura opaža kao „slika“ u trenutku „Sichtbarkeita“, onda vrijedi i pokazuje se tačnim Fiedlerova tvrdnja da opažaj kao takav ima svoj spoznajni, kognitivni i transcendentalni značaj. U spisu *Über den Ursprung der künstlericehn Tätigkeit* to je jasno formulisano težnjom da svrha umjetnosti, a u tom pogledu skulpture, nije tek prikazivati i ispoljavati raznolike načine gledanja i posmatranja figure u prostoru, već izolirati i konstruirati opažajnu vizualnost, te u krajnjoj liniji zasnovati *a priornu* mogućnost Sichtbarkeit-a.¹²⁴

Taj stalan utisak konotacije opažaja, vrednovanja, ali i stvaranja umjetničkog djela za cilj stoga ima u konačnici produbiti shvatanje likovne forme. Jer uz pitanje, čemu opažajnost, dolazi se do odgovora koji potvrđuje inherentnost forme koju treba razumijeti, pojmiti, te u skladu s zakonima vizualnosti, vrednovati. Stoga i ne čudi što su Fiedlerova shvatanja dovela Hildebranda u poziciju da ovaj cijeli svoj teorijski opus o skulpturi posveti problemu likovne forme. Forma, način na koji je skulpturalna forma figure data, ne pokazuje za Fiedlera samo tehniku i majstorstvo skulptora koji uspijeva da dijelove posloži u jednu kohezivnu i oformljenu cjelinu, već implicira, kako je govorio „šematizam“, jednu „skicu“ ishodišta „čistog opažaja“.¹²⁵ To zapravo znači da još prije gotove isklesane skulpturalne figure, skulptor ima ideju pod kojim uslovom vizualnosti likovne forme njegova skulptura se treba opažati. Postaje na ovom mjestu izvjesno da Fiedler svojom argumentacijom podsjeća na Kanta, koji je također govorio o transcendentalnim šemama čistih razumskih kategorija¹²⁶, ali ne toliko na njegov izvorni način, koliko neokantovski, pokušavajući da razumije, prevlada i iskritizira sporna mjesta u Kantovoj filozofiji. S svojim zamislama o „čistom opažaju“ Fiedler se poziva i elaborira glavne teze Kantove prve *Kritike*, a opet razdvajanjem estetike od umjetnosti, zadovoljstva od umjetnički lijepog, kritizira i odbacuje u velikoj mjeri estetičku i teleološku moć suđenja treće *Kritike*. Za Fiedlera na taj način tematizirati grčku skulpturu ne

¹²³ Lambert Wiesing, *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*, Bloomsbury Academic, 2016., str. 107

¹²⁴ Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, objavljeno u *Schriften zur Kunst*, Vol. 1, glavni urednik Gottfried Boehm, Minhen, 1971., str. 153

¹²⁵ Ibid, str. 155

¹²⁶ I.Kant, *Kritika čistog uma*, str. 88

znači tražiti osjećaj zadovoljstva koji pruža figura skulpture, već apstrahirati *a priori*nu zakonitost dominantnog čistog opažaja pod kojim je nastao isklesani kip. Za grčku skulpturu, taj opažaj dat je kroz paradigmu likovne forme. Za grčke skulptore odatle bila je naglašena borba protiv „amorfnosti figure i beskrajnosti prostora u kojoj se figura pojavljuje“. Opažajnost, shvaćena fiedlerovskim jezikom, ako je čista tako balansira između prostora i forme.¹²⁷ Ovakva arguemntacija posebno će biti važna i za Hildebranda koji tumačeći grčki reljef u kamenu, ali i klasičnu skulpturu u prostoru, primjećuje da nedostatak „prostornog jedinstva“ forme zapravo predstavlja nedostatak mogućnosti da se skulpturalna forma optički obuhvati i apstrahira jednim vidom opažajnosti.¹²⁸

Na prvi pogled doduše može izgledati da je Fiedlerovo zasnivanje teorije „čistog opažaja“ u kontekstu grčke skulpture i Hildebranda, ukoliko se prihvati kritika estetike i zadovoljstva, po svojoj metodici subjektivno-kognitivne prirode. To je tek djelomično tačno. Jer „čisti opažaj“ za cilj nema ukazati na potencijal svakog ponaosob načina sagledavanja, koliko radije apstrahirati *a priori*nu tendenciju vizualnosti same. Opet s druge strane, nikada nije moguće posve po strani odbaciti subjektivističku paradigmu posmatrača koji obrazuje i uočava likovno djelo grčke skulpture. Iz toga prirodno onda proizilazi, da predmet Fiedlerove teorije nije način *kako* je nešto viđeno, još manje kako subjekt, dakle posmatrač aficiran od objekta, lično opaža ono viđeno, već u najvećoj mjeri kontekst opažajnosti, zakonitog impulsa koji uvjetuje samu spoznaju viđajnosti. Može se konstatovati i argumentovano pitati u korist ove teze, kako je nešto uopće moguće „znati“ vidjeti, generalno opažati, ako prije toga nije šematizirana sama zakonitost gledljivosti i čiste opažajnosti? Fiedler je išao čak toliko daleko da je napravio jedan danas već slavni misaoni eksperiment.¹²⁹ Šta se događa s likovnom formom, slikom onda kada se od nje apstrahira svaki vid osjetilnosti, aficiranja i svrhovitosti? Odgovor, po Fiedleru leži u tendenciji „čiste opažajnosti zarad opažajnosti same“.¹³⁰ Nameće se zaključak da kod Fiedlera, mjesto nultog polazišta likovnih umjetnosti u kontekstu njihovog stvaranja i vrednovanja, polazi i završava u „čistom opažaju“. Pitanje se samo od sebe nameće zašto je opažaj (Sichtbarkeit) naposljetku čist? Ne samo iz razloga što je *a prioran*, odnosno temeljan u smislu mogućnosti konstruiranja subjektivizirajuće lične opažajnosti, već i što je u ovom kontekstu apstrahiran, može se reći i ogoljen svih onih drugih

¹²⁷ Vidović, str. 76

¹²⁸ Ibid, str. 79

¹²⁹ Lambert Wiesing, *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*, str. 118

¹³⁰ Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, str. 209

entiteta i tendencija koji nisu „zarad opažajnosti same“.¹³¹ Iz tog razloga ključno mjesto Fiedlerovog viđenja „čistog opažaja“ predstavlja mogućnost zasnivanja jedne ontološke dimenzije „opažajnosti“. Zašto? Onda kada bi jedno umjetničko djelo ontološki bivalo apstrahirano, određeno tek formom za tendenciju „zarad opažajnosti same“, njegovo bivanje ne bi bilo ništa drugo do ogoljeno do nultog stadija „čistog opažaja“ (Sichtbarkeit). Fiedler je takvo umjetničko djelo nazivao „građa, entitet bez supstancije“.¹³² I to građa u odnosu na svoju inherentnu forma koja više nije *forma* za sebe (njem. an sich), već radije *forma* „zarad opažajnosti same“. Odatle zapravo proizilazi i postaje sve jasnije zašto su i Fiedler i Hildebrand tematizirali u krajnjoj liniji najviše *formu* likovnog djela. Za Fiedlera, sam taj čin apstrahiranja zarad vizualnosti naposljetku objelodani se opet i jedino u formi, pa makar to bila i posve ogoljena forma bez date supstancije. Moguće je čak tematizirati da je tada riječ o „formi bez forme“, ali opet ontološki to je forma koja postaje inherentni i primarni faktor opažajnosti, odnosno esencijalne prirode umjetničkog djela. Nemoguće je, parafrazirajući Fiedlera i nešto kasnije Hildebranda, opažavati, imati uopšte predstavu nekakve „bezformljivosti“¹³³. Primjer grčke skulpture na najbolji način pokazuje važnost likovne forme. Jer figura grčke skulpture poput Apolona Belvederskog čisto je opažena, ponajviše iz razloga što je forma planova, počev od stopala do čela glave, unitarno udešena i u samoj sebi dovršena. Odatle se zapravo dolazi do zaključka da je Winckelmannova i Herderova teza o uzvišenosti ispokoju grčke skulpture, zasnovana najvećim dijelom na jasno artikuliranoj i oblikovano isklesanoj formi iskorištenog kamena kao materijala. Sam umjetnik je još prije isklesane figure imao predstavu kako će krajnji produkt figure izgledati. Po Fiedleru i Hildebrandu, argumentujući samo u prilog tezi likovne forme, a još na tragu Hegela, grčka skulptura zadovoljava „izraz života“, jer je svaka lična subjektivnost figure objektivizirana opštim zakonom forme jednog dominantnog opažaja.¹³⁴

Međutim tematiziranje „čistog opažaja“ u teoriji Konrada Fiedlera se dodatno komplikuje kada se pretpostavi i postavi pitanje *ko* je taj ko apstrahira formu da bi došao do „čistog opažaja“? Greška bi bila pomisliti da je to ustvari samo kakav lični pojedinac, čovjek, jedan misleći subjekt, ili koristeći terminologiju Fiedlera i Hildebranda, kakav skulptor koji prosto opaža i nadopunjuje, te primjenjuje *a priori* zakon opažaja na svoj vlastiti senzualno-

¹³¹ Ibid

¹³² Ibid, str. 191

¹³³ U Fiedlerovom i Hildebrandovom tekstu nema riječi o „bezformljivosti“. To je originalna kovanica s kojom se želi pokazati, da ako se forma do te mjere apstrahira, ona gubi svoju formljivost, i time postaje „bezformljiva“, ali opet ostajući i egzistirajući kao forma.

¹³⁴ Vidović, str. 81

vizualni osjet. U konačnici odgovor na pitanje potrebno je pronaći u kontekstualiziranju jednog kraćeg spisa, iz 1912. godine od Arminio Jannera pod naslovom *Adolf Hildebrands und Konrad Fiedlers Kunsttheorie* (Hilderbandova i Fiedlerova teorija umjetnosti)¹³⁵ u kojoj se nameće sama od sebe alternativa i naposljetku najbolje moguće prihvatljivo rješenje.¹³⁶ Srž Jannerove teze oslanja se tako najviše na precizno formulisanim postavkama posebnih zakonitosti koje su dominantne za jednu određenu epohu historije umjetnosti koja je u svojoj hiljadugodišnjoj tradiciji prepuna historiografskog nasljeđa. Može se i treba odatle argumentovati, da konkretni skulptor, pa čak i posmatrač koji vrednuje skulpturu, ne postoji i ne djeluje izolovano, potpuno nezavisno od historijskog konteksta u kojem živi, odnosno dominantne tendencije koja je u najvećoj mjeri prisutna u njegovoj epohi životnog i stvaralačkog impulsa. Jannerovo vrlo nedvosmisleno pitanje u tom kontekstu glasi: Ako jeste, zašto se u odnosu na promjenu stila (njem. *Stiländerung*) i javljanja nove epohe u historiji umjetnosti, opažaj, prostorno razumijevanje apstrahirane forme likovnog djela postepeno, ne naglo nužno mijenja?¹³⁷ Svakako da Jannerovo pitanje treba najviše shvatiti u kontekstu vrlo poznate knjige *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (Renesansa i barok: jedno ispitivanje o načinu bivanja i nastanka epohe i stila baroka u Italiji) iz 1888. od švicarskog teoretičara Heinricha Wölfflina (Hajnrih Velflin) (1864-1945). Ako Wölfflinova teza pokazuje i prati tendenciju promjene forme i konkretnog načina apstrahiranog opažaja, tematiziranja načina kako i po čemu oblikovati primarne likovne elemente jedne slike, skulpture ili arhitektonskog zdanja na primjeru dvije sukcesivno, jedna od druge, nasljedne epohe, renesanse i baroka, onda vrijedi shvatiti i razumijeti Fiedlerovu, ali i Hildebrandovu tezu da apstrahirana forma čistog opažaja ima svoj unutarnji i apstraktni život nezavisan isključivo od ličnih preferencija umjetnika i posmatrača. Na taj način treba zapravo kontekstualizirati skulpturu u odnosu na Grčku i Egipat. Zapravo prva pojava frontalnosti, plošnosti u skulpturi javlja se s Egiptom, ali ona je formom za razliku od primjera Grčke, utoliko više društveno-historijski određena. To je na pravi način upravo pokazala Hauzerova analiza o kojoj je već ranije bilo riječi. U kontekstu skulpture treba biti istaknuto da individualne paradigme stvarnosti, egipatski skulptor nije prezentovao prostorno, već površinski dvodimenzionalno.¹³⁸ Čak onda kada posmatrač tjelesno obilazi s svih strana egipatsku skulpturu ili arhitektonsko zdanje, on ima osjećaj da uvijek opaža isto

¹³⁵ Arminio Janner, *Adolf Hildebrands und Konrad Fiedlers Kunsttheorie*, Kaiser Wilhelms Universität zu Strassburg, 1912.

¹³⁶ Ibid, str. 23

¹³⁷ Ibid, str. 23

¹³⁸ Vidović, str. 85

formom oblikovano tijelo. To posebno postaje upečatljivo s primjerom egipatske piramide.¹³⁹ Fiedler je shvatio da je taj odnos vodio do toga da s grčkom skulptorom, figura se oslobađa, zadržavajući frontalnost ona postepeno postaje prostorna, iako sam apstrahirani opažaj ostaje isključivo frontalan, a ne tjelesno prostoran. Hildebrand ga je u toj argumentaciji slijedio, pošto je tvrdio da grčka skulptura, koja se postepeno otvara pred prostorom posmatrača, zapravo je isto ograničena “zatvorenošću” i “istovjernošću” opažaja kao egipatska piramida, jer u likovnoj formi figure i oblikovanju klesanja kamena, u grčkoj skulpturi primjećuju se obrasci, ma s koje strani promatrali skulpturu, geometrijskog oblikovanja kocke i drugih geometrijskih tijela.¹⁴⁰

Opet s druge strane, ne treba ići u tu ponovo pogrešnu krajnost, po kojoj djeluje da sada svaka epoha u suprotnosti onoj koja joj slijedi ili prethodi, ima isključivo samo svoju vlastitu opažajnost, zakon vizualnosti apstrahirane forme likovnog djela. O tome je čak u jednom navratu pisao danas već gotovo pa i nepoznati autor Adolf Göller¹⁴¹ koji je 1887., iste godine dakle kada Fiedler objavljuje svoju teoriju “čistog opažaja”, napisao knjigu *Aesthetik der Architektur* (Estetika arhitekture)¹⁴². Göller, koji je po svemu sudeći bio sklon tendenciji “uživljavanja”, argumentovao je da zbog postepene promjene stila i epohe, apstrahirana i *a priori*na zakonitost opažaja i forme se ne gubi, već posustaje svome ontološkom momentu takozvanog “umora, sebe-izmoždavanja” (njem. *Ermüdung des Formgeföhles*)¹⁴³. Na taj način, analogno proizilazi da kontekst grčke skulpture nije nikada u svojoj formi izbacio paradigmu egipatskog razumijevanja skulpture.

Sam Fiedler, pored konteksta grčke skulpture, je isto tako bio sklon da tematizira određene konkretne epohe historije umjetnosti. Na tom tragu slijedio ga uvijek vjerni Hildebrand, koji je u svome izlaganju polazio od grčke skulpture, napose grčkog reljefa u kamenu i renesansnog umjetnika Michenagella u kojem je vidio gotovo jedinog nastavljača čistog oblikovanja likovne forme u mediju skulpture poslije Grka.¹⁴⁴ Ipak za razliku od njega, Fiedler je više bio sklon jednom kritiziranju nego hvaljenju ostavštine posebnih kulturno-

¹³⁹ Ibid, str. 87

¹⁴⁰ Ibid

¹⁴¹ Uz sav pokušaj pronalaska informacija o životopisu, nije moguće odrediti tačne godine rođenja i smrti ovog autora.

¹⁴² Objavljena u Štutgartu od izdavača K. Wittwer 1887. godine.

¹⁴³ Citirano prema Arminio Janner, *Adolf Hildebrands und Konrad Fiedlers Kunsttheorie*, str. 24

¹⁴⁴ Adolf von Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, str. 124

umjetničkih epoha. U prvom redu to se odnosi na epohe romantizma i realizma¹⁴⁵. Po Fiedleru nijedna od dominantnih epoha koje su nužno oblikovale kontekst XIX. stoljeća nisu na pravi način razumijele suštinu i formalne zakonitosti pod kojima se treba i mora razumijeti likovna umjetnost. S jedne strane, romantičari s početka stoljeća imaju tu tendenciju da zakone vizualnosti podređuju spontanitetu „snage mašte“ (Einbildungskraft) koja je opet sama uvjetovana tek psihološkom sviješću umjetnika koji se krajnje otuđen (njem. entfremd) osjeća distancirano od forme i sadržaja.¹⁴⁶ Grčki skulptor, a u konačnici čovjek to nikada nije činio. Čak štaviše, on je uvijek bio blizak svome božanstvu, da li kroz molitvu, da li kroz bogojavljanje kako je to opisano u spjevu Homerove Ilijade. S druge strane, ni epohi realizma Fiedler nije bio naklonjen, ponajviše iz razloga što umjetnik biva prosto aficiran jedino realnošću svijeta i mimezismom kojim podražava datost prirode. Za Fiedlera, a u kontekstu kritike realizma, umjetniku ne treba priroda, koliko zapravo prirodi treba nužnost umjetnika.¹⁴⁷ Odatle će nadalje tematizirati Adolf von Hildebrand na konkretnom primjeru grčke skulpture i reljefa u kamenu. Način na koji zapravo priroda, realizam datosti treba biti podređen umjetniku, a ne obratno, leži u činjenici što njegova svijest nije uvjetovana sporednim utiscima koji nemaju veze s izvornim ciljem umjetnosti, već prvobitno određeno zakonima apstrahiranog “čistog opažaja”.

Na primjerima kritike romantizma i realizma, Fiedler zapravo pokazuje da nijedna tendencija stila nije presudna u formiranju likovne istine. Čak štaviše, gotovo paradoksalno proizilazi da kod Fiedlera, kritika romantizma temelji se na realizmu, dok kritika realizma na romantizmu. Vrijedi također u ovom kontekstu spomenuti nastojanje Roy E. Abrahamsona koji u tekstu *Art Criticism: The Potential of Conrad Fiedler's ideas for art Education*¹⁴⁸ elaborira i podjeća na fiedlerovsku misao da je “sva umjetnost sklona realizmu predstavljanja, jer nastoji da čovjeku pokaže ono što je za njega stvarna datost realnosti, dok istovremeno, umjetnost je sklona tendenciji idealizma i romantizma doživljaja, pošto je sva realnost koja je od umjetnosti stvorena zapravo produkt uma i svijesti”.¹⁴⁹ Grčka skulptura po Fiedleru i Hildebrandu to na pravi način uspijeva izbalansirati.

¹⁴⁵ To je jedno od centralnih gledišta Fiedlerove studije „*Moderni naturalizam i umjetnička istina*“. Spis je moguće pronaći i u prijevodu: *Moderni naturalizam i umjetnička istina*, BIGZ, Beograd, 1980.

¹⁴⁶ K. Fiedler, *On Judging Works of Visual Art*, CA: The University of California Press, 1954., str. 59

¹⁴⁷ K. Fiedler, *On Judging Works of Visual Art*, str. 60

¹⁴⁸ Tekst objavljen u zborniku radova Southern Illinois University: Association Atlanta, 1991.

¹⁴⁹ Ibid, str. 21

Tematizirajući s jedne strane, nužnu zakonitost vizualnih mogućnosti, odnosno s druge, na osnovu "čistog opažaja" kritizirajući dominantne epohe XIX stoljeća romantizma i realizma, Konrad Fiedler je uspio u nastojanju da diskurs problematike likovnih umjetnosti dodatno produbi i argumentuje novim zamislima. Još za vrijeme njegovog života u gradu Münchenu, sljedbenika je pronašao u nešto mlađem prijatelju, skulptoru i teoretičaru također, Adolfu von Hildebrandu.

3.1 Adolf von Hildebrand kao skulptor i teoretičar

Adolf von Hildebrand (1847-1921) rodom iz gradića Marburga još kao vrlo mlad, pokazivao je izniman talent za likovne umjetnosti. Zbog toga njegov otac, Bruno Hildebrand, po zanimanju ekonomist i univerzitetski profesor u Jeni ga šalje u Nürnberg, grad poznat po mnogobrojnim školama za primjenjenu umjetnost u Njemačkoj.¹⁵⁰ Vrijedi spomenuti da nakon studija već 1867 nakratko napušta Njemačku i odlazi u Italiju, glavni grad Rim gdje između ostalog upoznaje slikara Hansa von Mareesa, umjetnika koji će mu ostati prijateljem cijelog života. Zajedno s Mareesom, Hildebrand je nedugo potom upoznao Konrada Fiedlera i njegovu teoriju, čiji će naposljetku postati izvorni nastavljivač.

