

Univerzitet u Sarajevu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za historiju  
Katedra za historiju umjetnosti

Ideal ljepote u grčkoj umjetnosti u interpretaciji Winckelmann, Hegela  
i Lessinga

(Završni magistarski rad)

Student: Adisa Karkelja

Mentor: Prof. dr. Senadin Musabegović

Sarajevo, 2021.

## Sadržaj

Izvadak / abstract .....	3
Uvod.....	4
1. Osnovne faze i karakteristike grčke umjetnosti.....	5
2. Ideal ljepote u grčkoj umjetnosti u interpretaciji Winckelmannna, Hegela i Lessinga.....	7
2.1. Ideal ljepote u interpretaciji Winckelmannna .....	7
2.1.1. Antički ideali.....	8
2.1.2. Podjela grčke umjetnosti.....	9
2.1.3. Karakteristike ideala u grčkoj umjetnosti prema Winckelmannu.....	13
2.2. Ideal ljepote u interpretaciji Georg Wilhelm Friedrich Hegela.....	17
2.2.1. Predstave – mišljenja o umjetničkom djelu .....	19
2.2.2. Predstave ideje i njeni odnosi sa oblikovanjem .....	20
2.2.3. Pravilnost, simetrija, zakonitost i harmonija.....	22
2.2.4. Umjetnički lijepo - ideal .....	24
2.2.4. Fizičke osobine idealne predstave .....	27
2.3. Ideal ljepote u djelu Lessinga.....	32
2.3.1. Skulptura.....	33
2.3.2. Prikazivanje figura .....	34
3. Grupa Laokon .....	40
3.1. Winckelmannovo mišljenje o grupi Laokon .....	41
3.2. Hegelovo mišljenje o grupi Laokon.....	42
3.3. Mišljenje Lessinga o grupi Laokon.....	43
4. Nioba i grupa Niobida .....	44
4.1. Mišljenje Winckelmana o prikazu Niobe.....	45
4.2. Mišljenje Hegela o predstavi Niobe.....	45
4.3. Prikaz idealnog i Niobe prema Lessingu.....	47
5. Apolon Belvederski .....	48
5.1. Mišljenje Winckelmannna o skulpturi Apolona.....	48
5.2. Mišljenje Hegela o skulpturi Apolona .....	49
5.3. Mišljenje Lessinga o skulpturi Apolona.....	50
6. Belvederski torzo .....	50
7. Bacač diska .....	51

7.1. Mišljenje Lessinga o skulpturi bakača diska .....	51
7.2. Mišljenje Winckelmannna o skulpturi bakača diska .....	51
7.3. Mišljenje Hegela o skulpturi bakača diska .....	52
Zaključak.....	53
Sažetak / summary .....	55
Bibliografija .....	56
Knjige .....	56
Članci .....	57
Elektronski izvori .....	57
Dodatna bibliografija.....	58
Knjige .....	58
Članci .....	58
Ilustracije.....	59
Biografija / Curriculum vitae .....	66

## Izvadak / abstract

Mentor: Prof. dr. Senadin Musabegović, student: Adisa Karkelja.

Tema rada jeste ideal ljepote u grčkoj umjetnosti u interpretaciji Winckelmann, Hegela i Lessinga. Rad se sastoji iz petnaest cjelina, koje obuhvataju pored apstrakta, uvoda, zaključka, sažetka, bibliografije, biografije i ilustracija, glavni dio u kojem je tema razrađena i koji se sastoji iz sedam cjelina. U glavnom dijelu obrađeni su kratko kanoni u grčkoj umjetnosti, zatim mišljenja navedenih autora o idealu u grčkoj umjetnosti te primjeri koje navode, na samom kraju glavnog dijela su primjeri određenih djela s osvrtom na interpretaciju navedenih autora. Cilj rada jeste da se kroz djela Winckelmann, Hegela i Lessinga pojedinačno i kombinirajući, istaknu značenja i elementi ideala ljepote u grčkoj umjetnosti, s osvrtom na iste u pojedinačnim primjerima. Tokom rada će biti korišteno više metoda. Neke od najvažnijih su: deskriptivna metoda u svrhu proučavanja domaće, strane literature i drugih pisanih izvora, zatim komparativna (usporedna) analiza.

Ključne riječi: ideal, Grčka, umjetnost, Winckelmann, Hegel, Lessing

Mentor: Prof. dr. Senadin Musabegović, student: Adisa Karkelja.

The theme of the graduate thesis is the ideal of beauty in Greek art in the interpretation of Winckelmann, Hegel, and Lessing. The paper consists of fifteen sections, which in addition to the abstract, introduction, conclusion, bibliography, summary, biography, and illustrations include the main part in which the topic is elaborated, and which consists of seven sections. The main part briefly deals with the canons in Greek art, then the opinions of these authors on the ideal in Greek art and the examples they cite, at the very end of the main part are examples of certain works regarding the interpretation of these authors. The paper aims to emphasize the meanings and elements of the ideals of beauty in Greek art, regarding them in individual examples, through the works of Winckelmann, Hegel and Lessing, individually and in combination. Several methods will be used during the work. Some of the most important is a descriptive method to study domestic, foreign literature and other written sources, then comparative analysis.

Key words: ideal, Greek, art, Winckelmann, Hegel, Lessing

## Uvod

Riječju ideal pokušava se opisati savršenstvo. Kroz historiju pa sve do danas, ljudi su težili za savršenstvom u svim sferama života. U ovom radu će biti obuhvaćena problematika ideala ljepote u grčkoj umjetnosti kojem su umjetnici težili, te šta je za njih predstavljalo savršenstvo. Također rad će obuhvatati i osvrt na djela i interpretacije Winckelmannna, Hegela i Lessinga. Cilj rada jeste da se kroz djela navedenih autora pojedinačno i kombinirajući, istaknu značenja i elementi ideala ljepote u grčkoj umjetnosti, s osvrtom na iste u pojedinačnim primjerima. Ljudskim tijelom je predstavljen ideal u grčkoj umjetnosti<sup>1</sup> dok grčki kipovi predstavljaju savršen spoj materije i ideje. Preko umjetnosti na grčkim prostorima su ljudi sebi predočivali bogove i pojave vezane za njih. Winckelmann smatra da je osnovno i zajedničko obilježje grčkih remek-djela, u položaju i izrazu „plemenita jednostavnost i smirena uzvišenost“.<sup>2</sup> Grci su do tih skulptura dolazili posmatrajući svakodnevno ljepotu prirode. Dok Lessing smatra da je svrha umjetnosti da otkrije istinu i prikaže stvarnu ljepotu.<sup>3</sup> Umjetnost je dakle u stanju pružiti zadovoljstvo, podučavati i odgajati, samo otkrivanjem istine.

Rad se sastoji iz petnaest cjelina od kojih se pojedine dijele na manje podcjeline. Pored uvoda, glavni dio se sastoji iz sljedećih cjelina: kanoni grčke umjetnosti, ideal ljepote u grčkoj umjetnosti u interpretaciji Winckelmannna, Hegela i Lessinga (gdje su navedene glavne karakteristike u djelima navedenih autora), zatim poglavlja sa primjerima (grupa Laokon, Niobe, Apolon Belvederski, Belvederski torzo, Bacač diska, u svrhu formiranja opštih zaključaka), zatim zaključak, bibliografija (glavna i dodatna) i ilustracije. Tokom rada će biti korišteno više metoda. Neke od najvažnijih su: deskriptivna metoda u svrhu proučavanja domaće, strane literature i drugih pisanih izvora, zatim komparativna (usporedna) analiza. U radu je korištena literatura sljedećih autora: H. W. Jansona, Milana Pelca, Johann Joachim Winckelmannna, Georg Wilhelm Friedrich Hegela, Katarine Rukavine, Nebojše Grubora i Gotthold Ephraim Lessinga, nazivi djela i dodatna literatura navedena su u poglavlju bibliografije.