Prateći njegov život, napose period proveden u Italiji, gdje se Hildebrand iz prve ruke upoznao s nasljeđem grčke i antičke skulpture, Michelangella koji je po njemu jedini novovjekovni kipar koji nastavio i razumio ishodišta grčke umjetnosti u mediju skulpture od kamena¹⁵¹, moguće je odrediti glavne tendencije koje su prisutne u njegovom, kako umjetničkom, tako i teorijskom radu. Odatle stiče se jedan ispravan dojam da Hildebrand kao skulptor, odnosno Hildebrand kao likovni teoretičar, nisu paradigme i ličnosti međusobno suprotstavljene, već radije prožete na način da jedna drugu upotpunjuju i određuje. Iz njegovog teorijskog opusa izdvaja se jedan jedini spis iz 1893., pod naslovom *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst (Problem forme u likovnim umjetnostima)*, koji po svojoj formulaciji nije presudan samo po tome što pokazuje autorove vlastite zamisli i nastojanjima kako teorijski utemeljiti svoj vlastiti opus stvaranja u mediju skulpture, već i što se komparativnom analizom s drugim djelima slične tematike iz istog perioda, mogu jasnije shvatiti i pratiti glavne tendencije najdominantnijih estetičkih teorija, s jedne strane „čistog opažaja“, odnosno „uživljavanja“. Analizirajući kontekstualno ipak samo Hildebrandove

¹⁵⁰ Grad Nuremberg je danas najviše poznat kao radno mjesto slavnog njemačkog renesansnog umjetnika, crtača i grafičara Albrechta Dürera. Još u prvim godinama renesansne epohe Nürnberg je bio grad prepun umjetničkih radionica.

¹⁵¹ Adolf von Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, str. 136

zamisli dolazi se do zaključka da je autor najviše sklon tematiziranju svog rada, kako teorijskog, tako i stvaralačkog, kroz pojam i teoriju „čistog opažaja“.

Razumijevajući na taj način svoju problematiku „problema forme“ kroz jedan *a priori* zakon vizualnosti koji svoje ishodište nalazi u Fiedlerovoj analizi, Hildebrand je bio u mogućnosti da konkretna djela likovne umjetnosti, napose skulpture tematizira kroz pojam i tendenciju „čistog opažaja“. S fokusom na grčku skulpturu, čak najviše kroz radove reljefa u kamenu, Hildebrand je pokazao da, slijedeći Fiedlera, likovna umjetnost po prvi put od Baumgartena i Kanta ima jasan predmet i problem istraživanja, *formu*. Uopšte više kod Hildebranda nema govora o razlikama između estetike i umjetnosti, prirodnog lijepog i umjetnički lijepog, već jedino zakonitostima na kojima počiva umjetničko stvaranje i oblikovanje isklesane figure. Autor poput Hildebranda stoga je bio čvrstog uvjerenja da likovna umjetnost počiva i završava s problemom forme na način koji je uvjetovan kako percepcijom prostora, tako i apstrahiranjem svih onih likovnih elemenata na kojima počiva i oslanja se prirodna datost umjetničkog djela.

U svom stvaralačkom radu u mediju skulpture, onda kada je skulptura u najvećoj mjeri podređena reljefu i niši, a rjeđe samostalnom oklesanom kamenu ili izljevnoj bronzi, potvrđuje se tvrdnja da je Hildebrand bio sebi dosljedan, čvrstog i nepokolebljivog karaktera i snage argumentacije, jer teorija i stvaralaštvo u kontekstu ovog autora nisu bili u disbalansu i međusobnoj kotradikciji. To potvrđuje u najvećoj mjeri i najvažnija Hildebrandova djela, poput *reljefa s prikazom boga Dionizija* (1890)¹⁵², *Fiedlerovog medaljona* u kamenu (1890), (1871/73), „Dječaka-pastira“ iz 1883., triptiha u reljefu s prikazom lova *Amazonki* (1887), odnosno *Wittelsbacherbrunnen* (Zdenac u čast Vitelsbaha¹⁵³) iz 1893., i mnogih drugih u umjetnikovom opusu.

3.2 Hildebrandov „problem forme“ i „čisti opažaj“ u grčkoj skulpturi: analiza grčkog reljefa i skulpture u niši (konkretni primjeri)

Kada se uzme u obzir tematiziranje pojma likovne forme u teorijskom i stvaralačkom radu Adolfa von Hildebranda i grčke skulpture nužno je postaviti dva pitanja. Prvo, na koji način autor poput Hildebranda uopšte razumije i definira pojam „forme“, odnosno kolika je njena važnost i značaj u kontekstu umjetnika koji je oblikuje? Također, treće pitanje se

¹⁵² Reprodukcije su date u priložima na zadnjim stranicama.

¹⁵³ U srednjem vijeku Wittelsbach je bila jedna od najmoćnijih plemićkih porodica i dinastija. Porijeklo im je iz Bavarije (okolina grada Minhena).

alternativno nameće samo od sebe, a glasi, na kojim tačno postavkama i tezama se oslanja Hildebrandova teorija u odnosu na Fiedlerov „čisti opažaj“? Kao skulptor i umjetnik koji je u vrijeme svoga boravka u Italiji, slavnim gradovima Rima i Firence, došao u dodir s izvornom građom i nasljeđem kako renesanse i baroka, tako i antičke Grčke, Hildebrand je pokazao spremnost, znanje i karakternu odlučnost da produbi i možda još dalje od Fiedlera definira gorući pojam i problem likovnih umjetnosti. Za Hildebranda, problem likovne forme nije samo problem njenog oblikovanja u stvaralačkom smislu umjetnika na osnovu prostog sagledavanja njene vanjske datosti, koliko ujedno i problem posmatračeve-umjetnikove svijesti koja ju na pravi način zna opažati.¹⁵⁴

Jer ako bi se umjetnička forma jednog objekta uzimala i oblikovala samo iz prirode objektivnog svijeta, iz tako reći, prirode trodimenzionalne datosti svih kategorija u odnosu prostora i vremena, te na osnovu toga mimetički oponašala (njem. Nachahmung) i prezentovala, umjetnik-stvaralac po Hildebrandu, ali i Fiedleru nije u stanju odgovoriti na pravi poziv i krucijalno pitanje „šta je umjetnička djelatnost“¹⁵⁵ Odatle metoda koju Hildebrand kroz cijelu problematiku svog spisa koristi i slijedi, uveliko je određena fiedlerovskim jezikom izvornog i apstrahiranog „Sichtbarkeit“-a. Cilj jedne takve teorijske utemeljenosti konkretne umjetnikove proizvodnje (djelatnosti) leži u činjenici, da se vanjska forma predmeta, i u konačnici umjetničkog djela, osloni na temeljne zakonitosti umjetnikove vizualne percepcije. Grčka skulptura, umjetnost u cjelini kao konkretan primjer tome ide u prilog. Tom zadatku apstrahovanja podjednako su okrenuti i skulptor i slikar, jer po Hildebrand „problem forme” temeljni je problem svih likovnih umjetnosti.¹⁵⁶ Ona možda ipak prva razlika koja se nameće, onda kada se govori o skulptoru i slikaru, a Hildebrand je više naklonjen prvom, može da se sumira pod kategoriju oblikovanog materijala koji aktivizira apstrahovanu formu. Odatle proizilazi da umjetnička aktivnost nije opet samo određena zakonitošću opažajne prvobitne forme, u konačnici svijješću onoga koji stvara i posmatra, već i materijalom koji je postao univerzalni jezik likovnosti zadate forme. Jedan skulptor, po Hildebrandu, koji klesa i oblikuje u kamenu, „problemu forme“ prilazi na drugačiji način od onoga koji izliva bronzu ili koji peče glinu. Opet s druge strane, ako se uzme motiv samo skulptura u kamenu rađenih u reljefu ili primjerice samostalno postavljenih i oblikovanih skulptura u prostoru, onda se otkriva i utemeljuje različit nivo opažanja i

¹⁵⁴ Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, str. 17

¹⁵⁵ Njemački termin koji Fiedler koristi je „künstlerische Tätigkeit“ i on je sadržan još u naslovu njegovog najvažnijeg spisa. .

¹⁵⁶ Ibid

tretiranja forme, iako je materijal od kojeg su figure isklesane isti.¹⁵⁷ S jedne strane s skulpturama isklesanim u kamenu riječ je o figurama koje zauzimaju određeni prostor i prema kojima posmatrač može pristupiti na način da se slobodno kreće oko prostora figure, dok s druge strane skulptura reljefa u kamenu pokazuje tendenciju da su figure neodvojive od plošne kamene podloge koju je moguće opažati tek kada se vizualnim opažajem percipira cjelokupan narativ reljefa. Na taj način sama osnovica tretiranja likovne forme u kontekstu slobodne figure u prostoru i skulpture u reljefu je različita, iako je sama zakonitost opažaja kod posmatrača ista, odnosno materijal (kamen) koji skulptor koristi je isti. Možda onaj dio u Hildebrandovom izvornom tekstu koji najviše podsjeća na Fiedlera, a koji zapravo na jedan još jednostavniji način prezentuje fiedlerovski jezik i tematizira teoriju „čistog opažaja“ u kontekstu sada jasno definisane forme skulpture, grčke i Hildebranda, je prvo poglavlje i odjeljak o „opažaju i pokretu“.¹⁵⁸ Treba biti istaknuto da se kod Hildebranda obostrano „opažaj“ i „pokret“ nadopunjuju, a sve u cilju apstrahovanja i stvaranja adekvatne forme umjetničkog djela. Pogrešno je misliti da se na ovom mjestu u kontekstu Hildebranda govori o jednom specifičnom ličnom opažaju koji nastaje u određenom trenutku kategorija uvjetovanim prostorom i vremenom. Za Hildebranda, forma se zapravo nikad ne ograničava na taj način, već radije ona je produkt „prerađivanja“ različitih vidova opažanja i okolnosti vizualizacije umjetničkog djela. Vrijedi istaknuti činjenicu, da Hildebrand sam proces sagledavanja i apstrahiranja samo onih najvažnijih karakteristika forme grčke skulpture podređuje i pripisuje čulu „oka“, ali na jedan dvoznačan, međusobno prožet način. Interesantna je tako autorova argumentacija u vezi čula „oka“ koje nije samo organ, instrument umjetnika-posmatrača kojim se „gleda“, već i kojim se „kreće“. Tako shvaćeno, inherentno svojstvo vidljivosti za Hildebranda određuje se, simultano, i „opažajem“ i „pokretom“¹⁵⁹. Forma iz realne datosti svijeta koju treba oblikovati na jedan umjetnički način, odatle je uvijek podređena ovim dvjema osobinama oka. Hildebrand s tog aspekta razlikuje dvije vrste „oka“, *vizualno* čija je tendencija determinisana opažajem, odnosno *kinestetičko* koje je određeno primarno pokretom.¹⁶⁰ Na ovom mjestu ne treba pogrešno zaključiti da Hildebrand pod pojmom „kinestetičkog oka“ misli na oko koje se kreće nezavisno od cjeline organizma. Aluzija kretanja „oka“ implicira jedno kretanje svijesti onoga koji opaža datu oformljenu formu, da li gotovog umjetničkog djela, da li kakvog

¹⁵⁷ Ibid. Poglavlje pod nazivom: The Sculpture in stone, str. 124

¹⁵⁸ Engleski prijevod je „Vision and Movement“, str. 21

¹⁵⁹ Ibid, str. 22-23

¹⁶⁰ Ibid, str. 23

objekta iz prirode. S tim u vezi, Hildebrand je mišljenja da se tendencija kinestetičkog oka djelomično određuje i pokretom tijela, glave, kao i distancom s objektom koji se opaža. Opet, s druge strane, treba biti istaknuto da ne mora nužno pokret glave implicirati prirodu kinestetičkog oka. Čak štaviše, u mnogo slučajeva iz svakodnevnog života moguće je svjedočiti primjerima koji govore u prilog tezi, da “oko” nije kinestetičko, onda kada se okreće glava. To posebno vrijedi onda, kada je objekt vanjske forme nužno fiksiran u svome mjestu. U kontekstu skulpture to može očitito vrijediti na primjeru egipatske skulpture. U svome sociološkom aspektu frontalnosti kako to uviđa Hauzer¹⁶¹, figure u egipatskoj skulpturi na posmatrača djeluju statično i nepokretno, čak i onda kada se sam posmatrač kreće u prostoru. U kontrastu spram toga, grčka skulptura je slobodno oblikovana u prostor gdje je posmatraču data mogućnost tjelesnog i taktilnog percipiranja figure čak i onda kada se frontalno odnosi spram nje. Na taj način kontekst i forma grčke skulpture, za Hildebranda, zapravo pokazuje pravu vrijednost kinestetičkog oka.¹⁶² Hildebrand na tom tragu zapravo konstatuje da se međusobno pretapaju u procesu “opažaja” i “pokreta”, obje tendencije i aktivitet između podjednako, vizualnog i kinestetičkog oka.

Na taj osnovi za Hildebranda svako viđenje, zakon opažaja je uvijek *dvodimenzionalan*, a da se tek prirodom kinestetičkog oka i pokretom organa “oka” zadobija utisak treće dimenzije. Na taj način opisana je po Hildebrandu zadaća pravog skulptora. Onako kako Hildebrand zapravo tematizira prirodu dvodimenzionalnosti i s njom pridodatu i proširenu treću dimenziju, pokazuje da ovaj autor čvrsto vjeruje da se umjetnička aktivnost upravo sastoji u tome da “problem forme” započinje od dvodimenzionalnosti, da bi postepeno prerastao i zadobio okvir treće dimenzije. U kontekstu toga, treba po Hildebrandu razlikovati intencije slikara i skulptora. Još od renesansne epohe, slikar je imao tu zadaću da na dvodimenzionalnoj plohi prikaže trodimenzionalnost svoga narativnog likovnog narativa, koji je determinisan geometrijskom perspektivom.¹⁶³ Skulptor, s druge strane, po Hildebrandu ima drugačiji pristup. On, na tragu ostavštine grčke skulpture započinje s trodimenzionalnim materijalom, ali oblikuje ga na način forme, ne da bi zadržao datu trodimenzionalnost, već da bi se vratio u dvodimenzionalnu realnost opažaja, koji je uvijek, ako se sam čisti opažaj apstrahira i izdvoji nezavisno od bilo kakvog pokreta, svijesti ili psihološkog utiska dominantnog subjekta, jedino i uvijek dvodimenzionalan. Zadatak

¹⁶¹ Hauzer, str. 40

¹⁶² Hildebrand, str. 24

¹⁶³ O pojmu i značaju perspektiva u likovnim umjetnostima pogledati više u Radovan Ivančević, *Perspektive*, izdavač Školska knjiga, 1996.

skulptora za Hildebranda odatle je da, polazeći od trodimenzionalnosti materijala kamenog bloka, završi u dvodimenzionalnosti, oblikuje formu na dvodimenzionalan način, opažanjem “vizualnog oka”, da bi naposljetku u svijesti posmatrača ponovo evocirao i pobudio artikulisanje, posredstvom pokreta “kinestetičkog oka” potrebu treće dimenzije.¹⁶⁴

Razumijevajući tako prirodu i smisao skulpture, Hildebrand je vjerovao da najadekvatniji načini ostvarivanja tog stvaralačkog puta je kroz reljef i skulpture u niši. Već počev od kraja 80tih godina XIX stoljeća, sam umjetnik je počeo isključivo raditi u tom maniru, napuštajući potpuno trodimenzionalne skulpture. U tom kontekstu reljefa u kamenu, Hildebrand je bio u mogućnosti uporediti i teorijski zasnovati komparativnu analizu antičkog grčkog reljefa u kamenu pod naslovom “*Ulazak u grobnicu*”¹⁶⁵ (Tabla broj 1) s istoimenim dijelom kenotafa urađenim u čast vojvotkinje Maria Christine (Tabla broj 2) od talijanskog skulptora epohe neoklasicizma Antonia Canove (1757-1822). Na svaki mogući način grčka skulptura reljefa u kamenu “*Ulazak u grobnicu*” od nepoznatog autora potvrđuje trodimenzionalnost forme, iako figure unutar reljefa ne zauzimaju trodimenzionalan prostor u odnosu na posmatrača.¹⁶⁶ Posmatraču zapravo nije data mogućnost da se može tjelesno i organski kretati u zavisnosti od svog nahođenja, jer je likovni narativ i priča svih likovnih elemenata izražena reljefno. Svaki osjećaj svijetla i sjene, trodimenzionalnog geometrijskog skraćivanja, kontraposta koji je u zlatno doba grčke skulpture s Fidijom, Poliktetom i Praksitelom zadobio svoje konačno utemeljenje, prisutno je u procesu opažaja, stvaralačkom impulsu koji je započeo od trodimenzionalnog kamenog bloka, da bi bio isklesan u dvodimenzionalnu realnost reljefne likovne forme i narativa “ulaska u grobnicu”, a sve s ciljem da bi u posmatraču i umjetniku probudio potrebu za otkrivanjem dubine i treće dimenzije. Hildebrand je sklon tvrdnji da reljef kao najsavršeniji izraz skulpture koji pogađa i otkriva prirodu “opažaja” ne podliježe distinkciji između stvarne i umjetnički oblikovane forme. Na prvi pogled može djelovati da u reljefu “*Ulazak u grobnicu*” likovi nisu stvarne i prirodne veličine, pa posmatrač nema osjećaj vjerodostojnosti i uvjerljivosti njihove pojave, no ako se dublje zađe u autorovu argumentaciju, ali i vlastito opažanje umjetničkog vrednovanja, stiče se dojam da su likovi i grob dio jedne iste cjeline koja je u skladu s dijelovima onih dimenzija kakvim treba da bude.¹⁶⁷ U svom takvom “minimalizmu” prema objektivizaciji vanjskog svijeta figure reljefa, koje ulaze u grobnicu na pravi način ilustriraju unitarnost i složnost sopstvene forme i

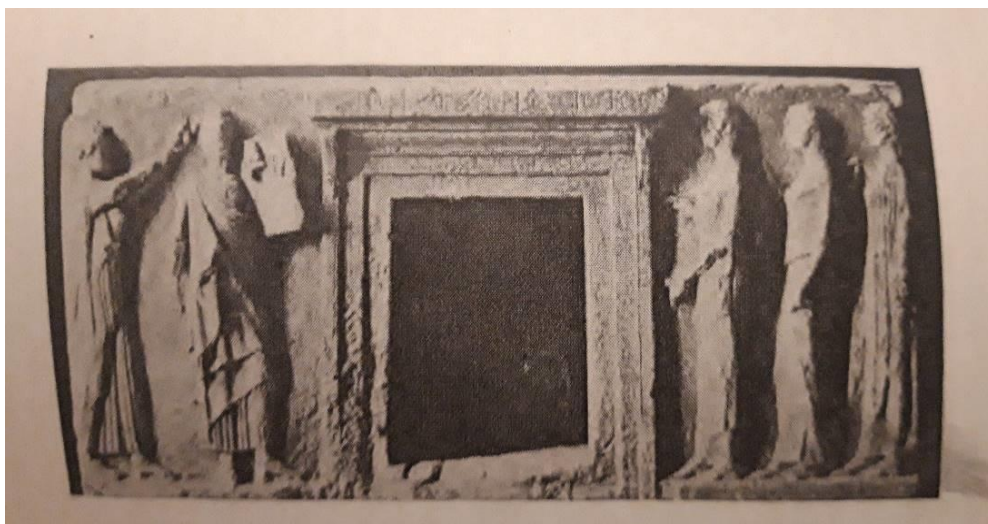
¹⁶⁴ Hildebrand, str. 34

¹⁶⁵ Reprodukcije su date u Prilozima na zadnjoj strani: Tabla br. 1

¹⁶⁶ Hildebrand, str. 82-83

¹⁶⁷ Ibid, str. 81

prostora prema ulazu. Taj kontekst dominantnog frontalnog plana reljefa koji za Hildebranda počiva kao nužan *a priori* okvir s kojim počinje proces opažanja oblikovane forme, da bi se postepeno i naposljetku, prirodom “kinestetičkog oka” probudila u posmatraču i umjetniku priroda trodimenzionalnosti.¹⁶⁸



Sl. 6 (Antički grčki reljef “*Ulazak u grobnicu*”)¹⁶⁹

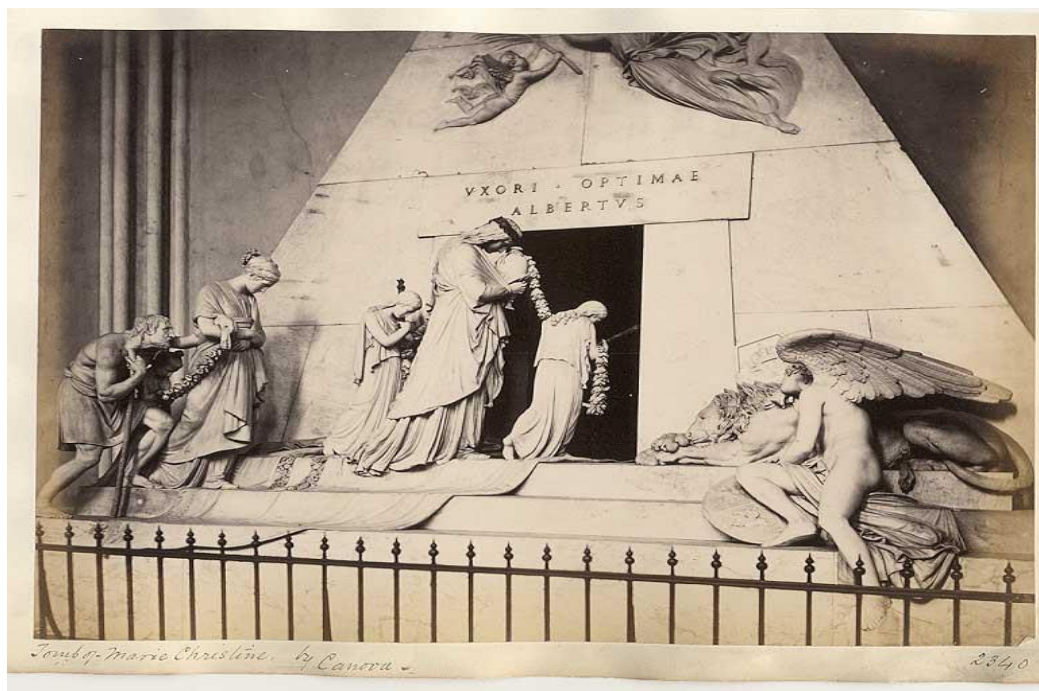
S druge strane, primjer Canove je pokazatelj da je skulptura iz svoje početne trodimenzionalne materije završila opet u trodimenzionalnu datost prirode, a ne nužno apstrahiranu dvodimenzionalnost opažaja. Način na koji su figure udešene kompozicijski u Canovin kenotaf (grobnicu), pokazuje da figure same od sebe nisu dijelovi neraskidive cjeline kao na primjeru grčkog reljefa. U zavisnosti od toga na kojem liku je fokus vizualne pažnje, tako se oblikovana forma aktivira kao prisutna u kompozicijskom rješenju. Ono što Hildebrand možda najviše u tom kontekstu zamjera Canovi jeste činjenica, što nije moguće na njegovom primjeru fiksirati jedan dominantan način opažaja u smislu da svi dijelovi, figure i narativ u konačnici budu dio zajednički oformljene cjeline.¹⁷⁰ Ostaje za vjerovati činjenici da položaji svih figura, iako djeluju realistično, u opažajnom smislu za Hildebranda nisu zadovoljili. Gotovo kao da je riječ o tome da svaka figura zadržava pravo na svoje vlastito „ulaženje u grobnicu”. Dovoljno je pogledati i usporediti odnos među likovima gdje su neki već nogom kročili u grob, dok drugi nisu. Usporedbe radi, na reljefu grčke skulpture uopšte nije prisutan taj momenat “ulaženja” i postepenog približavanja grobu, ali način na koji je kompozicijski riješen problem unitarnosti forme, za Hildebranda je, uveliko poželjniji.

¹⁶⁸ Ibid, str. 83

¹⁶⁹ Preuzeto i uslikano iz Hildebrandove knjige, str. 81

¹⁷⁰ Ibid, str. 84-85

To se na isti način može elaborirati u kontekstu simetrijske ravnoteže lijeve i desne strane. Na grčkoj skulpturi reljefa pet je figura, dvije s lijeve, odnosno tri s desne. Iako broj nije paran i jednak na obje strane, ravnoteža i simetrija su izbalansirani do te mjere, da figura više na desnoj strani nije presudna. Čak štaviše, zbog podignute ruke i kontraposta prve figure na lijevoj strani, posmatrač ima ispunjeniji osjećaj težine s lijeve na desnu, nego s desne na lijevu stranu. Sve tri figure s desne strane, svojim načinom, gestikulacijom i izrazom pokreta tijela, izbalansirane su gotovo do tautologije, na način da se može govoriti o jednoj figuri, a ne tri. Njihova statičnost ukazuje posmatraču u trodimenzionalnoj datosti da one miruju, možda potencijalno čekaju ispred ulaska u grobnicu. Njima formom suprotstavljena prva figura s lijeve strane, s ispruženom rukom, težinom kontraposta noge u odnosu na tijelo i spuštenu drugu ruku, potvrđuje da epistemološko i likovno-ikonološko iščitavanje narativa i pokreta “ulaska u grobnicu”, treba početi dominantno s tog aspekta i postepeno se kretati prema centru i desnoj strani.¹⁷¹



Sl. 7 (Canova – mauzolej motiva “Ulazak u grobnicu”)¹⁷²

Canovin primjer je tomu sušta suprotnost. Njegove figure u kontekstu ritma, unitarne forme ne zadovoljavaju bilo kakav smislen i fiksiran način opažanja. Za figure, počeci od starca s lijeve strane, ne može se reći da pokazuje i otjelotvoruje ritam forme prema suprotnoj desnoj strani. Čak štaviše, sav fokus, težina i kontrapost njegovog tijela je usmjeren ka ulazu

¹⁷¹ Ibid, str. 83

¹⁷² Preuzeto s: <https://www.picturesfromitaly.com/venice/santa-maria-gloriosa-dei-frari-tomb-of-canova>

u grobnicu, zanemarujući pritom kontekstualizaciju i odnos s totalitetom umjetničkog djela. Jedina poveznica koju je moguće povući u njegovom slučaju, počiva na činjenici da se on oslanja na pomoć u hodanju kroz mladu djevojku, koja ipak pognute glave ni ne pokušava da gleda u njega, ali ni u ulaz grobnice. Gotovo pa identična konstalacija odnosa i ritma figura prisutna je među ostalim likovima. Sve tri figure na samom ulazu u grobnicu oblikovane su s pognutom glavom, ne obazirući se nikada oko sebe, aludirajući i odavajuću utisak posmatraču da one ni ne žele simultani i kompozicijski odnos s ostalim aspektima kompozicije, uključujući i samu grobnicu. Za Hildebranda, parafrazirajući ga, možda najviše upada u oči ženska figura s vaznom u rukama čija visina ne samo da premašuje ostale figure, već i sam ulaz u grobnicu koji načinom na koji je oblikovan, ne zadovoljava vizualnu potrebu da figura žene s vaznom treba biti tako visoka.¹⁷³ Canova kao da je u trenutku klesanja zaboravio na ono što je Hildebrand razumijevao kao razliku između „stvarne“ i „opažene“ forme.¹⁷⁴ Jedan objekt, u ovom kontekstu vanjske forme ženske figure na primjeru ulaza u grobnicu, ne mora biti stvarne prirodne visine, da bi se posmatraču i umjetniku sama forma ukazala i vizualizirala kao stvarna.¹⁷⁵ Moguće je, tvrdi Hildebrand, zadržati fokus na „opaženoj“ formi koja je stalna i uhvaćena u kontekstu jasno objektiviziranog umjetnikovog oblikovanja, a opet u oku posmatrača aludirati „stvarnu“ formu.¹⁷⁶ Na Canovinom primjeru to nije slučaj, jer ako je težio da isklesa „stvarnu“, a ne umjetnički „opaženu“ formu svih figura, onda je trebao, da je bio savremenik Hildebranda, sve figure, uključujući i ulaz u grobnicu determinisati jednim jedinstvenom sklopom na kojem se očituje zakon vizualizacije, a ne žensku figuru s vazom isklesati kao stvarnu, a ulaz u grobnicu ilustrativno podrediti spontanitetu svog umjetničkog nahodjenja. Grčki reljef s druge strane nema s tim problema. Čak štaviše, nepoznati autor je bio dosljedan do te mjere svojoj unitarnoj formi da je visinu svih figura izjednačio, gotovo pa tautološki podredio prvoj figuri s ispruženom rukom. Na taj način ritam kompozicije se gradualno nikad ne narušava. Na ovom mjestu treba biti jasno, da ne bi bilo pogrešno zaključeno, da Hildebrand ne govori o tome da sve figure trebaju biti nekakve iste visine, da li “stvarne” kao u prirodnoj veličini, da li “opažene” u kontekstu fiksiranog umjetnikovog oblikovanja, već o tome da se unitarna forma i totalitet prostora između figura kompozicijski pravilno uredi, odnosno artikulisano podredi jednom jasnom zakonu opažaja. Odatle, na Canovinom primjeru, djeluje da se ženska figura s vaznom trebala

¹⁷³ Ibid, str. 83-84

¹⁷⁴ Ibid, str. 36

¹⁷⁵ Ibid

¹⁷⁶ Ibid, str. 36-37

povući više i dalje u prostor, da li lijevo ili desno, samo da bi posmatraču otvorila mogućnost da oslobodi prostor oko ulaza u grobnicu. Sama ta opažajna igra između “blizine” i “daljine” Hildebrand je kontekstualizirao na svom poznatom primjeru prsta i ispružene šake.¹⁷⁷

Ako se posmatrajući s velike blizine, fiksira okom, samo jedan prst na ruci, to po Hildebrandu znači da posmatrač zadobija opažaj jasno određene forme tog prsta. On je fiksne i određene visine, sam za sebe, unitaran. Ako se sada fiksira dlan s svih pet ispruženih prstiju, onda unitarnost provobitno opaženog prsta se povlači zarad veće cjeline dlana. Na taj način jedan prst postaje sam dio u odnosu na ostale prste dlana i sam dlan, koji sada za sebe postaje unitarna opažena i fiksirana forma. Ako se s druge strane, ode još dalje, pa se fiksira cijela ispružena ruka onda dlan postaje samo dio veće cjeline u opaženoj fiksiranoj i projektovanoj dvodimenzionalnoj slici oka. Na taj način može se ići **ad infinitum**.¹⁷⁸ Ono što Hildebrand zapravo želi reći u ovom kontekstu, jeste da način na koji se mijenja dijalektički odnos između djelova-cjeline, ispočetka unitarne forme za sebe, pa do samo jednog dijela veće cjeline, ni u kom slučaju ne mijenja stvarnu formu objekta. Prst na ruci šake uvijek ostaje isti, bez obzira da li on bio opažajno fiksiran okom do te mjere da je sam cjelina, ili je pak samo dio veće cjeline dlana s svih pet ispruženih prstiju. Kontekstualno gledano, ovakvu Hildebrandovu tezu moguće je komparativno determinisati i uporediti s ostavštinom *Gestalt* psihologije. Možda prva knjiga koje je najavila tu tendenciju, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung* (Eksperimentalne studije o opažaju i pokretu) iz 1912. godine od Maxa Wertheimera (1880-1943) pokazuje slične zakonitosti između stvarne i opažene forme. Ipak svakako u kontekstu likovnih i vizualnih umjetnost pod moranjem je spomenuti rad Rudolfa Arnheima (1904-2007) koji u svojim eposalnim studijama i knjigama poput *Gestalt and art*¹⁷⁹, odnosno još poznatije i prevedne na južnoslavenske jezike, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*¹⁸⁰, pokazuje važnost razumijevanja oblikovane, a uporedo i opažene forme objekta.

Ako bi se tako kroz eksperiment prsta s rukom mogla odrediti kompozicijska važnost i problematika forme kod Canove i njegove interpretacije ulaženja u grob, onda bi figura žene s vaznom zadržala svoju unitarnost i oformljenost svoje vlastite cjeline, ne obazirući se na odnos totaliteta cijele kompozicije. Ipak, iako Hildebrand o tome ne govori, treba s jedne

¹⁷⁷ Ibid, str. 38

¹⁷⁸ Ibid, str. 39-40

¹⁷⁹ Rudolf Arnheim, *Gestalt and art*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1943.

¹⁸⁰ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954.

strane i opravdati Canovu. Prvo, sav taj pognuti pogled na licima figura zapravo aludira na čin jednog oplakivanja i tuge. Može se naslutiti da je nemoć u hodanju starca s štapom u direktnoj vezi s njegovom starošću, ali i tugom zbog ulaska u grob, oplakivajući neprestano preminulog. S tim u vezi, i ženski lik s vaznom aludira na jednu pojavu djevice Marija koja kao majka oplakuje svoga sina dok ga skidaju s križa. Sva ta dominantnost njene visine u odnosu na ulaz u grobnicu, ostalih figura u narativu, dodatno podcrtava njenu zapravo ikonološku, s jedne strane hijerarhijsku, a ne kompozicijsku opaženu važnost. Na grčkom primjeru reljefa skulpture nešto takvo nije prisutno.

Ako se uzme u obzir da je Hildebrand u grčkoj skulpturi najviše u analizama koristio motive reljefa u kamenu, onda dolazi do zaključka da je i u svom stvaralačkom opusu slijedio iste tendencije. Jedna kompozicijska sličnost iz tog razloga prisutna je u komparativnoj analizi između grčkog reljefa “Ulazak u grobnicu” i Hildebrandovog prikaza boga vina Dioniza iz 1890. (Tabla broj 3).



Sl. 8 (Hildebrand – bog Dioniz)¹⁸¹

Obje skulpture su rađene u reljefu, što će reći da figure zadržavaju svoju dvodimenzionalnost fiksne plohe, a opet aludiraju trodimenzionalnost, jer mu se očituju svi elementi treće dimenzije: sjena, dubina, skraćivanje, kontrapost noge i slično. Hildebrandov reljef Dioniza kompozicijski je određen s tri figure. Jedna koji stoji i drži krčag, dok druga gotovo pa omamljena od vina ne može stajati na nogama, pa je pridržava treća figura. Kao i na primjeru grčkog reljefa, i kod Hildebranda zadržana je unitarnost forme svih likova zajedno s plohom koju zajednički obrazuju.¹⁸² Ni za jednu figuru nije moguće reći da svoju težinu, visinu, karakternu crtu nameće drugima. Upravo u kontekstu eksperimenta između prsta i ruke, svaka figura jeste potencijalno cjelina za sebe, ali opet dijelovi su iste oblikovane

¹⁸¹ Preuzeto s: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dionysos_Hildebrand.JPG

¹⁸² Hildebrand, str. 86

cjeline u formi jednog opažaja koji ostaje uvijek fiksni i centraliziran u svojoj dvodimenzionalnosti. Vizualno oko uspijeva u namjeri da kanališe ukupno kompozicijsko fiksno rješenje, dok tendencijom kinestetičkog opažaja posmatrač može osjetiti napetost između figure koja opijena ne može stajati na nogama, odnosno figure koje je pridržava rukama. Treća figura, gotovo kao da se ponaša kao posmatrač. Držeći krčag s vinom, ona u kontekstu posmatračevog oka pokazuje da odatle počinje gradacijsko kreiranje unitarne forme cjeline. Polazeći od “statičnosti” opažaja, vizualnog oka figure s krčagom, na lijevoj strani, dolazi se naposljetku do “pokretljivosti” opažaja, kinestetičkog oka dvije figure na desnoj strani. Gotovo pa ista, u kontekstu prožetosti pojmova pokreta i opažaja, ali ne i ista tendencija prisutna je na Hildebrandovom reljefu s prikazom borbi *Amazonki* (Tabla broj 4) iz 1887. godine. Razlika najviše počiva u granicama samog likovnog narativa koji je na primjeru *Amazonki* dat u triptihu. S lijeve i desne strane prikazani su reljefi figura-strijelaca koji u lovu na košutu odapinju stijepe, dok dva konjanika u središnjici probadaju ulov. Kontekstualno i historijski, Hildebrand ne evocira samo uticaje i tendencije antičke grčke skulpture, već i reljef mezopotamske likovne tradicije. Napose, čuveni reljef novoasirske dinastije s prikazom cara Asurbanipala (oko 680 – 630. g. pr. n. e.) u lovu na lava. (Tabla broj 5). Amazonke kao žene ratnice po mitologiji iskazivale su neobjašnjivu hrabrost i snagu u ratu i borbu, da su čak i bez pomoći muškaraca odlazile u rat. S ovim prikazom njihovog lova, Hildebrand pokazuje i naglašava njihov mitološki i historijski kontekst života i ličnih



Sl. 9 (Hildebrand – reljef s prikazom Amazonki)¹⁸³

¹⁸³ Preuzeto s: https://res.cloudinary.com/tne/image/authenticated/s--n6H-Wuwg--/q_80/artworks/ADOLF-VON-HILDEBRAND-DIE-AMAZONENJAGD-CC-BY-SA-BSTGS-B576.jpg

Još iz vremena prvih civilizacija, lov na košute, lavove i sve druge egzotične životinje je bio način zabave za vladare. Tek oni pripadnici plemićkih porodica i vladara su bili pozvani učestvovati u lovu.¹⁸⁴ Može se zaključiti da u Hildebrandovom primjeru dvije amazonke na konjima pripadaju odatle povlaštenoj vladajućoj klasi svoga plemena. Čak i u kontekstu likovne forme sva ona napetost figura najviše se osjeća u centru i to u trenutku kada amazonka na konju kopljem probija ulov. Lijeva i desna strana triptiha, s prikazom ženastrijelaca, tek je nadopuna i potvrđuje posmatračeva očekivanja da će žrtva naposljetku biti ulovljena. Na način kako je prostor organiziran, opazajno i pokretom, djeluje da triptih nije udešen na način da sva tri reljefa pokazuju međusobno identičnu važnost, već radije onaj u centru, diktira i čini se kao nepobitna datost cjeline. To će reći, da tri reljefa nije moguće posmatrati kao tri djela, nalik na eksperiment s prstima, koji zajedno obrazuju jednu unitarnu likovnu formu dlana s prstima. Naprotiv, ovdje cjelina likovnog narativa pokazuje, da su lijeva i desna strana tek dijelovi dominantnog prikaza košute i dva konjanika, dok sam centar može biti pojmljiv nezavisno od svojih dijelova s lijeve i desne strane. Gotovo pa identično, kao na primjeru Asurbanipalova lova i borbe s lavom, gdje je prikaz dat tek kroz momenat probadanja ranjene životinje. Na mezopotamskom reljefu nema tragova strijela od drugih učesnika lova, već jedino rana od koplja koje je nanio konjanik. S druge strane, u Hildebrandovom slučaju, dva reljefa u triptihu *Amazonki* nisu određeni i opaženi nezavisno. Čak i kada bi se fokus opažaja skrenuo samo na pažnju strijelaca, stekao bi se dojam da likovnom narativu nešto nedostaje. To možda posebno vrijedi na reljef s lijeve strane gdje se čak vidi da je strijelac upravo u momentu da odapne strijelu. U fiksiranom dominantnom opažaju, koji za Hildebranda pokazuje sposobnost razumijevanja jasno oformljene likovne forme, gdje se iz opažaja prelazi u pokret, da bi se ponovo pokret vratio u opažaj, odnosno iz vizualnog u kinestetičko oko, pa opet vizualno, to bi značilo da je strijela već u letu. Posmatrač u tom kontekstu prati let strijele, počeci istovremeno s desne i lijeve strane ka centru. To je Hildebrand naposljetku razumijevao kao “unitarnost forme”¹⁸⁵, jer desna i lijeva strana se međusobno nadopunjuju i nadovezuju, dok centar triptiha određen je prikazom cjelokupnog narativa. Od momenta strijele, topota dva konja, straha košute i naposljetku njenog ranjavanja i ulova. Sve se te tendencije stapaju u centar, žarišno polje centralne slike u triptiju, iako trenutak odapinjanja strijele započinje istovremeno i s lijeve i desne strane. Na jedan sličan način, u komparativnoj analizi ta slična tendencija je prisutna i

¹⁸⁴ O kontekstu lova na lavove u mezopotamskoj kulturi i umjetnosti pogledati: Reade, Julian, *Assyrian Sculpture*, The British Museum Press, 1998.

¹⁸⁵ Ibid, str. 50

na primjeru mezopotamskog asirskog reljefa *Asurbanipalove* borbe s lavom. Ipak, jedna temeljna razlika se nameće sama od sebe u konstruisanju likovne kompozicije. A to je da je lav još u borbi s carem, iako ranjen kopljem, on pruža otpor, dok kod Hildebrandovih *Amazonki* košuta smrtno ranjena leži nepomično na tlu, ne pružajući nikakav otpor. U sociološko-drušvenom kontekstu to u jednu ruku pokazuje kakav su status životinje i mitske zvijeri uživale u istočnjačkim drevnim civilizacijama, poput mezopotamske ili egipatske. Životinja je jedno sveto biće. Egipćani su među prvima u životinjama poput lava, bika, mačke pronalazili karakteristike božanstva. Hegel primjećuje, da životinjski duh u kontekstu egipatske i mezopotamske civilizacije otjelotvoruje “tajanstvenu unutrašnjost” koja kao takva život predstavlja kao stepen više božanske vlasti.¹⁸⁶ Apis, egipatski bog, neposredno je otjelotvorenje božanstva. Nasuprot tome, ljudski lik, primjećuje Hegel, prikazan je tako kao da unutrašnjost njegove subjektivnosti obitava “izvan sebe”, dok je kod životinja unutrašnjost u okviru svoje subjektivnosti uvijek “unutar sebe”.¹⁸⁷ U kontekstu toga, mezopotamski prikaz borbe lava i cara reljefno je prikazan kao ravnopravna borba dva božanstva, jednog koji vlada svojim ratobornim asirskim narodom, a drugi koji oslikava “tajanstvenu unutrašnjost” svoje božanske prirode (hrabri lav).

Striktno govoreći, preko analiza mnogih primjera, kako iz ostavštine grčke skulpture u kontekstu reljefa u kamenu, pa do novovjekovnih i neoklasicističkih tendencija kako u slikarstvu i skulpturi, Hildebrand je na jedan konkretan način želio pokazati značaj “problema forme”. Za njega, problem forme je naposljetku postajao problem interpretacije, a ne imitacije života u cjelini.¹⁸⁸ Usko povezano s tim je i autorovo nastojanje da problematiku forme zasnuje u prvom redu preko zakona “opažaja”, koji je dvodimenzionalan, a koji na tragu Fiedlera postaje *a priori* temelj umjetničkog oblikovanja. Ipak, sam čin opažanja zadate forme iz prirode nije presudan sam po sebi, koliko je zapravo prožet mentalnim činom razumijevanja optičke datosti koja ga projektuje. Gotovo pa analogno, kako kaže Hildebrand, kada malo dijete po prvi put čita slova i uči da čita.¹⁸⁹ Sam čin čitanja tako nije (pred)određen toliko da se samo osjetilno “vide” slova, i od njih sklopljene riječi, koliko da dijete ima mentalnu svijest iskustva potencijalnog značenja onoga što čita. Njegovo razumijevanje s te pozicije uvjetovano je obostrano. S jedne strane, uočavanjem vanjske osjetilne forme znakova slova, odnosno s druge, mentalnim razumijevanjem onoga što znak predstavlja. Na

¹⁸⁶ Hegel, *Estetika II*, str. 64-65

¹⁸⁷ *Ibid*, str. 65

¹⁸⁸ Hildebrand, str. 100

¹⁸⁹ *Ibid*

isti način ponaša se umjetnik i posmatrač, onda kada oblikuje i opažava formu umjetničkog djela.¹⁹⁰ Za Hildebranda to u prvom redu se odnosi na skulpturu i njen najsavršeniji izraz ispoljavanja adekvatne forme u obliku reljefa u kamenu. Vrijedi spomenuti da u kontekstu reljefa, Hildebrand na više mjesta aludira i na prirodu skulpture u niši¹⁹¹ kao arhitektonskog elementa, koji također savršeno pristaje uz formu skulpture. Još u grčkoj umjetnosti pojavljivali su se primjeri niša, frizova i svih onih drugih arhitektonskih zdanja na kojima je počivala skulpturalna izvorna forma. Za primjer svakako treba spomenuti hramove poput Partheona i trijem s karijatidama¹⁹² u Erehtejonu (Atina) (Tabla broj 6). Hildebrand je posebno hvalio takvu tendenciju, jer je vjerovao da tako skulptura fiksira i apstrahuje dvodimenzionalni *a priori* „čisti opažaj“ kako ga je razumijevao Fiedler.¹⁹³ Nije sporno da u organskom momentu kretanja, posmatrač može imati bezbroj mnogo načina i uslovljenosti kako može percipirati aktualnu likovnu formu skulpture. Približavajući, udaljavajući i zaobilazeći skulpturu, u zavisnosti od kuta gledanja, posmatrač može na različite načine opažavati formu. Ali svi ti takozvani „opažaji“ nisu zapravo ono, što je on kritički tematizirao, na tragu Fiedlera, kao „čisti opažaj“. Čak štaviše, ako bi se opažaj na taj način pogrešno tematizirao, onda bi zaključak postao i bivao uvijek besmislen, jer odatle svaki posmatrač ponaosob može imati nekakav svoj vlastiti „čisti opažaj“, koji opet uzeći u obzir kretanje u prostoru posmatrača, dijeli se na beskonačno mnogo načina po kojima se može opažati forma likovnog djela. Upravo protiv toga je pisao i djelovao, isprva Fiedler, a na tragu njega i Hildebrand. U kontekstu konkretnog primjera skulpture, oblikovane kroz reljef i nišu samo je jedan dominantan formalni opažaj koji je još u nastanku umjetničkog djela bio presudan umjetniku kao oslanac njegovog stvaranja.¹⁹⁴ Samim tim, konstruiranje skulpturalne forme u reljefu i niši ima za cilj da po esenciji zasnuje takav opažaj. U reljefu, figure nikad ne mogu biti odvojene od pozadine kamena, koja se ponaša ontološki kao platno u slikarstvu, gdje naslikani likovi nikad ne mogu egzistirati odvojeno od podloge na kojoj su naslikani, jer suštinski odvajajući se od podloge, može se kazati, odvajaju se od sebe. Jedna slična tendencija tako prisutna je i u niši, gdje skulptura unutar izbočine zida ima svoje fiksno mjesto koje je nezavisno od posmatračeve tačke gledišta. Na taj način, obostrano, u reljefu i

¹⁹⁰ Ibid

¹⁹¹ Niša u arhitekturi je bila izbočina, udubina unutar zida u kojoj su bili smješteni različiti predmeti, najčešće kipovi.

¹⁹² Po mitologiji Karijatida je bila žena-plesačica. U kontekstu skulpture i arhitekture, karijatide su dekorativni element gdje ženski likovi skulptura postaju nosioci arhitrava, zamijenjući tako masivni stub. Pogledati Tablu broj 6.

¹⁹³ Hildebrand, str. 94

¹⁹⁴ Hildebrand, str. 94

niši, forma ostaje uvijek neizmjenjena, *a priori* određena još u početnom klesanju gdje je vizualnost apstrahovana na najformalniji način. Za razliku od slobodne skulpture u prostoru, koju Hildebrand na taj način kritizira, skulptura u niši ne dozvoljava posmatraču da ovaj okolo obilazi i time kreira za sebe (njem. für sich) različite nivoe gledišta, te tako generalizirajući prirodu apstrahovanog “čistog opažaja”, konstruira vizualnost za svoju ličnu psihološku svijest uvjetovanu njegovim vlastitim shvatanjima i interesima.¹⁹⁵ Skulptura u niši fiksira, ograničava posmatrača na način da sama forma isklesane skulpture nudi jedinstven i unaprijed dat apstrahovan opažaj, bez da posmatrač za sebe, pod određenim okolnostima koji čak i nemaju mnogo veze s problemom forme u likovnim umjetnima, zasnuje svoje određenje vizualnosti. Na konkretnom primjeru Hildebrandovog stvaralaštva, trebaju tako biti spomenute tri skulpture u niši kompleksnog arhitektonsko-skulpturalnog projekta pod nazivom *Der Hubertusbrunnen*¹⁹⁶ (Hubertov zdenac) u periodu između 1904. i 1907. (Tabla broj 7 s prikazom “Pastira”). Pored primjera pastira koji drži križ, na zapadnoj strani nalaze se još dvije skulpture u niši: “Lovac” (Tabla broj 8) i “Travar” (Tabla broj 9).¹⁹⁷



¹⁹⁵ Ibid, str. 94

¹⁹⁶ Der Hubertusbrunnen, izgrađen 1903. i 1907. nalazi se u južnom dijelu grada Minhena. Adolf von Hildebrand je bio glavni nadležni za projekt njegove izgradnje. U sklopu zdenca je izgrađena kompletna vila, a sve u čast katoličkog sveca, porijeklom iz Njemačke, Svetog Hubertusa von Lütticha (VII stoljeće).

¹⁹⁷ Linkovi s preuzetih stranica su dati u posljednjoj rubrici priloga

Sve tri skulpture rađene su prema istoj tendenciji, a to je uokviriti i pokazati, ne toliko kakva je zavisnost skulpture od arhitekture, već na koji način se efekat dvodimenzionalne tendencije uklapa u trodimenzionalno posmatračevo i umjetnikovo poimanje prostora. Želeći da izbjegne dramaturgiju događaja, njegov "Lovac" na posmatračevo "vizualno" i "kinestetičko" oko ostavlja fiksni i očigledan utisak da je figura spremna započeti svoj živi pokret. Držeći svoj luk, a drugom rukom vadeći strijelu iz tobolca lovac se još nije pripremio da odapne. Čak štaviše, stiče se dojam da je tek pogledom fiksirao svoju metu, i treba se spremiti da naci. Suštinski, gotovo pa i suprotan prikaz nego kod mase stijelaca iz reljefa s prikazom *Amazonki*. Tamo su strijelci već uveliko u akciji, odapinju strijelu za strijelom, nemareći uopšte oko sebe. Ovaj "Lovac" s Hubertovog zdenca mnogo je više oprezan. Svojom nagošću evocira na pojavu grčkog Apolona, apolonijски kult opreza i razumnosti, gdje cilj u skulpturi nije prikazati toliko dramaturgiju jednog događaja, koliko smirenost i uzvišenost spokojstva i veličine, na način kako je to Vinckelmann govorio za Apolona Belvederskog (Tabla broj 10).¹⁹⁸ Slična je stvaralačka tendencija između grčkog Apolona i Hildebrandovog "Lovca". U mitologiji, Apolon kao bog muzike, lijepih umjetnosti i muške nagosti, je i sam vrlo često prikazivan uz tobolac s stijelima. Na čuvenom primjeru Belvederskog Apolona, doduše taj tobolac, luk i strijele nisu prikazani na način da ih samo božanstvo drži u rukama, već mu se njegovo oružje nalazi kraj nogu. Neimenovani grčki skulptor koji je isklesao Apolona, na taj način želio je iskazati da fokus posmatračeve pažnje ne treba biti na akciji, dramaturgiji borbe između Apolona i aždaha, već radije na spokojnu pojavu samog božanstva i uzvišeno oblikovanu lijevu ruku.¹⁹⁹ Hildebrandov "Lovac" nema takvu mirnoću, ponajviše jer čvrsto drži svoje oružje, dugačak luk, te vrebava i fiksira svoj pogled, dok svojom lijevom rukom spreman je uzeti strijelu i naci u lovina. Posmatrač, za razliku od primjera s *Amazonkama*, nije svjestan i siguran kakva je to lovina, da li divljač kao kod Amazonki, gdje je jasno pokazano da strijelci i konjanici vrebaju i gone ranjenu košutu, ili pak aždaha koju po mitologiji ubija Apolon?²⁰⁰ Ali ono što i Apolona i Hildebrandovog "Lovca" uzajamno povezuje jeste unitarnost forme. U oba slučaju riječ je o nagim, skladnim muškim figurama koji fiksiraju posmatračev i umjetnikov oblikovani apstrahirani opazaj.

¹⁹⁸ Pogledati više u linku: <http://omeka.wellesley.edu/piranesi-rome/exhibits/show/winckelmann/desire-and-the-male-body>

¹⁹⁹ Ibid

²⁰⁰ Po grčkoj mitologiji Apolon je ubio strijelama zvijer Pitona. Pogledati više u Antologija grčkih mitova, izdavač Dom i škola, Beograd, 2006., str. 31

Jedan veći stepen mirnoće u stasu i držanju od “Lovca” pokazuje Hildebrandov “Travar” (tabla broj 9). Nalik na “Lovca” i figura koja pokazuje travara je isto oblikovana kao skulptura u niši koja iskazuje na pravi način, pored reljefa, tematiziranje “opažaja”. Cijeli kompleks *Hubertovog zdenca* na taj način zaokružuje ikonološku priču o kršćanskom svecu Hubertusu kao zaštitniku lova, medicine i pastira. Hildebrand kao skulptor, ne toliko u svome radu aludirajući na striktno kršćansku tradiciju, koliko pokušavajući interpretirati kršćanstvo kroz klasičnu grčku skulpturu, bio je nauma da svecu Hubertusu pristupi na dva odvojena načina: s jedne strane, kroz figuru “Lovca”, gdje je sveti Hubertus okarakterisan kao lovac, osloboditelj i borac protiv nemani, nalik na boga Apolona, odnosno s druge strane, kroz figuru “Travara” koja okarakterizuje stanje liječništva, brige i mudrosti u vještini spravljenja magičnih napitaka, a što je u suštini nalik na grčkog boga Asklepija.²⁰¹ Figura s prikazom “Travara” djeluje, čak i onda kada je njen prostor ograničen prostorom niše, kao da se nalazi na kakvom otvorenom tlu, tražeći i ispitujući okolinu oko sebe. Pokrivajući svoje oči rukom, aludirajući tako kao da na obzoru sija jako Sunce, zapravo otjelotvorenje boga Helija, ova figura, koja za razliku od “Lovca” nije naga, već nalik na kakvog prosjaka ima nešto odjeće na sebi, spremna je više nego bilo koja druga skulptura u niši u Hildebrandovom opusu napustiti svoje stanje formalnog mirovanja. To posebno postaje očevidno kada se obrati pažnja na isturenu lijevu nogu i hodočasnički štap koji pripomaže pri hodanju. Čak mnogo više nego na primjeru “Lovca”, figura s prikazom neznanog travara, koji u svome prosjačkom zavežljaju ima štošta od divljeg bilja i neznanih sastojaka za medicinske napitke i otrove, spremna je na daleko putovanje. Štap, koji sada nije poput Asklepijevog ukrašen zmijama i koji samo služi za liječenje, već i onaj koji služi da putnik lakše putuje, te osloni svoju težinu tijela i iznemoglost svojih bosih nogu od mukotrpane, pređene i iscrpljujuće sudbine koja je travara-putnika zadesila. U svome prosjačkom stasu, ova Hildebrandova skulptura zapravo aludira na ono što je sam Hildebrand tematizirao kao “ujednačena dubina” na primjeru Praksitelove skulpture *Fauna (satira)* (Tabla broj 13).²⁰²

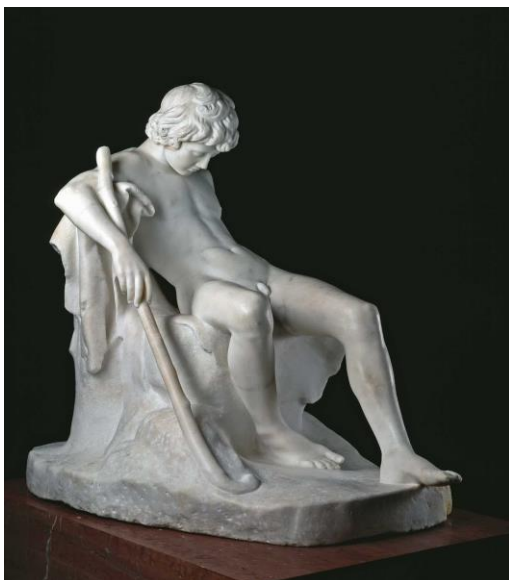
Na Praksitelovom primjeru, Hildebrand primjećuje, da način na koji je formalno oblikovan odnos između lijeve i desne noge, jasno pokazuje kakva je superiornost skulpture nad ostalim umjetnostima.²⁰³ Taj osjećaj dubine, u komparativnoj analizi s Hildebrandovim „Travarom“, kod Praksitela formalno u oku posmatrača izražava vrlo visok stepen

²⁰¹ Po grčkoj mitologiji, Asklepije (Eskulap) je bio bog liječništva i medicine. Pogledati više u Antologija grčkih mitova, izdavač Dom i škola, Beograd, 2006.

²⁰² Hildebrand, str. 46

²⁰³ Ibid

ujednačenosti i ravnoteže. Lijeva noga je isturenija od desne, pa iz tog razloga posmatrač je potencijalno svjestan da je desna noga „sakrivena“, na jedan vrlo suptilan način izgubljena u kompoziciji, dok je prividno fokus frontalnog opažaja isključivo na težištu lijeve noge. Hildebrand je suprotnog mišljenja. Za njega, u argumentaciji o Praksitelu, taj odnos lijeve i desne noge, težišta u kontekstu ravnoteže treba shvatiti „ujednačeno“, „unitarno“ gdje je fokus pažnje vizualnosti „subordinaran efektu frontalnosti više skraćene desne noge“, a ne prividno dominantne lijeve, kako se u prvi mah čini.²⁰⁴ Baš iz razloga što desna noga kod Praksitelovog Fauna ukazuje na osjećaj staloznosti figure, to potvrđuje da ravnoteža, proporcija dubine još više dobija na snazi i uvjerljivosti skulpturalne forme.²⁰⁵ Nešto slična, ali u manjoj mjeri, takva tendencija je prisutna i na Hildebrandovom primjeru „Travara“. Nalik na grčku skulpturu, travareva desna noga je u iskoraku, dok je lijeva povučena. Taj odnos lijeve i desne noge, daljine i blizine, pokazuje da posmatrač ne smije pogrešno zaključiti i opaziti da je jedna noga veća ili manja od druge, odnosno da je u likovnom oblikovanju forme, taj odnos doveden do frontalno opažene dominacije jednog uda nad drugim. To je Hildebrand razumijevao pod pojmom „ujednačene dubine“ koja počiva na činjenici da u fiksnom opažaju posmatrača, skulptura biva oblikovana i opažena na način da dijelovi i udovi figure, nalik na misaoni eksperiment s prstima ruke, budu cjelina za sebe, ali i dijelovi za drugu veću unitarnu cjelinu umjetničkog djela skulpture.²⁰⁶ U kontekstu konkretnog umjetničkog djela u Hildebrandovom opusu, potrebno je tako izdvojiti skulpturu „Dječaka-pastira“ (Tabla broj 11) iz 1871. godine.



Sl. 13 (Hildebrand – „Dječak-pastir“)²⁰⁷

²⁰⁴ Ibid

²⁰⁵ Ibid

²⁰⁶ Ibid, str. 39-40

²⁰⁷ Preuzeto s stranice: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hirtenknabe.jpg>

Ovaj primjer za razliku od ranije spomenutih nije rađen ni kao reljef, ni kao skulptura u niši, ali na pravi način može poslužiti u oslikavanju jedne od glavnih tendencija prisutnih u okvirima grčke skulpture, a to je, „ujednačena dubina“.²⁰⁸ Slično kao kod Praksitela, Hildebrand figuru dječaka tretira uravnoteženo, gdje se izbjegavajući bilu kakvu dramaturgiju narativa, pokušava formalistički zasnovati unitarnost forme između dijelova i cjeline. Kod Hildebrandovog „Dječaka-pastira“ koji je u sjedećem položaju, lijeva noga je isturenija, opuštenija i ispruženija na način da prelazi preko kamene podloge, dok desna oslanjajući se na težinu cijelog tijela prirodno fiksira svoje težište unutar kamena. Posmatrač, s obzirom na to da je ovdje riječ o slobodnoj skulpturi u prostoru, ima tu mogućnost da obilazi, zaobilazi i kreira opazajnu zakonitost na način suprotno kako je to zaključivao i tematizirao na teorijski način Fiedler, a stvaralački Hildebrand u kontekstu reljefa u kamenu. Djeluje, da ako se skulptura „Dječaka-pastira“ primjerice opazi s pozicije koja stremi desnoj strani, lijeva ruka se uopšte ne vidi, čak štaviše stiže se „vizualni“ dojam da ona i ne postoji. Ipak, takve opazajne interpretacije nisu opravdane, jer zakonom „čiste opazajnosti“, kinestetičkim oko pokreta i opazaja, za Hildebrandova apstrahirana forma je uvijek fiksna u prostoru, a opazajno frontalna i direktna u poimanju i oblikovanju.²⁰⁹ Na taj način, iako su noge Dječaka isturene, pa možda iz kakvog neobičnog ugla one djeluju i kao neprirodne, svojom formom i načinom kako su oblikovane stvaraju osjećaj „dubine“ prostora kod posmatrača.

Jedan fiksni i zadat primat „opazaja“ koji nudi sama od sebe umjetnički shvaćena i oblikovana forma, prepoznaje se, kako je već rečeno najviše kod Hildebranda na primjerima reljefa. Slično kao skulptura u niši, po Hildebrandu, reljef ima tu tendenciju da kontekstualizira cijelu jednu genezu razvoja aplikativne skulpturalne forme i vizualnog „čistog opazaja“.²¹⁰ I to iz razloga što figure unutar reljefa, s jedne strane, uvijek zadržavaju unitarnost forme samih sebe, jer su neodvojivo spojene s drugim figurama, a s druge, i cjeline kompozicije, jer su neodvojive od kamena kao podloge. U historiji umjetnosti, napose antičke grčke skulpture, najljepši primjeri reljefa u kamenu su oni s friza u Partheonu²¹¹ (Tabla broj

²⁰⁸ Hildebrand, str. 46

²⁰⁹ Hildebrand, str. 62

²¹⁰ Ibid, str. 127-128

²¹¹ Nije poznato ko je autor najljepših reljefa s friza u Partheonu (Atena). Po svemu sudeći, najviše po kvaliteti radova, moguće je pretpostaviti da je riječ o Fidiji, najvećem skulptoru antičke Grčke. Za reljefe se vjeruje da su urađeni negdje u V stoljeću pr. n. e., a danas se fragmenti i dijelovi kamena nalaze u Britanskom muzeju. Pogledati više u knjizi: Frank Brommer, *Der Parthenonfries*, Mainz: von Zabern, 1977.

15 i 16). Hildebrand posebno u vezi s time opisuje prikaz borbe minotaura i grčkog heroja (tabla broj 15).



Sl. 14 (grčki reljef s Partheona – minotaur i heroj)²¹²

Ta borba kao da je sada živa, formom sjedinjena da gotovo dva borca postaju jedno biće, jedno bivanje aktualizirano na jedan umjetnički način čistog oblikovanja i opazajne vizualizacije.²¹³ Da je kojim slučajem ova borba bila predstavljena kroz slobodnu skulpturu u prostoru, gdje kamen reljefa više nije podloga, gdje likovi i figure više nisu sjedinjeni u unitarnu formu odnosa između dijela i cjeline, utisak bi bio potpuno drugačiji. Djeluje da bi svojim vlastitim kretanjem, vizualiziranjem svoga vlastitog interesa za opazaj, obilazeći i zaobilazeći mjesto borbe minotaura i heroja na neprestano i bezbroj mnogo načina, posmatrač na neki način osiromašio esenciju skulpture i glavnu intenciju samog umjetnika, koji je u procesu oblikovanja imao jasan i fiksni plan kako gradacijski razviti i aktualizirati apstrahovnu formu svoga umjetničkog djela. Kada se govori o skulpturi u kontekstu reljefa i na način kako to pokazuje Hildebrand na tragu Fiedlera, takva vrsta nekakvog “osiromašenja”, ili bolje reći “lišavanja adekvatne forme” nije moguća.²¹⁴ Za Hildebranda odatle, borba minotaura s herojom predstavljena je kroz jedini mogući adekvatan način, kroz reljef.²¹⁵

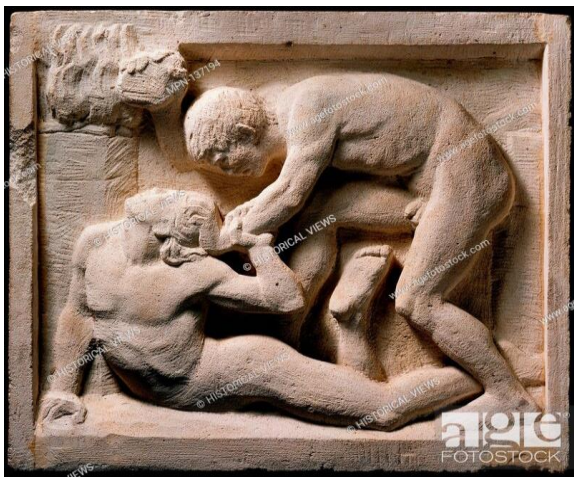
²¹² Preuzeto s stranice: <https://www.alamy.com/stock-photo-centaur-panther-skin-lapith-parthenon-pediment-metopes-frieze-greek-20103519.html>

²¹³ Hildebrand, str. 56

²¹⁴ Ibid, str. 41

²¹⁵ Ibid, str. 57

Praveći komparativnu analizu s radom i kritikom Canove, pojavljuje se opet vrlo slična argumentacija kao i s antičkom skulpturom *“Ulaska u grob”*. Figure djeluju i oblikovane su nezavisno od podloge i materijala kamena. Za Hildebranda, Canovine figure više djeluju da pripadaju “javnom prostoru” u kojem se nalazi posmatrač, nego “unitarnom prostoru likovne forme”²¹⁶. Na taj način one djeluju više nalik na “ljude pretvorene u kamene skulpture”, a ne “likovno-umjetničke fenomene oblikovane forme”.²¹⁷ U suprotnosti s tim, minotaur i heroj su u borbi, jedinstveno formom centralizirani. Posmatrač nema utisak koja strana djeluje dominantnije, da li lijeva ili desna, već radije pažnju svoga opažaja fokusira na druge likovne elemente. U prvom planu, to se odnosi na motive “slike-sjene”. Baš iz razloga što na frizu iz Parthenona preovladavaju ornamenti i prikazi panorame isključivo u formi reljefa, to pokazuje na koji način se skulptura može ponašati kao slika. Ako je naslikanoj slici u mediju slikarstva jedno od temeljnih formalnih određenja, padanje i aktualiziranje sjene među likovima, tako na reljefu, s obzirom da se kamena podloga friza ponaša kao “platno” skulpturi, sjena zadobija svoje trodimenzionalno prirodno uređenje, iako je manirski i formom ona prikazana dvodimenzionalno, kao na naslikanoj slici.²¹⁸ Takva likovna tendencija u reljefu, pored ovog s prikazom borbe između minotaura i heroja, može se pokazati na konkretnim primjerima Hildebrandovih reljefa, “Kain i Abel” (Tabla broj 11) iz 1890., “Udvaranje djevojci” (Tabla broj 12) iz 1900., odnosno “Alegorija jeseni” (Tabla broj 15) iz 1886.



Sl. 15 (Hildebrand – Kain i Abel)²¹⁹



Sl. 16 (Hildebrand – Udvaranje djevojci)²²⁰

²¹⁶ Ibid, str. 113

²¹⁷ Ibid

²¹⁸ Ibid, str. 57

²¹⁹ Preuzeto s stranice: <https://www.alamy.com/stock-photo/adolf-von-hildebrand.html>

²²⁰ Preuzeto s stranice: <http://www.artnet.com/artists/adolf-von-hildebrand/werbung-EmsehGvAGgVA13k-0XMURg2>



Sl. 17 (Hildebrand – Alegorija jeseni)²²¹

Reljef s prikazom starobiblijske priče Kaina i Abela u posmatraču utisak prisustva jednoj nepravедnoj borbi. Na sličan način kao na primjeru Amazonki, kada su se ratnice okomile na beživotno tijelo košute. Abel je već na tlu, dok je Kain u trenutku pokreta kada treba prerezati grkljan svome bratu. Njegova srdžba i bijes nisu izraženi ni na kakav poseban eksplicitan način, tek toliko pokretom ruke u kojoj se nalazi nož, a koju pokušava da obuzme nemoćni Abel, iako znajući da je fizički slabiji od svoga brata. Hildebrand kao uvijek izbjegava pretjeranu dramaturgiju događaja. Bez mnogo detaljisanja oko nekakve ekspresije, tjelesnog zanosa da li Abela da li Kaina, djeluje da smisao Hildebrandovog reljefa treba najprije tražiti u momentu čistog apstrahiranog opažaja koji uvijek frontalno tematizira događaj. Gotovo pa i ne postoji drugačiji način u Hildebrandovom opusu kada se govori o reljefima i njihovoj važnosti. U kritici spram Canove, i ova skulptura u reljefu pokazuje da su likovi i figure unitarni, centralizirani u narativ priče, bez da ijedna figura djeluje neprirodno, pretjerano ekspresivno u odnosu na cjelinu likovne kompozicije. U kontekstu spram “slike-sjene” dolazi se do zaključka da podloga uspješno nadopunjuje potencijalnu trodimenzionalnost figura, koje da nisu isklesane kao reljef, bile bi obične skulpture u prostoru i ne bi pružale takvu vjerodostojnost “slike”. Kamena podloga na taj način zajedno s figurama pruža oslonac stvaranju i opažanju sjena i sjenčenja unutar oblikovane likovne forme. Najsnažniji prikazi sjena prisutni su na rubovima, oko gležanja, mišića i koljena figure. Posebno se tako izdvaja reljef s prikazom borbe između Kaina i Abela. U likovno-

²²¹ Preuzeto s stranice: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf_von_Hildebrand_Herbst_1888-1.jpg

formalnom smislu, predio oko Abelove glave i Kainovog noža je najdinamičniji, a opet nepretenciozan u dramatizaciji. Gotovo pa djeluje da Abelova i Kainova ruka u kojoj se nalazi nož, postepeno se pretapa u jednu ruku, jednu cjelinu s svojim dijelovima, koja opet postaje dio cjelokupne likovne kompozicije. Nešto čistije, i za posmatrača, taktilno i linijski urednije, to je prisutno na primjeru reljefa “Udvaranje djevojci”. Za dvije figure, jedna ženska i jedna muška daje se za povoda govoriti da njihova nagost na najbolji način prikazuje efekat sjene u reljefu.²²² Figure su isklesane u maniru na klasične grčke skulpture. Lica su gotovo pa i identična s prikazima grčkih božanstava i polubogova, gdje bi ženska figura najviše mogla odgovarati pojavi božice ljubavi Afrodite ili *kore*²²³, odnosno muški lik bi odgovarao pojavi *kurosa*. Ipak treba uzeti u obzir, da pozicije i ženskog i muškog lika nisu ukočene i fiksno poziciono određene, već radije slobodne u svome držanju. To posebno vrijedi za muški lik koji ne samo da se nageo, znatiželjno promatrajući, s velikom dozom interesovanja, već i drži ruku mlade ženske figure, koja po svemu sudeći nije zainteresirana. To potvrđuje držanje i drugačija pozicija ženske glave nego kako bi trebalo. Da kojim slučajem dotična ima interes spram udvaranja, svoj pogled bi okrenula licem u lice mladića koji očigledno žudi za ženskim dodirom. Ovakvo stanje njegovog duha i erotike posebno može da se uoči u trenutku kada želi da nešto progovori, a što se potvrđuje time što je njegova lijeva ruka na ustima. Takva vrsta znatiželje, erotske, tjelesne žudnje ipak nije prisutna na primjeru “Alegorije jeseni” iz 1886. Odnos između ženskog i muškog nije seksualan, koliko ispunjen radošću s dolaskom novom godišnjeg doba. Ovaj primjer savršeno pokazuje kako Hildebrand gradacijski impelentuje različite vidove likovnih elemenata, počev od valera, tonaliteta i jasnoće forme, pa sve do kompozicijskog rješenja između dijelova i cjeline. Dječčić koji visinom nije dorastao ženkom liku popeo se na kamenu izlijevenu ploču, znajući da time postaje viši. Kontekstualno ovdje je dovoljno prisjetiti se Canove i njegove ženske figure koja nosi vaznu, a koju je Hildebrand upravo iskrizirao iz razloga što visinom djeluje drastično veća od bilo kojeg drugog lika, uključujući i grobnicu.²²⁴ “Alegorija jeseni” kao konkretno Hildebrandovo djelo iskazuje jedan dominantan ikonološki primat nad formalističkim tendencijama. Dječak s nestrpljenjem iščekuje plodove minulog godišnjeg doba, odnosno prve klice onoga što tek slijedi u narativu. Cilj je ipak ukazati na motiv i prirodu “alegorije”, stanja između godišnjih doba i nikad završenog ciklusa, a opet zadovoljiti frontalnost kompozicijskog rješenja reljefa. Posmatraču je u cilju razumijeti i jedno i drugo.

²²² Hildebrand, str. 56-58

²²³ U grčkoj ranoj skulpturi prikaz ženske stojeće figure

²²⁴ Hildebrand, str. 83

4. Teorija „uživljavanja“ i grčka skulptura

Još prve naznake jednog sistematskog zasnivanja teorije “uživljavanja” se mogu pronaći, u radu njemačkog filozofa Hermana Lotzea (1817-1881) čije je djelo *Geschichte der Aesthetik* iz 1864., skiciralo one tendencije koje će kasnije preovladati u njemačkom govornom području u godinama koje slijede.²²⁵ Ipak, u nekim još novijim istraživanjima, ishodište pojma “Einführung” seže još u XVIII stoljeća kada Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) šalje pismo svome prijatelju Mosesu Mendelssohnu.²²⁶ Lessing je možda prvi autor koji u svome obraćanju koristi glagol “sich einföhlen“ na način koji će kasnije postati vrlo sličan glavnim autorima poput Lippsa i Vischera. U pismu Lessing, aludirajući na grčku skulpturu, zapravo skicira Mendelssohnu dva dominantna načina opažanja objekata u pojavnom svijetu. S jedne strane, prvi način je onaj direktno iskustveni u kojem posmatrač osjetom postaje svjestan postojanja skulpture kao objekta ispred sebe (njem. vor-stellen), odnosno drugi, onaj daleko skriveniji, objelodanjuje se u kontekstu podražaja, kojim biva aficiran posmatrač od vanjske i unutarnje forme skulpture.²²⁷ Ako se odatle, tim tragom, zađe još u historiju mišljenja i historiografsko nasljeđe prošlih epoha, doći će se do činjenice da je i njemački pjesnik Novalis, davne 1799. u svome literarnom djelu *Lehrlinge zur Sais* tematizirao i kontekstualizirao glagol “sich einföhlen”.²²⁸ Način pak na koji Novalis pristupa razumijevanju stanja “sich einföhlen” u skladu je s preovladavajućom epohom i historijskim kontekstom u kojem je živio i djelovao ovaj pjesnik. U duhu romantizma, koji je posebno bio dominantan u okvirima njemačkog govornog područja, Novalis je tendencijom glagola “sich einföhlen” zamišljao pjesničko iskustvo sjedinjavanja s prirodom, poistovjećivanje subjekta s objektom u kojem će nadahnuće pjesničkog stvaranja biti do kraja oblikovano u “živu formu”.²²⁹ Priroda shvaćena tako na romantičarski način, sama za sebe je pasivna i bez tjelesna, ali posredstvom pjesnika i njegove stvaralačke snage, ona postaje oživljena materija, jer kao takva, postaje dio umjetničkog impulsa. U kontekstu grčke skulpture, kako su je zamišljali romantičari na tragu Herdera i Goethea, ona postaje jedan živi organizam.

Analogno tome, ako se uzmu u obzir ova dva historijska ishodišta prvog i prvobitnog korištenja same riječi “Einführung” u nekom kontekstu, pa makar to bilo i kroz glagol “sich einföhlen” (uživljavati se), može se zaključiti da teorija “uživljavanja”, kako primjećuju neki

²²⁵ Taljabue, *Savremena estetika*, str. 53

²²⁶ Robin Curtis, *An Introduction to Einführung*, str. 360-361

²²⁷ Lessing, *An Moses Mendelssohn*, *Sämtliche Schriften*, Leipzig, 1904., str. 89

²²⁸ Robin Curtis, str. 360

²²⁹ Ibid, str. 362

autori (u prvom redu Robin Curtis) prati tok razvoja i dio je konteksta dvije dominantne sukcesivno nasljedne epohe. S jedne strane, s Lessingom i Herderom, riječ je o epohi prosvjetiteljstva, odnosno s Novalisom, epoha romantizma.²³⁰ U odnosu na tu tačku gledišta, teorija i pojam “uživljavanja” postavlja jedan historijski precizno utemeljen okvir, kojeg su na sebi svojstven način, tematizirali autori estetičke teorije “Einfühlunga”, poput Theodor Lippsa, Johanessa Volkelta i Robert Vischera. Intersantna je činjenica da je Vischer rođen iste godine kada i Hildebrand u gradu Tübingenu, mjestu koje nije tako udaljeno od Marburga.²³¹

Teorijska ostavština Lippsa, Vischera, sina Friedricha Theodora Vischera, i Volkelta, u kontekstu skulpture s te strane pokazuje jedan zreo pristup razumijevanju tendencije onoga što se može shvatiti pod glagolom stanja “sich einfühlen”. Za Lippsa, motiv i pojam “Einfühlunga” započinje estetskim osjećanjem zadovoljstva koje ipak ne treba šturo shvatiti s aspekta psihološko-subjektivne prirode onoga kojemu je pruženo zadovoljstvo, već radije da je zadovoljstvo kao stanje objektivizirano zakonom opažajnosti.²³² Na taj način gotovo pa izvjesno Lipps potpada pod uticaj Fiedlerovog i Hildebrandovog likovnog formalizma i jedne istančane zakonitosti unutar “opažaja” i likovne forme koja određuje prirodu “uživljavanja”.²³³ Na toj osnovi može se rekonstruisati čuvena Lippsova teza da se percipiranje nekog objekta u datosti prostora naposljetku zasniva na opažanju njegove forme u kontekstu ekspresije “vitalnosti tijela” onoga koji percipira umjetničko djelo.²³⁴ U kontekstu skulpture, to podrazumijeva da tendencija “uživljavanja” u teoriji Lippsa podrazumijeva sveukupno stimulisanje cijelog tijela u procesu opažaja. Na taj način taktilno dodirivanje i vizualno opažanje figure u prostoru se nadopunjuje. Odatle zapravo također proizilazi da teorija “uživljavanja” kontrira glavnim postavkama teorije “čistog opažaja”. Za Fiedlera i Hildebranda svaki momenat taktilnosti sveden je tek kroz paradigmu vizualnog i kinestetičkog oka. Može se kazati da je za Hildebranda “oko” jedini taktilni organ, dok za Lippsa to je “vitalizam tijela”. Po njegovoj teoriji, čovjekova svijest, osjet i zadovoljstvo dobivaju svoje međusobno prožeto utemeljenje u momentu opažanja i rekonstruiranja vizualnog iskustva. Treba se sjetiti da je i njegov savremenik, Johannes Volkelt, na tragu još Kanta, bio sličnih uvjerenja, pogotovo kada se uzme u obzir cjelokupno tjelesno zadovoljenje

²³⁰ Ibid, str. 363

²³¹ Rodno mjesto Adolfa von Hildebranda.

²³² Theodor Lipps, *Einfühlung und ästhetischer Genuß*, Die Zukunft 54, 1906. Citirano prema Robin Curtis, str. 356

²³³ Taljabue, str. 54-55

²³⁴ Robin Curtis, str. 357-358

organa u kontekstu muzičke umjetnosti. Slična tendencija prisutna je i u grčkoj skulpturi. Lipps u vezi organske vitalnosti i teorije “uživljavanja” daje poznati primjer plesača čiji pokreti tijela nužno evociraju jedan vlastiti pokret onoga koji opaža ples. To će reći da kontekst “uživljavanja” na taj način se determiniše kroz odnos između subjekta koji opaža i objekta koji je opažen, ali ne način da je u tom procesu subjekt dominantan nad objektom, kako je učio Vischer, a što će reći da se subjekt samo tako “uživljava” u objekt, već naprotiv da spoljna forma objektivnosti onoga opaženog pruža zadovoljstvo subjektu u smislu da neke aspekte promjene, pokreta i oblikovanja ovaj percipira kao dio vlastite osobenosti svog bića. Mogla bi se odatle Lippsova teza protumačiti da u kontekstu “uživljavanja” subjekt opaža objekt, da bi naposljetku opazio samog sebe i svoja ishodišta koja mu po prirodi datosti pripadaju. Na primjeru plesača koji izvodi kakav akrobatski ples, posmatrač je svjestan da pokret koji opažava kod plesača, a koji mu pruža osjećaj zadovoljstva, da bi bio u potpunosti opažen i “uživljen”, mora biti ponovljen i izveden pokretom samog posmatrača.²³⁵ Na neki način Lipps kao da u svojim najvažnijim postavkama tematizira Fiedlera i njegovu teoriju, jer i za Lippsa, sve počinje s zakonitošću vizualnog opažaja (Sichtbarkeit), njegovom apstrahiranju, da bi se naposljetku došlo, prvo po Fiedleru do likovnog oblikovanja forme, a po Lippsu do osjećanja estetskog zadovoljstva. Analogno tome treba pratiti primjer Laokona. Po Lippsu, na taj način Laokonova borba postaje iskonska unutarnja borba samog posmatrača. Na taj način zapravo se ponovo dolazi do kritike Hildebranda i Fiedlera. Za obojicu autora “čistog opažaja”, momentum taktilnosti sveden je pod okrilje vizualnosti kinestetičkog oka koje artikuliše i evocira pokret, ali ne na način da posmatrač taj pokret sada percipira kao svoj vlastiti, već radije kao apstrahirani trenutak vizualnosti.

Pojam “Einfühlung-a“ kod Lippsa, kako primjećuje autor Curtis, počiva na momentu “mimike” gdje estetsko zadovoljstvo nije shvaćeno samo kao ono koje striktno aficira osjećaje lijepog i prijatnog, već i (samo)artikuliše objektivizirajuću formu onoga što nas zadovoljava.²³⁶ U slučaju plesača-akrobata to je pokret njegovog tijela kojeg sam posmatrač isto želi ponoviti, ali ne u smislu mimetičkog oponašanja vanjske forme, koliko razumijevajući inherentnu formu tog pokreta kao nešto sebi vlastito određeno. U tom kontekstu kod Lippsa, polazeći od aktualne forme i datosti vizualnog osjeta kojim se opaža potencijalni predmet estetskog zadovoljstva, dolazi se naposljetku do apstrahirane inherentne forme, koja nije ništa drugo do vlastita esencijalna kategoričnost onoga koji osjeća i pojmi

²³⁵ Robin Curtis, str. 356

²³⁶ Ibid

zadovoljstvo. Grčka skulptura na taj način pokazuje iste tendencije, jer vizualizirati spokojstvo Apolonove pojave podrazumijeva artikulirati vlastitu unutarnju mirnoću duha. Toga je bio svjestan i Volkelt, prije njega još i Kant, ali nijedan od dvojice nije bio svjestan Lippsove argumentacije da vanjska forma koja pruža osjećaj zadovoljstva, nije ništa drugo do unutarnja, inherentna forma bivanja onoga kojemu je pružen osjet zadovoljstva. U tom kontekstu unutrašnjosti i spoljašnjosti, opaženi objekt nije samo tako reći pasivan u klasičnom smislu spoznajno-epistemološkog procesa, već se priroda objekta identificira kao dio bivanja samog subjekta, na neki način njegova proširena objektivnost forme u kojoj “uživljavati se” (sich einföhlen) znači potvrđivati svoj identitet.²³⁷

Theodor Lipps je u povodu toga bio vrlo striktan i direktan u argumentaciji, pošto u svojim najpoznatijim radovima poput *Grundlegung der Aesthetik (Zasnivanje i osnove estetike)* iz 1903., odnosno *Einföhlung und ästhetischer Genuß (Uživljavanje i estetski osjećaj zadovoljstva)* iz 1906., tematizira na taj način svoja gledišta. Prema njemu, osjećati zapravo estetsko zadovoljstvo podrazumijeva percipiranje pokreta i onog vizualno apstrahiranog opažaja forme na način, da je i pokret i forma objekta nerazdvojni dio subjektive prirode.²³⁸ Taljabue, u svojoj argumentaciji, u suprotnosti s teorijom Vischera, primjećuje da estetski čin kod Lippsa, postaje ispočetka subjektivni, da bi postao organski, psihološki i fiziološki.²³⁹

S te tačke gledišta, gotovo pa odmah razilaze se teorijska zapažanja Lippsa i Vischera. Robert Vischer, generacijski nešto stariji od Lippsa, nastavlja tradiciju svoga oca F. T. Vischera, tematizuje pojam “Einföhlunga” kao čin estetskog uživljavanja u kojem subjekt prenosi svoj “organski osjećaj kinestetičke prirode”²⁴⁰ u objekt. Na taj način objekt poprima one karakteristike koje mu po zakonu formalne bitnosti ne pripadaju.²⁴¹ Vrijedi spomenuti da je slična zapažanja imao i danas prilično zaboravljen autor, Herman Sibek koji je bio uvjeren da čin estetskog „Einföhlunga“ znači ispunjavanje subjektive ličnosti, pošto subjekt, koji na ontološkoj razini egzistira na višem stepenu svijesti od objekta, pridaje i

²³⁷ Ibid

²³⁸ Ibid. Prijevod Lippsovih izvornih riječi prema George Elliotu: “*I feel striving of mine within the visually perceive movement. I experience it as something belonging directly to it. Thus I feel myself striving within this movement, striving for the kinesthetic sense of motion that corresponds to the visually perceived movement, and with it for this movement itself. To put it more generally, I feel myself within a thing perceived, striving to execute a movement.*”

²³⁹ Taljabue, str. 54

²⁴⁰ Ibid, str. 53-54

²⁴¹ Vischerova izvorna djela u tom kontekstu su: *Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik* (Optički osjet forme: Jedan dopisno razumijevanju estetike (1873.)) i *Der ästhetische Akt und reine Form* (Estetski čin i čista forma) (1874.)

nameće predmetima estetske pažnje svoje vlastite duhovne osobine, time proširujući njihova značenja i davajući im više na spoznajnoj važnosti.²⁴² Grčka skulptura shvaćena na taj način pokazuje intencije da se u pojavi formalnih spoljašnjih karakteristika figure uočavaju one zakonitosti forme koje pripadaju posmatračevom tijelu.

Lipps je razumijevao dvije različite nijanse značenja u koncepciji „Einfühlunga“. S jedne strane, *Natureinfühlung* (prirodna uživljenost) koja zadobija svoj smisao u kategorijama onih objekata koji ne poznaju svoju vlastitu svijest, u što se dakako ubrajaju umjetnička djela, odnosno s druge strane, koncept „Einfühlunga“ usmjeren na svjesne objekte, a što će reći, druge subjekte.²⁴³ Ako se po toj analogiji sada kritički promotri teorija „uživljavanja“ koja se u literaturi dominantno shvata kao estetski čin zadovoljenja u kojem subjekt pripisuje objektu one karaktersitike koje objektu izvorno, i po bivanju ne pripadaju, onda se može postaviti pitanje šta se dešava kada subjekt opažava druge subjekte? Da li to znači, pošto za jedan određeni i konkretni subjekt i njegovu svijest, svi drugi subjekti nisu percipirani kao ništa drugo do samo drugi objekti u neposrednoj datosti prostora, da subjekt koji opažava, pripisuje i nameće drugom subjektu ontološke karakteristike koje mu pripadaju? Ovakvo jedno pitanje ostaje uvijek otvoreno, ali na svu sreću Theodor Lipps je u svojim tvrdnjama bio dovoljno oštrouman, da razlikuje različite vidove i stupnje estetskog čina „uživljavanja“. On je striktno govorio o dominantnoj oblikovanoj formi skulpture, nalik na Fiedlera i Hildebranda. Lipps je bio svjestan da geneza i opazajni put između onoga što je Hildebrand razumijevao kao „kinestetičko“ i „vizualno“ oko ne služi ničemu drugom, nego da subjekt koji apstrahira i opaža, poprima i percipira pokret i formu objekta kao nešto sopstveno pripadajuće. Na već pomenutom primjeru plesača, to znači da ako se u pokretu plesačevog tijela osjeti zadovoljstvo, po Lipposovoj argumentaciji „uživljavanja“ podrazumijeva da subjekt percipirajući pokret, formalno i apstrahirano ga prati, pripisujući sebi značenje tog pokreta koji sada postaje ne samo obilježje plesača, već i subjekta koji je apstrahirao pokret.

U tom kontekstu, svaka opazajna svijest, formalno apstrahiranje onoga što prati i pruža estetsko zadovoljstva, za Lippsa znači vitalizam, zakonodavni dinamizam života i živog oblika.²⁴⁴ Analogno tome, aludirajući na Lippsa, takva potencijalnost subjektivizirajućeg

²⁴² Taljabue, str. 54-55

²⁴³ Curtis, str. 358-359

²⁴⁴ Ibid, str. 359. U prijevodu na engleski jezik Lippsove izvorne tvrdnje glase: “*For what I feel is, quite generally, life. And life is energy, inner exertion, striving, and achieving. Life can be summed up with one word: activity, freely flowing or inhibited, easy or effortful, in harmony or in conflict with itself, tensing and relaxing, concentrated on a single point or dissolving into life’s manifold actions and “losing itself” in them.*”

„ja“, zakonitog vitalizma, ali ne i hedonističkog zadovoljenja, predstavljaju formalni princip umjetnosti.²⁴⁵ On se naposljetku manifestuje na način doživljavanja pojava u svijetu, ali ne u smislu samo ekspanzije subjektivne ličnosti, kako misli Siebek i Vischer, već radije jednog oživljavanja forme i pokreta.²⁴⁶ Na tom tragu grčka skulptura poprima novi vid interpretacije, gdje skulpturalna pojavnost figure u slobodnom prostoru otjelotvoruje paradigmu vitalizma između života i smrti, skamenjenosti i pokreta, gdje forma skulpture postaje očevidan oslonac nečega uvijek „živog“ i pokretnog.²⁴⁷

Gotovo pa s sigurnošću se može povući paralela, da u sistemu Lippsovog vitalizma, na tragu Herdera „uživljavati“ znači „oživljavati“, na način da, ako se subjekt „uživljava“ (njem. sich einfühlen), forma objekta se „oživljava“ (njem. sich aufleben). U jednom historijskom okviru to uveliko podsjeća na Novalisovu tendenciju razumijevanja zakonite poetizacije svijeta gdje pjesnička forma stiha oživljava utiske i osjećaje subjektivizirajućeg uživljavanja u prirodu. Lipps je svjestan da pojam „Einfühlung“ s te tačke gledišta implicira uvijek jedan aktivni čin opažanja, gdje iskustvo vitalizma života i forme zadobija svoje utemeljeno značenje. Vrijedi spomenuti da tako shvaćen akt „uživljavanja“ kontrira dominantno pripisanoj tendenciji ove teorije. Čak štaviše, za Lippsa „uživljavati“, ne podrazumijeva nešto dodavati na objekt, pridodavati mu nešto što mu objektivno ne pripada, već objelodanati nešto što proizilazi iz njega samog, njegovog bivanja koje se naposljetku projektuje u živi oblik skulpturalne forme. Na taj način postiže se, po Lippsu, identifikacija, podudaranje sopstva i objekta.²⁴⁸ U cjelokupnom tom totalitetu vitalizma, dolazi se, kako ispravno doduše primjećuje Taljabue, do sopstvenog gubljenja sebe u stvarima.²⁴⁹ Analogno tome proizilazi da u kontekstu grčke skulpture, sopstvo se gubi u narativu i mitološkoj prirodi skulpturalne figure.

Ako se ipak tendencija „Einfühlunga“ odredi u kontekstu skulpture, onda se na neki način uvijek miješaju spoznaje opažanja i osjećanja, emocionalne i formom prožete predstave datog umjetničkog djela. Autor koji je o tome posebno pisao je Johannes Volkelt. Za Volkelta, u kontekstu „Einfühlunga“, vrijedi reći da je „umjetnost posljedica simboličkog saznanja“²⁵⁰, ali ne prostog u kontekstu uopštavanja dominantnih karakternih obilježja onoga u što se

²⁴⁵ Taljabue, str. 54-55

²⁴⁶ Ibid

²⁴⁷ Ibid

²⁴⁸ Curtis, str. 359 (*“Lipps repeatedly stresses that the striving in which one participated is experienced not as something imaginatively added on to the object, but as something emanating from it.”*)

²⁴⁹ Taljabue, str. 55

²⁵⁰ Taljabue, ibid

uživljavamo kao subjekti koji dobivaju osjećaj zadovoljstva.²⁵¹ Čak naprotiv, svrha umjetničkog djela i umjetnosti po prirodi je uvijek, kako je govorio „sinestezija“, gdje forma umjetničkog djela evocira i potiče aktivnost drugih spoznajnih čula.²⁵² Tako boja koja se opaža vizualno, po Volkeltu, ako se posmatrač „uživlja, ona evocira i pobuđuje taktilnost, akustičnost svoje prirode na način da je posmatrač svjestan njenog formalnog oblika. Po istoj analogiji, jedna nepokretna slika posmatraču evocira kretanje, iako je sama nepokretna, ali svojom formom i načinom interpretacije, kod posmatrača odaje utisak kretanja.²⁵³ Na tim postavkama, Johannes Volkelt je želio zasnovati jasno utemeljenu teoriju „uživljavanja“, bez da se na zbunjajući način po posmatrača, i naposljetku umjetnika izjednačavaju psihološke i likovno-estetičke tendencije. U tome, donekle ga je slijedio Robert Vischer, koji je generacijski bio samo nekih pola godine stariji od Volkleta.²⁵⁴ Ne treba zaboraviti da su i Volkelt i Vischer bili neokantovci, te na tragu Kanta, razumijevali pojam „estetskog zadovoljstva“. Već je ranije rečeno za Volkelta da je do krajnjih granica bio uvjeren da potencijalni predmet estetskog zadovoljenja kod subjekta koji ga opaža, izaziva i budi kako psihološke, tako i posebno psihofiziološke osjećaje.²⁵⁵ Na tragu Kantovog razumijevanja muzike i muzičkog komada koji pobuđuje tjelesnu aktivnost slušaoca, vrijedi još jednom napomenuti da Volkelt vjeruje u organsko, tako reći „fiziološko“ uživljavanje.²⁵⁶ Tematizirajući grčku skulpturu tako se dolazi do zaključka da se forma grčke skulpture uvijek percipira organski, taktilno aficira na način na hrapavost, masivnost kamena kao materijala postane glavni oslonac i pokazatelj stvarnog stanja skulpture. Takve konotacije, kako je rečeno, prisutne su još u Herderovoj analogiji s Pigmalionom.

4.1 Grčka skulptura i Hildebrand kroz analizu pojma “uživljavanja”: konkretni primjeri reljefa u kamenu i skulpture u niši

Ostalo je još za utvrditi jedno vrlo važno pitanje. Da li se pomenuta stajališta i tendencije teorije „uživljavanja“ na neki način mogu kontekstualizirati na konkretnom primjeru grčke skulpture i stvaralačkog opusa Adolfa von Hildebranda. Jedna takva vrsta analize nije prisutna u izvornoj teorijskoj literaturi vodećih imena teorije “uživljavanja” druge

²⁵¹ Volkelt daje primjer Hamleta i Fausta, gdje se umjetničko saznanje ne treba shvatiti u smislu “uživljavanja” u njihove ličnosti i slutnje poput “dileme” (Hamlet) ili “traganja za znanjem” (Faust). Citirano prema Taljabue, Ibid.

²⁵² Ibid

²⁵³ Ibid, str. 56

²⁵⁴ Volkelt je rođen 1848., a Vischer u februaru 1847.

²⁵⁵ Johannes Volkelt, *System Aesthetik*, str. 384

²⁵⁶ Taljabue, str. 58

polovice XIX stoljeća. Tek u XX. stoljeću, takve tendencije su zaživjele i ugledale svijetlo dana. Kao najveći među njima, Wilhelm Worringer (1881-1965)²⁵⁷ je bio u stanju tematizirati glavna odredišta pojma “uživljavanja” i tako stećena znanja primjeniti u svojoj argumentaciji. U tom kontekstu posebno treba izdvojiti analizu ornamenta²⁵⁸ i odabranih primjera skulpture i arhitekture, a što će u konačnici voditi do Worringerove analize sjevernjačke (pred)renesansne umjetnosti²⁵⁹. Na taj način ovdje se želi pristupiti grčkoj skulpturi, s fokusom na Hildebranda i reljef u kamenu. Pitanje pak ostaje otvoreno. Na koji način je autor Wilhelm Worringer tematizirao značaj i ulogu tendencije „uživljavanja“ u kontekstu onoga što on naziva “apstrakcijom”? To su dva dijametralno suprotna načina umjetničkog doživljaja i oblikovanja svijeta.²⁶⁰ (Samo)identifikacija sebe s čulnim predmetima na tragu Lippsa odgovara tendenciji “uživljavanja”, dok je apstrakcija odraz htijenja u skladu s oblikovanjem likovne forme. Kontekst apstrakcije i uživljavanja na taj način po Worringeru također odgovara razvoju egipatske i grčke skulpture. Egipatska, orijentalna istočnjačka, po svojoj prirodi odgovara “duhu apstrakcije”, dok tendencija “uživljavanja”, slobodnog oblikovanja u prostoru skulpture odgovara klasičnoj grčkoj skulpturi.²⁶¹ U toj podjeli, strogost, ukočenost i frontalnost egipatskih skulptura na taj način otjelotvoruje kontekst života, htijenja onoga čemu je egipatski čovjek, nasuprot grčkom osjećao. Za Worringera, duh apstrakcije, njegov nagon ka apstrakciji, postojao je na početku, genezi umjetnosti.²⁶² Ultimativni cilj tog traženja i stremljenja ka apstrakciji, po Worringeru podrazumijeva da se forma umjetničkog djela skulpture oslobađa svog prirodnog oblika u opažajnom svijetu, svoje takoreći “nejasnoće”, svoje naposljetku trodimenzionalnosti zarad umjetničkog vizualnog oblikovanja. Nasuprot tome, grčka umjetnost, njen izraz kroz medij skulpture pokazuje suprotnu tendenciju. Grčka skulptura je nastala “uživljavanjem”, koje je za Worringera, a na tragu teoretičara Lippsa, “samozadovoljenje života”.²⁶³ Na tim postavkama, “uživljavanje” nasuprot duhu apstrakcije u jednu ruku, za Worringera samopovrđuje volju za životom i aktivitetom stvaralačkog duha.²⁶⁴ Egipatska skulptura s svojom kako je to još Hauzer govorio “frontalnosti”, uzaludno traga za spasanjem, takoreći jednim osloncem transcendentnog koje obitava jedinu u apstrakciji. Na taj način, po Worringeru zadatak egipatske skulpture sastoji

²⁵⁷ Autor knjige *Abstraction and Empathy* iz 1907. g.

²⁵⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, Chicago, 1997., str. 51

²⁵⁹ Ibid, str. 106

²⁶⁰ Vidović, str. 83-84

²⁶¹ Worringer, str. 66-67

²⁶² Ibid, str. 41-43

²⁶³ Ibid, str. 24

²⁶⁴ Ibid

se u tome da individualne pojave stvarnosti predstavi kao izražene kroz plošnost, a ne prostorno. U jednom takvom diskursu, još je Hildebrand govorio deceniju ranije, da tako shvaćena skulptura zapravo nije ništa drugo do prosti “kubus”, “kub”, “geometrijski sebi svojstven lik” sastavljen od nevidljivih površina koje dostižu svoju granicu.²⁶⁵ Razmatrajući svoje ideje o suprostavljanju “apstrakcije” i “uživljanja”, a zbog čega se može kazati da postoji i očevidna razlika između teorija “čistog opažaja” i “uživljanja”, Worringer je naposljetku došao do zaključka da odraz apstrakcije koja prethodi “uživljanju” nastaje iz straha, bojazni od nejasnog i neisčekivanog – jednom riječju, smrti.²⁶⁶ Strah, po Worringeru, odraz je međudnosa čovjeka i svijeta, čovjeka i nepoznatog. Taj strah nije fizički strah smrti, već radije bojazan od onoga neisčekivanog što smrt s sobom donosi, a što je u kontekstu istočnjačkih civilizacija, samo nastavak drugog života.²⁶⁷ Tematiziranjem apstrakcije kao umjetničke vrijednosti odraz je stoga po Worringeru jedne religioznosti života. “Prvi simboli božanstva, anikonske slike bile su samo geometrijska forma u drvetu, kamenu. Te forme bile su osnovni elementi iz kojih se tokom vremena razvila prva slobodna grčka skulptura.”²⁶⁸ Na ovim postavkama tako se dolazi do zaključka da egipatska frontalnost prethodi slobodnoj grčkoj skulpturi u prostoru koja je nastala tendencijom “uživljanja”, odnosno taktilnošću vitalizma života i žive likovne oblikovane forme u kamenu.

Potrebno je prisjetiti se ranije izložene Hildebrandove analize antičkog grčkog reljefa “*Ulazak u grobnicu*” i njegovog formalnog razlikovanja spram skulpture od Canove. Na taj način postavlja se pitanje da li formalno određenje figura u reljefu “*Ulazak u grobnicu*” evocira u posmatraču pojam i težnju “uživljanja”? Da li figuri s lijeve strane koja podiže ruku posmatrač može pristupiti na onaj način kako Lipps tematizira pokret plesača? Slijedeći tu analogiju, došlo bi se do spoznaje da ukoliko posmatrač u pokretu ruke osjeća zadovoljstvo, treba mimikom projicirati identičan pokret onom koji ima figura. Na taj način pokret ne bi bio ništa drugo do jedno vlastito tjelesno obilježje pokreta koji posjeduje u sebi samom dati subjekt koji opaža. Ipak, takvo promišljanje ne bi urodilo plodom, jer po svemu sudeći, pokret ruke na figuri na lijevoj strani ni počemu se ne izdvaja od sasvim običnog i prirodnog podizanja ruke koji može učiniti svaki posmatrač, bez da uopšte ima predstavu ovog konkretnog reljefa. Dovoljno je imati i projicirati vlastiti psihološki šematizam svojih organa, te pokret, uslijed nervnog impulsa kanalisati u ruku. Treba se sjetiti, da su o

²⁶⁵ Vidović, str. 85

²⁶⁶ Worringer, str. 15

²⁶⁷ Ibid, str. 102

²⁶⁸ Vidović, str. 86

kontekstu šematizma zarad spoznavanje, ali i opažanja, pisali isprva Kant, a zatim i Fiedler. Kako je pokazano, teorija i pojam “uživljavanja”, napose u teoriji Theodora Lippsa, ne oslanja se samo na psihološkom, već i formalno opažajnom sistemu vrijednosti. S te strane, ni figure na desnoj strani ne bi izazvale nekakav poseban osjećaj estetskog zadovoljstva. U najvećoj mjeri oni mogu evocirati u posmatraču jedno tako reći otjelotvorenje Platonovog izvornog učenja o “ideji” koja je po svojoj prirodi nepromjenjiva i stalna.²⁶⁹ U sistemu zasnivanja teorije “uživljavanja”, figure na reljefu otkrivaju formalno uređenje kompozicije, gdje kako je pokazano, kretanje likovnog oblika forme kulminira u pokretu ruke na desnoj strani.²⁷⁰ Statičnost figura s lijeve strane tek je nekakav ritam repeticije koji se postepeno gradi i oblikuje u posmatračevom oku. U tom kontekstu, kako je objašnjeno vrijedi izbalansirati koncepciju Hildebrandovog “vizualnog” i “kinestetičkog” oka.

Pitanje ostaje otvoreno da li uopšte reljefu „*Ulazak u grobnicu*“ posmatrač može pristupiti s gledišta pojma “uživljanja”? Ako se već odgovor ne može zasnivati i banalizirati na figure reljefa, da li se tematiziranje može zasnovano argumentovati u kontekstu mračne pozadine ulaza grobnice? Gotovo pa psihološki, na prvi pogled djeluje da ulaz u grobnicu mami posmatrača unutar sebe. Zagonetan, ulaz kao da evocira onu izvornu Volkeltovu ideju o umjetnosti čiji je jedini cilj aficirati istovremeno i druga čula.²⁷¹ Konkretni primjer grobnice to potvrđuje, jer posmatrač ne samo da je posredstvom očiju opažava, već i taktilno želi bolje prostorno odrediti. S svojim učenjem o sinesteziji Volkelt je time dao vrlo važan doprinos tematiziranju teorije “uživljavanja” gdje se, ako se uzmu u obzir Fiedlerova i Hildebrandova zapažanja, prožima formalna određenost umjetničkog djela s subjektivnom percepcijom onoga koji poima oblikovanu formu. Grobnica, više nego ijedna figura u reljefu, zagonetno aficira posmatrača, tjera ga na postepeno “uživljavanje”, na način da se tjelesno i organski na pravi način zadovolje posmatračeva očekivanja i različiti nivoi “čulnih” osjeta. U kontekstu identifikacije subjekta i objekta, kako je to poimao Lipps²⁷², grobnica djeluje kao nekakav pogled u ambis, parafrazirajući Nietzschea²⁷³, gdje naposljetku ambis uzvratu pogled posmatraču, uvlačeći njegovu osobenost i opažajanost unutar zagonetnog mraka. Interesantna je činjenica da u kontekstu reljefu, Hildebrand je shvatanja, da reljef „*Ulazak u grobnicu*“

²⁶⁹ Pogledati fusnotu broj 4

²⁷⁰ Hildebrand, str. 79-80

²⁷¹ Pogledati fusnotu broj 226

²⁷² Pogledati fusnotu broj 221

²⁷³ Wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein (osobni prijevod: Ako dugo gledaš u ambis, ambis će naposljetku pogledati u tebe). Preuzeto s linka:

https://criminalminds.fandom.com/de/wiki/Zitate#Der_Abgrund_.28Teil_1.29

evocira veći stepen trodimenzionalnosti nego Canovina skulptura. Na taj način, po teoriji “uživljavanja”, posmatrač percipira taktilnost svojstvenu trodimenzionalnosti prostora u kojem se potencijalno nalazi. Ako bi njegova snaga imaginacije bila dovoljna jaka, moguće je čak zamišljati kakav bi se to prostor otvorio onda kada bi i sam posmatrač ušao u grobnicu. Ne toliko da posmatrač ima taj osjećaj kretanja i samog čina “ulaženja” onda kada posmatra figure, čak štaviše figure reljefa s lijeve strane su nepomične, već najviše zahvaljujući prodiranju u pokret, kretanje onoga nejasnog što priziva i budi formalna, uživljena tajnovitost ulaza grobnice. Ovakav momenat taktilnosti na taj način evocira zapravo analizu teoretičara Bernarda Berensona. Po Berensonu, koji se posebno bavio problemom firentinske i venecijanske škole slikarstva²⁷⁴, slika pobuđuje u posmatraču taktilni momenat živog pokreta. Za Berensona, tako odraz treće dimenzije nije samo izraz prostorne dubine, već i taktilnog osjećanja zadovoljstva forme umjetničkog djela.²⁷⁵ Na ovaj način tako ne treba pomisliti da Berenson zapravo pod momentom taktilnosti podrazumijeva fizički dodir ruke, onako kako je to možda Herder mislio kontekstualizirajući alegoriju i mit Pigmalionovog sna, već radije taktilnost pokreta, kretanje svijesti posmatrača u okvirima i granicama likovne slike i skulpture. Berensonova ideja “taktilnosti” s jedne strane koja otkriva tendenciju pokreta na taj način ima slične kontacije s Lippsovom idejom “vitalizma života” gdje posmatrač kroz tendenciju “uživljavanja” u totalitetu kretanje svih organa, poima i opaža spoljašnju formu predmeta, objektivizirajući na taj način zakone vizualnosti s jedne, odnosno taktilnosti s druge strane.

U smislu konteksta pojma “uživljavanja” i njene aplikacije na konkretnom primjeru iz Hildebrandovog opusa, vrijedi pomenuti njegov triptih *Amazonki*. Na taj način mnogo je više prisutnija Lippsova teza i primjer plesačevog pokreta. Za razliku od statičnih figura iz narativa o grobnici, kod Hildebrandovog reljefa, nekako sva posmatračeva pažnja je usmjerena na dva jahača koji probadaju ranjenu košutu. Konj, sav u pokretu, formom oblikovan na način da pruži istinsko estetsko zadovoljstvo, evocira posredstvom Lippsove mimike, projiciranje pokreta kao nečega vlastitog u posmatračevom organizmu. Svojim načinom opažanja posmatrač ima mogućnost da na Hildebrandovom primjeru reljefa *Amazonki* tematizira i rekonstruiše cijelu priču. Gotovo pa da se “uživljava”, ne toliko u figure, strijelce koji gađaju košutu, ne toliko ni u samu košutu čija je pojavnost potpuno zasjenjena topotom i brzinom jahača i njegovog konja, već u generalan narativ priče samog

²⁷⁴ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York, 1896.,

²⁷⁵ Ibid, str. 82

lova. Posmatrač kao da je prisutan u sceni, do te mjere da može čak svijesno pojmiti i pratiti let strijele koja se sprema odapeti od strijelca. Još ako se uzme u obzir da kontekstu narativa pripadaju žene-ratnice, onda je čin “uživljavanja” još snažniji. U suprotnosti s primjerom statičnog reljefa s grobnicom, Hildebrandov reljef i triptih priziva akciju, nekakvo dešavanje, narativ uvjetovan kako historijskom perspektivom, tako i formalizmom likovnog oblikovanja.

Jedno takvo tumačenje s druge strane ne bi moglo biti aplikativno za reljef s prikazom boga Dioniza. Treba se sjetiti Volkeltove misli o tome da osjećaj zadovoljstva u umjetničkom djelu ne treba shvatiti kao kontekst “uopštavanja dominantnih karakternih obilježja onoga u što se uživljavamo kao subjekti koji dobivaju osjećaj zadovoljstva.”²⁷⁶ S te strane, u tematiziranju “uživljavanja” posmatrač ne bi trebao imati uvid u samo poimanje imena Dioniza, kao onoga boga koji je odgovoran za iracionalno, nagonско, životinjsko, već radije “uživljavati se” na način da osjećaj zadovoljstva, na tragu Hildebranda, prati prvobitno zakonitost pravilnog opažanja likovne kompozicije. Potrebno je sjetiti se da Hildebrandov reljef Dioniza kompozicijski je određen s tri figure. Jedna koji stoji i drži krčag, dok druga gotovo pa omamljena od vina ne može stajati na nogama, pa je pridržava treća figura. Može se kontekstualizirati ova kompozicija na način da prva figura koja drži krčag, ponaša se gotovo pa identično kao posmatrač. Njena važnost ne počiva toliko da upotpuni prazninu nastalu na desnoj strani, koliko da se čin „uživljavanja“ postigne onda kada se prati vizualno-tjelesni stimulans između oka i tijela ove figure. Bez ikakvog sudjelovanja, figura s krčagom je posmatrač. Ona posmatra, pamti, opažava. U kontekstu teorije „uživljavanja“, pravi posmatrač može imati na umu da na kratko vrijeme zamisli sebe kao onoga koji je stopljen s reljefom kamena. Na taj način, posmatrač će postati sudionikom narativa u kojem se sve zasniva na činjenicu da se ispravno „promatra“ čin pomaganja figuri koja ne može stajati na nogama. Nešto slična tendencija prisutna je i na primjeru reljefa s prikazom borbe između Kaina i Abela. Kako je već rečeno, njihova borba nije pravedna, kao i ona s lovom Amazonki, jer Abel je već na tlu, a Kain je u trenutku pokreta rukom kada treba prerezati grkljan svome bratu. Hildebrand izbjegava dramaturgiju događaja, i iz tog razloga, posmatračevo uživljavanje unutar narativa uveliko je slabije. Ako bi se aplicirala Volkeltova ideja da umjetnost priziva i otjelotvoruje efekte „sinestezijske“, onda na konkretnom primjeru reljefa Kaina i Abela, Hildebrand u oku posmatrača evocira pored čula oka i čulo „taktilnosti“. Toga je on jako i svjestan, jer reljef kao umjetnička kreacija tome i služi, da se

²⁷⁶ Pogledati fusnotu broj 255

polazeći od „vizualnog oka“ narativ borbe prati „kinestetički“, da bi se opet opažajnost vratila u fiksiranu vizualnost.²⁷⁷ Posmatrač najviše prati Kainovu ruku koja drži nož, ali i Abelovu, koja se nemoćno bori da je obuzda. U tom činu „uživljavanja“ djeluje da ruka oba brata, shvaćena u svojoj reljefnosti, pokazuje preklapanje, odnosno da se u frontalnoj dvodimenzionalnosti krije kinestetička trodimenzionalnost, jer su likovi, tijela i pokreti ostalih udova dovoljno reprezentativni da probude u oku posmatrača osjećaj dubine, sjene i prostora. Slijedom te argumentacije, Hildebrand bez mnogo detaljisanja oko narativne ekspresije, tjelesnog zanosa Abela koji se grčevito i uzaludno brani, odnosno Kaina koji nemilosrdno ubija, pokazuje da se krajnji smisao reljefa treba najprije tražiti u momentu čistog apstrahiranog opažaja koji isključivo frontalno tematizira događaj. Na taj način čin „uživljanja“ slijedi tu tendenciju. Nije moguće zamisliti posmatrača kako se organski, psihofiziološki kreće oko narativa reljefa, razgledajući okolinu ili obilazeći oko mjesta borbe. Sav smisao moguće je razumijeti tek frontalnim opažanjem na kojem se očituju sve likovne tendencije i elementi, poput sjene, dubine, plošnosti kamena kao podloge i slično.

Na taj isti način, s druge strane, nije moguće tematizirati borbu s prikazom minotaura i heroja na antičkom grčkom reljefu s friza u Parthenonu. Može se zaključiti da njihova borba kao da je sada živa, formom sjedinjena da gotovo dva borca postaju jedno biće, jedno bivanje aktualizirano na jedan umjetnički način čistog oblikovanja i opažajne vizualizacije.²⁷⁸ Tematizirati borbu kao živu zapravo u činu „uživljavanja“ znači opisati je kao ravnopravnu, jer za razliku od lova Amazonki, borbe Kaina i Abela, nijedan od boraca ne posustaje. U kontekstu grčke mitologije kao da je posredi riječi o borbi „starih i novih bogova“ kako je to mislio Hegel.²⁷⁹ Minotaur držeći heroja za vrat, a opet heroj pritiskajući prstima minotaurovu glavu otjelotvoruje na pravi način ono što je Hildebrand razumijevao kao „ujednačena dubina“²⁸⁰ Iz razloga što su figure u reljefu fiksirane i oblikovane frontalno, katkada u profilu, ne praveći pritom razliku između „stvarne i vizualne veličine“²⁸¹ među odnosom s figurama, može se zaključiti da činom „uživljanja“ posmatrač ima utisak da prati i „uživljava se“ na vizualni način simultano spram oba pokreta, prvi od minotaura, a drugi od heroja. Prema toj razlici zapravo kontriraju jedan prema drugom Hildebrandov reljef s prikazom Kaina i Abela, odnosno grčki reljef s prikazom borbe između minotaura i heroja. I

²⁷⁷ Hildebrand, str. 29

²⁷⁸ Hildebrand, str. 56

²⁷⁹ Hegel, *Estetika II*, str. 157

²⁸⁰ Hildebrand, str. 43-45

²⁸¹ Hildebrand, str. 36

jedan i drugi pokazuju onu što Hildebrand tematizira kao ultimativni zadatak skulpture: a to je unitarnost „oformljene cjeline u kontekstu oblikovane forme“²⁸², jer i na jednom i drugom reljefu, likovi nisu samo neodvojivi od frontalne kamene dvodimenzionalne plohe, već i od likovnog narativa koji obrazuje sve one elemente koji u oku posmatrača evociraju potrebu za vizualno-kinestetičkim iskustvom.²⁸³

Tematiziranje pojma „uživljavanja“ u odnosu na konkretne primjere Hildebranda i grčke skulpture samim tim zadobija svoje novo značenje – a to je, da čin „uživljavanja“ počinje od prostorno oblikovane forme, zatim pretapajući se u kinestetičko iskustvo tijela posmatrača, vraća se ponovo u vizualni utisak koji pokazuje kakav formalni narativ i strukturu ima za prikazati skulptura. Kao skulptor i teoretičar koji je stvarao i tematizirao na tragu Fiedlera, Hildebrand, u kontekstu s grčkom skulpturom pokazuje da se u okviru njegovog stvaralačkog opusa na taj način može govoriti s više aspekata. Svakako, jedan od onih koji je argumentacijski vrlo zanimljiv i inspirativan, je s stajališta i teorije pojma “uživljavanja” (Einfühlung) koja na konkretnim primjerima pokazuje istančanu vezu, ali i temeljne razlike s teorijom “čistog opažaja”.

²⁸² Ibid, str. 115

²⁸³ Ibid, str. 38

5. Zaključak

Ovim radom je naposljetku pokazano da pristupiti tematiziranju pojmova i glavnih tendencija „čistog opažaja” i “uživljavanja” podrazumijeva pronaći glavna ishodišta na kojima se oslanjaju obje teorije. U osnovici, cilj ovog rada je bilo pronaći sličnosti, ali i očevidne razlike između teorija “čistog opažaja” i “uživljavanja”, te primijeniti takva shvatanja na konkretne primjere likovnih umjetnosti. U kontekstu toga stvaralački opus kipara Adolfa von Hildebranda, odnosno primjeri klasične grčke skulpture su poslužili svojoj svrsi da se tematiziranju pojmova pristupi s likovno-stilskog stajališta. Danas je već prošlo više od stotinu godinu od kada su se oba sistema mišljenja po prvi put definisala i odredila kao žarišno polje estetičke discipline i filozofije umjetnosti s fokusom na likovnu formu. Iz tog razloga pod moranjem je bilo u ovom radu kontekstualizirati vrlo važan historijski okvir nastanka, elaboriranja, a naposljetku i sumiranja osnovne argumentacije koja je presudno odredila glavne tokove obje teorije i njihovu primjenu na umjetnička djela klasične grčke skulpture i kipara Hildebranda.

Cilj ovog rada je u konačnici bio tematizirati kontekst “čistog opažaja” i “uživljavanja” na način da se objasni i podcrta važnost konkretnih vidova umjetničkog stvaralaštva koji na najbolji način pokazuju pretenzije i osnove dva naizgled međusobno suprotstavljena sistema estetičkog mišljenja. Ako je teorija “čistog opažaja” u radu Fiedlera i Hildebranda pokazala nužnu *a priori* zakonitost vizualnosti, te svojevrsnu ulogu s jedne strane, *vizualnog*, odnosno s druge *kinestetičkog* oka, onda se dolazi do zaključka da je primjena tih ideja od nužne važnosti za svojevrsno stvaranje umjetničkog djela. U tom kontekstu treba biti pomenuto da za Fiedlera, autora koji je najviše uticao na teorijski i praktični rad kipara Hildebranda, “prosudivanje” umjetničkog djela u mediju skulpture i slikarstva nužno podrazumijeva “stvaranje, oblikovanje” istog. U kontekstu skulpture to je na najbolji način učinio Adolf von Hildebrand. Hildebrand kao autor i kipar je najviše djelovao i radio pod uticajem grčke skulpture, kako slobodnih skulptura u prostoru poput Praksitelovih i Fidijinih djela, tako i reljefa u kamenu. Konkretni primjer grčkog reljefa u kamenu, a treba biti spomenut friz s Partenona, za temeljnu osnovicu Hildebrandove teorije “čistog opažaja” uzima fenomen frontalnosti. Na taj način frontalnost likovne forme postaje očevidna paradigma zakona vizualnosti, gdje se problemu prosudivanja i tematiziranja likovne forme skulpture prilazi čisto s aspekta opažaja koji za Hildebranda odraz je podjednako vizualnog i kinestetičkog oka. Na taj način dolazi se do zaključka da se kroz paradigmu frontalnosti

opažaja može tematizirati izraz grčke skulpture. Suprostavljeno tome, od bitne je važnosti ipak spomenuti da se problemu frontalnosti može pristupiti i s drugog, vidno sociološkog aspekta koji nije prisutan u radu i teoriji podjednako i Fiedlera i Hildebranda. Sociološku paradigmu frontalnosti na najbolji način je opisao teoretičar Arnold Hauzer. Za njega egipatska, a ne grčka skulptura najočividniji je izraz takve tendencije. Frontalnost kao likovni odraz egipatske umjetnosti pokazatelj je jedne potčinjenosti samog umjetnika svome gospodaru, egipatskom faraonu. Suprotno tome, klasična grčka skulptura i umjetnost odraz je više jednog uživanja u životu, određenje jedne slobode i prvog demokratskog uređenja Atene kao polisa pod vladavinom državnika Perikla. Treba se podsjetiti da je Hauzer sam govorio da su u kontekstu grčkog viđenja umjetnosti, a u suprotnosti s egipatskim uređenjem društva, „*ukinuta su sva spoljnja i institucionalna ograničenja lične slobode. Sve ide u prilog razvoju jedne svetovne umjetnosti prožete uživanjem života stvarnosti i vrijednosti trenutka.*“²⁸⁴ Za ovog autora društvene paradigme uređenja društva i upravljanja životnom zajednicom, egipatska frontalnost se suprostavlja prostornoj slobodi grčke skulpture. Hildebrand, na tragu Fiedlera, kako je pokazano u ovome radu je pak drugačijeg mišljenja. Za njega, problem frontalnosti ne podrazumijeva društvenu potlačenost umjetnika na način da tako ovaj iskazuje poštovanje prema svome gospodaru, već je to radije stanje i odraz „vizualnosti opažaja“ koji fiksira i na pravi način balansira između glavnih likovnih elemenata slobodne skulpture u prostoru. Frontalnost zapravo za Hildebranda više je odraz vrednovanja „problema likovne forme“, nego što je to izraz kakve sociološke dimenzije između umjetnika, posmatrača i umjetničkog djela kako je to mislio i vrednovao teoretičar poput Hauzera. Zaključno, kako je pokazano u radu, frontalnost opažaja za Hildebranda u konačnici podrazumijeva da se vizualizira jedan dominantni opažaj koji u sebi sjedinjuje i nadopunjuje višeslojnost prostorne (re)organizacije figure u prostoru.

Ovaj rad je također pokazao i koje su to u kontekstu vrednovanja i tematiziranja grčke skulpture i Hildebranda, temeljne razlike između teorija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“. U kontekstu skulpture, tendencija “uživljavanja” (njem. *Einfühlung*) kako to razumijeva Lipps, a na njegovom tragu i Worringer, podrazumijeva sveukupno stimulisanje cijelog tijela u procesu opažaja. Na taj način taktilno dodirivanje i vizualno opažanje figure u prostoru se nadopunjuje. Odatle zapravo također proizilazi da teorija “uživljavanja” kontrira glavnim postavkama teorije “čistog opažaja“. Treba se sjetiti da za Fiedlera i Hildebranda svaki

²⁸⁴ Ibid, str. 86

momenat taktilnosti sveden je tek kroz paradigmu vizualnog i kinestetičkog oka. Može se kazati da je za Hildebranda “oko” jedini vidno taktilni organ koji projicira afet taktilnosti, dok za Lippsa to je “vitalizam tijela”. Po njegovoj teoriji, čovjekova svijest, osjet i zadovoljstvo dobivaju svoje međusobno prožeto utemeljenje u momentu opažanja umjetničkog djela, tek ako je uključeno sveukupno iskustvo posmatračevog tijela koje (re)producira podjednako osjet i vizualnosti i taktilnosti posmatračevog pokreta u prostoru.

S teorijama „čistog opažaja“ i „uživljavanja“ pružene su tako neke temeljne postavke kako razumijeti kontekst estetičkih teorija s kraja XIX stoljeća, a koje su svoju primjenu našle u konkretnim primjerima likovne umjetnosti. Ovaj rad se fokusirao na ostavštinu grčke skulpture i opus njemačkog kipara Adolfa von Hildebranda. Pogreška bi bila ograničiti ove teorije samo na taj vid tematiziranja. Danas, kako se posmatrač više nego ikada suočava s različitim vidovima umjetničkog stvaralaštva, ove teorije mogu poslužiti svojoj svrsi da se kontekstu umjetnosti priđe s više planova interpretacije. Danas kada je iskustvo posmatračeve svijesti obogaćeno i likovnim avangardnim tendencijama XX. i sada već XXI. stoljeća, to se nameće nužnim.

Vrijedi istaknuti da je kroz ovaj magistarski rad pokazana primjena konkretnih metoda rada. Komparativna analiza se nameće kao prva. Kroz tu analizu upoređivale su se ostavštine egipatske i grčke skulpture u kontekstu opažaja, odnosno radovi reljefa u kamenu s slobodnim skulpturama u prostoru, te naposljetku Hildebrandova osobna skulpturalna djela. Pored komparativne od važnosti je spomenuti i deskriptivnu, gdje se uz pomoć referentne i glavne literature kritički ispitala i razradila temeljna postavka, sličnosti i razlike između teorija „čistog opažaja“ i „uživljavanja“.

6. Literatura (bibliografija):

Knjige:

- Adolph, Heinrich. *Die Weltanschauung G.Th. Fechners*, Stuttgart, 1924.
- Appelbaum, Stanley. *Winckelmann's Images from the Ancient World: Dover Publications*, 2013.
- Aristotel, *Metafizika* (τὰ μετὰ τὰ φυσικά)
- Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (Περὶ ποιητικῆς)
- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*, Berkeley and Los Angeles: California Press, 1954.
- Arnheim, Rudolf. *Gestalt and art*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1943.
- Berenson, Bernard. *Florentine Painters of the Renaissance*, 1896., New York
- Brommer, Frank. *Der Parthenonfries*, Mainz: von Zabern, 1977.
- Esche-Braunfels, Sigrid. *Adolf von Hildebrand*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1993.
- Fiedler, Konrad. *Die Tagebücher 1866-1875*. izdavač Brigitte Boiar: Gladbeck, 2011.
- Fiedler, Konrad. *On Judging Works of Visual Art*, CA: The University of California Press, 1954.
- Fiedler, Konrad. *Schriften über Kunst*, izdato od Hermanna Konertha, R. Piper & Co. München, 1913.
- Filipović, Vladimir. *Filozofski rječnik*, Matica Hrvatska, 1965.
- Gasche, Radolphe. *The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford University Press, 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Gedichte*, C.H.Beck, München, 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Putovanja po Italiji*, Izdavačka radna organizacija „Rad“, Beograd, 1982.
- Guido Adler, *Eduard Hanslick, Musik-Schriftsteller*, Jahrbuch und deutscher Nekrolog, 1906.
- Hauzer, Arnold, *Socijalna historija umjetnosti i književnosti*, I tom, Kultura-Beograd, 1962.
- Herder, *Sculpture: some Observations on Shape and Form*, University Chicago Press, 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm. *Estetika I-II-III*, treće izdanje Beogradskog grafičkog Zavoda, 1975.
- Hildebrand, von Adolf. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, Stechert, New York, 1907.
- Hulme, Thomas Ernst. *Bergson's Theory of Arts*, izdavač *Speculations*, London, 1924.

- Ivančević, Radovan. *Perspektive*, izdavač Školska knjiga, 1996.
- Janner, Arminio. *Hildebrands und Fiedlers Kunsttheorie*, Universität zu Strassburg, 1912.
- Julian, Reade. *Assyrian Sculpture*, The British Museum Press, 1998.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1983.
- Kant, Immanuel. *Kritika čistog uma*, izdavač Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1984.
- Kant, Immanuel. *Kritika moći suđenja*, Beogradsko Izdavačko-grafički Zavod "Kultura", 1975.
- Kant, Immanuel. *Was ist Aufklärung?*, E-izdanje iz *Utopie kreativ*, H. 159, 2004.
- Katarina, Gilbert i Kun, Helmut. *Istorija estetike*, izdavač Kultura Beograd, 1968.
- Schiller, Friedrich. *Gedichte-Erzählung: Zur Philosophie und Geschichte*, Wiesbaden, 1979.
- Schiller-Handbuch – Leben, Werk, Wirkung*, urednik Matthias Luserke-Jaqui, J.B. Metzler, 2011. g.
- Taljabue, Gvido-Marpurgo. *Savremena estetika*, izdavač Nolit, Beograd, 1968.
- Vidović, Žarko. *Savremeni sukob skulptora s arhitektom*, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1961.
- Volckelt, Johannes. *System Aesthetik*, München, antikvarno izdanje iz 1914.
- Wesenberg, Angelika. *Hans von Mareer*, Staatliche Museum in Berlin, 2008.
- Wiesing, Lambert. *The Visibility of the Image*, Bloomsbury Academic, 2016.
- Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, The Hilliard Colleton: Munchen, 1987.
- Wolfgang, Kehr i Ernst Rebel. *Zwischen Welten. Adolf von Hildebrand*, München, 1998. g.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy*, Chicago Press, 1997.

Članci i zbornici:

- Curtis, Robin. *An Introduction to Einfühlung*, Bloomsbury Publishing PLC, 2014.
- Curtis, Robin. *Einfühlung and Abstraction in the Moving Image*, Cambridge University Press, 2012.
- Klasici Hermeneutike*, Filozofska biblioteka Speculatio, Zadar, 2005.

Internetski izvori:

1. https://d.iogen.es/web/fileDisplay?ver=1.011&user=acad&host=local&filePath=texts/Perseus_Greek/data/tlg0086/tlg025/tlg0086.tlg025.perseus-grc1.xml
2. <https://archive.org/details/systemdersthet03volkuoft/page/n7/mode/2up>
3. <https://www.gustav-klimt.com/Beethoven-Frieze.jsp>
4. <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0931-04.pdf>.
5. <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/index.html>
6. https://criminalminds.fandom.com/de/wiki/Zitate#Der_Abgrund_.28Teil_1.29
7. <http://omeka.wellesley.edu/piranesi-rome/exhibits/show/winckelmann/desire-and-the-male-body>
8. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Cenotaph_of_Marie_Christine_of_Austria_1.jpg
9. https://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_von_Hildebrand#/media/Datei:Dionysos_Hildebrand.JPG
10. https://res.cloudinary.com/tne/image/authenticated/s--n6H-Wuwg--/q_80/artworks/ADOLF-VON-HILDEBRAND-DIE-AMAZONENJAGD-CC-BY-SA-BSTGS-B576.jpg
11. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/94/Assyrian_king_Ashurbanipal_on_his_horse_thrusting_a_spear_onto_a_lion%E2%80%99s_head._Alabaster_relief_from_Nineveh%2C_dating_back_to_645-635_BCE_and_is_currently_housed_in_the_British_Museum%2C_London.jpg/1024px-thumbnail.jpg
12. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Porch_of_Maidens.jpg
13. [https://de.wikipedia.org/wiki/Hubertusbrunnen_\(M%C3%BCnchen\)#/media/Datei:Muenchen-Hubertusbrunnen-bjs-1.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Hubertusbrunnen_(M%C3%BCnchen)#/media/Datei:Muenchen-Hubertusbrunnen-bjs-1.jpg)
14. <https://www.alamy.com/stock-photo/lapith.html>
15. <https://www.alamy.com/stock-photo/lapith.html>
16. [https://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_von_Hildebrand#/media/Datei:Konrad_Fiedler_\(1890\).JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_von_Hildebrand#/media/Datei:Konrad_Fiedler_(1890).JPG)

7. Prilozi:

7.1 Popis ilustracija i reprodukcija:

Tabla broj 1 (Antički reljef “Ulazak u grobnicu”). Iz Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, str. 81

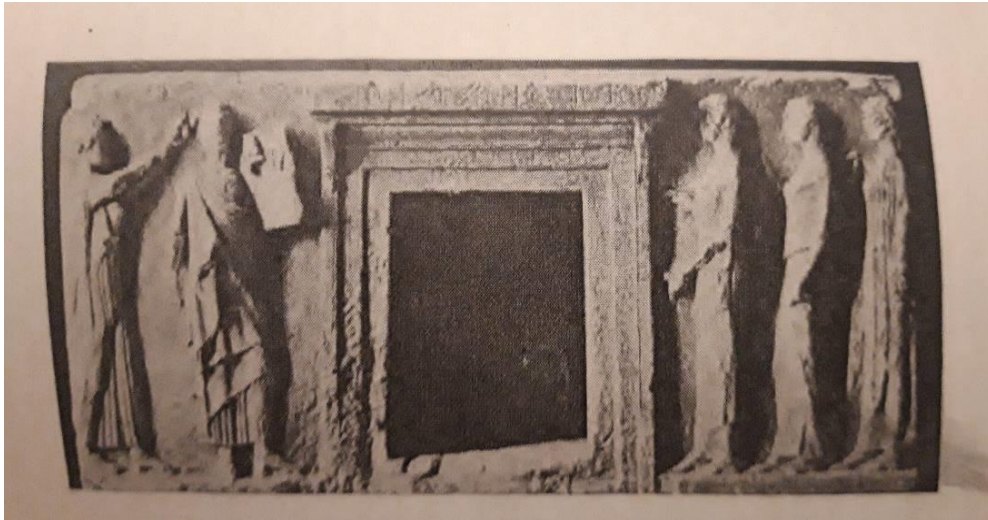


Tabla broj 2 (Antonio Canova, kenotaf u čast vojvotkinje Maria Christine, c. 1805).

Preuzeto s stranice:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Cenotaph_of_Marie_Christine_of_Austria_1.jpg

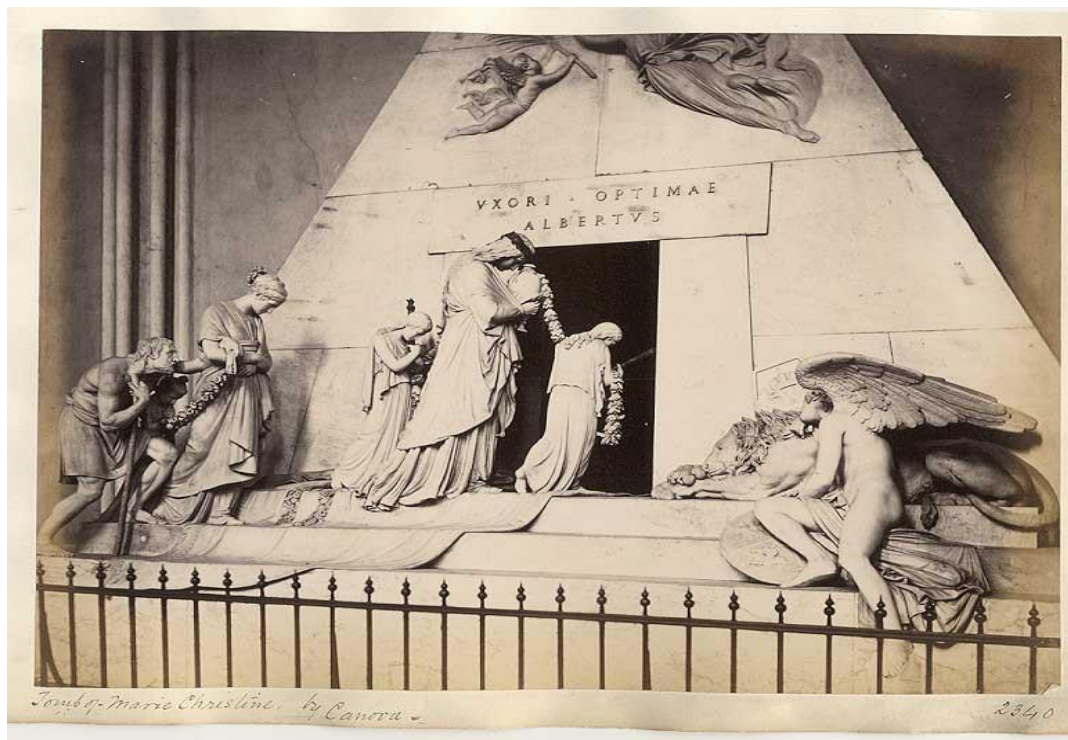


Tabla broj 3 (Adolf von Hildebrand, reljef s prikazom boga *Dioniza*, c. 1890.) Preuzeto s stranice:

https://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_von_Hildebrand#/media/Datei:Dionysos_Hildebrand.JPG

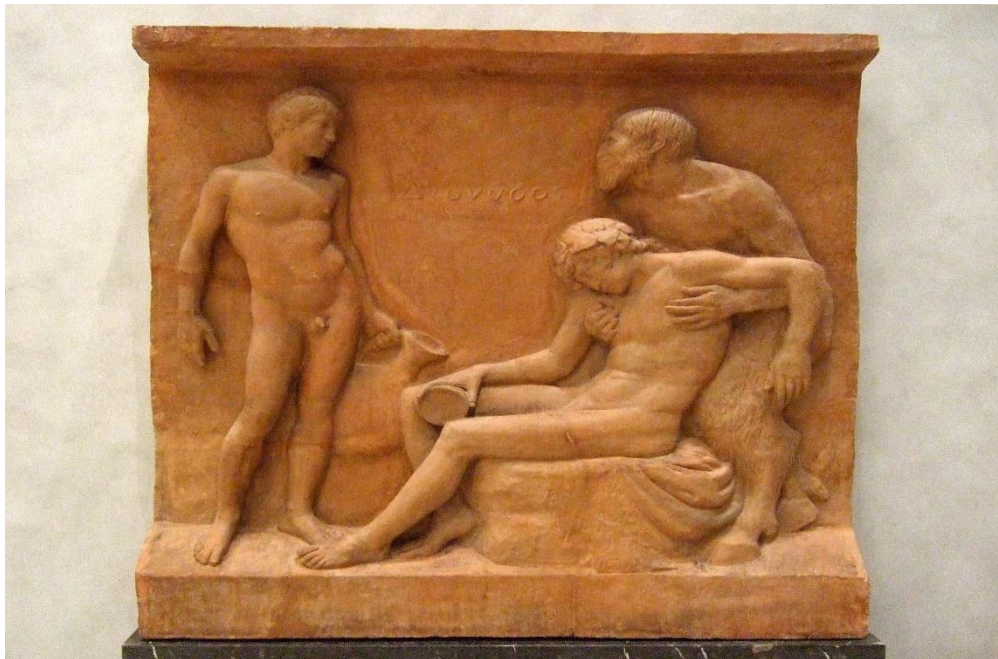


Tabla broj 4 (Adolf von Hildebrand, reljef s prikazom *Amazonki u lovu*, 1887.) Preuzeto s stranice: https://res.cloudinary.com/tne/image/authenticated/s--n6H-Wuwg--/q_80/artworks/ADOLF-VON-HILDEBRAND_DIE-AMAZONENJAGD_CC-BY-SA_BSTGS_B576.jpg



Tabla broj 5 (Mezopotamska umjetnost, *Asurbanipalov lov na lava*, reljef). Preuzeto s stranice: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/94/Assyrian_king_Ashurbanipal_on_his_horse_thrusting_a_spear_onto_a_lion%27s_head._Alabaster_bas-relief_from_Nineveh%2C_dating_back_to_645-635_BCE_and_is_currently_housed_in_the_British_Museum%2C_London.jpg/1024px-thumbnail.jpg



Tabla broj 6 (Trijem s karijatidama u Erehtejonu) Preuzeto s stranice: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Porch_of_Maidens.jpg



Tabla broj 7 (Adolf von Hildebrand, *Der Hubertusbrunnen* (Hubertov zdenac), motiv skulpture u niši „Pastir“, 1904-1907.) Preuzeto s stranice:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Hubertusbrunnen_\(M%C3%BCnchen\)#/media/Datei:Muenzen-Hubertusbrunnen-bjs-1.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Hubertusbrunnen_(M%C3%BCnchen)#/media/Datei:Muenzen-Hubertusbrunnen-bjs-1.jpg)



Tabla broj 8 (Hildebrand, „Lovac“ (Hubertov zdenac). Preuzeto s stranice:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Adolf_von_Hildebrand_-_%27J%C3%A4ger%27_vom_Hubertusbrunnen_in_M%C3%BCnchen.png



Tabla broj 9 (Hildebrand, "Travar" (Hubertov zdenac). Preuzeto s stranice:

<https://d2sze6qxvc07yt.cloudfront.net/cdn/topfoto/previews/5495/912f2f9886cfcedb4ad34ca9eb9b9b4e/5/d21696acb47480d295daf5a2905ace90/1648247.jpg>



Tabla broj 10 (Apolon Belvederski, rimska kopija iz II. Stoljeća) Preuzeto s stranice:

https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_Belvedere#/media/File:Apollo_of_the_Belvedere.jpg

g



Tabla broj 11 (Hildebrand, reljef s prikazom Kaina i Abela) Preuzeto s stranice:

<https://previews.agemotostock.com/previewimage/medibigoff/1506a221693d0051ab564135393cefb5/mpn-137194.jpg>



Tabla broj 12 (Hildebrand, reljef “Udvaranje djevojci) Preuzeto s stranice:

<http://www.artnet.com/artists/adolf-von-hildebrand/werbung-EmsehGvAGgVA13k-0XMURg2>



Tabla broj 13 (Praksitel, skulptura Fauna (satira) Preuzeto s stranice: https://en.wikipedia.org/wiki/Resting_Satyr#/media/File:Leaning_satyr_Musei_Capitolini_MC739.jpg)



Tabla broj 14 (Hildebrand, Dječak-pastir) Preuzeto s stranice:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hirtenknabe.jpg>

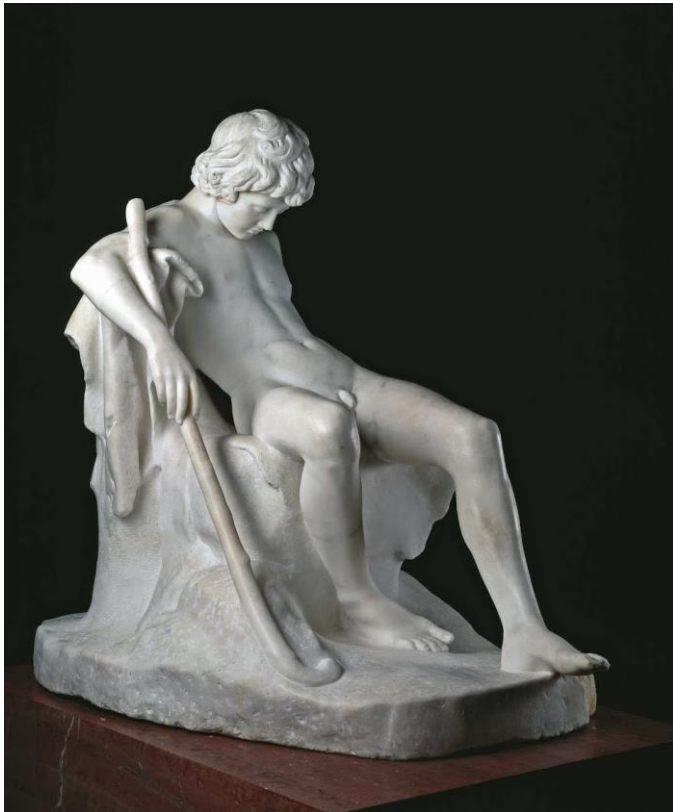


Tabla broj 15 (Hildebrand, reljef s prikazom "Alegorije jeseni") Preuzeto s stranice:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf_von_Hildebrand_Herbst_1888-1.jpg



Tabla broj 16 (Parthenon friz, reljef s prikazom borbe između minotaura i heroja)

Preuzeto s stranice: <https://www.alamy.com/parthenon-marbles-classical-greek-ca-447-438-bc-acropolis-athens-metope-from-the-elgin-marbles-depicting-a-centaur-and-a-lapith-fighting-supervision-by-phidias-the-british-museum-london-uk->



Tabla broj 17 (Parthenon friz, reljef s prikazom konjice).

Preuzeto s stranice: <https://www.pinterest.com/pin/311100286763142641/>



8. Biografija / Curriculum vitae

Emir Muhić je rođen 14.02.1997. u Sarajevu. Osnovnu i srednju školu je završio u rodnom gradu. Kao redovan student upisuje se na studij historije umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Studij završava uspješno s odbranom BA teze pod naslovom: BILDERVERBOT (zabrana slike) s fokusom na islamsku umjetnost pod mentorstvom doc. Dr. Harisa Derviševića. U sklopu BA studija uspješno je završio i studij filozofije s odbranjenom temom Fregeove logičke funkcije i Kantorova teorija skupova (mentor prof. Dr. Nijaz Ibrulj).

2019. godine upisuje jednopredmetni MA studij historije umjetnosti koji okončava s vrlo visokom ocjenama. Predmet naučnog istraživanja je polje estetike, teorije umjetnosti, filozofske hermeneutike, epoha romantizma i (post)impresionizma, te savremene tendencije XX. vijeka. Aktivno govori engleski i njemački jezik. Poznaje antički starogrčki kojeg dodatno usavršava. Kao student objavljuje radove o likovnim umjetnostima u regionalnim časopisima za umjetnost, kulturu i društvene teme (DISKURS, Hrvatska). Prevoditelj je filozofske i teorijske literature s njemačkog jezika.