---

<sup>1</sup> Georg Vilhelm Friedrich Hegel, *Estetika I*, Beogradski izdavačko – grafički zavod, Beograd, 1986, 78

<sup>2</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Winckelmann's Images from the Ancient World, Greek, Roman, Etruscan and Egyptian*, Dover Publications, 2013, 1954, 30

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Kultura, Beograd, 47, 49 - 50

# 1. Osnovne faze i karakteristike grčke umjetnosti

Istraživanjem različitih aspekata pa tako i umjetnosti civilizacije kao što je Grčka različiti su izvori koji omogućavaju uvid u prošlost iste. U ovom slučaju na prvom mjestu mogu se izdvojiti očuvana djela, kao najbolji dokaz, međutim dosta tih spomenika nije sačuvano, takoreći većinom su bila oštećena i fragmentirana. Osim originalnih predstava prisutne su i kopije grčkih djela koje izrađuju kasnije civilizacije, koje iako pružaju dosta informacija nisu u potpunosti vjerodostojna, naravno zbog subjektivnosti umjetnika. Kao posljednji izvor za proučavanje jesu literarna djela grčkih autora u kojima su opisani mnogi spomenici iz prošlosti. Ono što kod ovog izvora predstavlja problem jeste to što spomenici koje smatramo danas važnim nisu opisana, a opet su opisani drugi spomenici koji pak nisu sačuvani. Janson nabrojane izvori navodi kao glavne pravce proučavanja grčkih djela, međutim one se mogu primijeniti na sve aspekte u kojima se proučava prošlost. Iako će se kroz rad obrađivati ideal ljepote u grčkoj umjetnosti u djelima određenih autora, u ovom poglavlju kao nekom uvodnom izlaganju će kratko biti predstavljeni općenito kanoni grčke umjetnosti. Tako je potrebno krenuti od različitih stilova koji su bili prisutni u određenim vremenskim periodima: prvi stil, ustvari geometrijski (grnčarija i sitne skulpture), zatim arhajski, orijentalni, klasični (umjetnost klasičnog doba) i stil kasno klasičnog perioda i helenizma.<sup>4</sup>

U periodu geometrijskog stila prevladavaju ukrasi na grnčariji u vidu apstraktnih šara - trouglova, šahovski ornamenata i koncentričnih krugova.<sup>5</sup> Oko 800. godine prije nove ere u okviru tog geometrijskog ornamenta javljaju se ljudske i životinjske figure, a u najzrelijim primjerima ove figure su komponovane u veoma složene scene.<sup>6</sup> Slikarstvo i vajarstvo nisu bili previše prisutni u ovom periodu, za razliku od drugih grana umjetnosti, situacija će se mijenjati kroz naredne faze, te će tako različite grane umjetnosti dominirati određenim periodima.

---

<sup>4</sup> H. W. Janson, Istorija umjetnosti, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1975, 76 - 114

<sup>5</sup> Ibid, 77

<sup>6</sup> Ibid, 77

U orijentalnom stilu koji se javlja prije 700 godine prije nove ere prisutni su snažni uticaji iz Egipta i sa Bliskog istoka, podstaknuti češćom trgovinom sa tim oblastima.<sup>7</sup> Samom prisutnošću drugih uticaja i preplitanju kulturnog života obje sredine dolazi do izmjene umjetnosti. Nakon toga dolazimo do arhajskog stila koji je trajao od kraja VII stoljeća do otprilike 480. godine prije nove ere i predstavljao je fazu eksperimenata i prelaza.<sup>8</sup> Prema Jansonu ravnoteža i prisutnost savršenog dominiraju u ovom stilu. Arhitektura i vajarstvo počinju se razvijati i prije sredine VII stoljeća, međutim drvo koje je korišteno u izgradnji gubilo je bitku s vremenom te je malo šta sačuvano.<sup>9</sup>

U klasičnom periodu, kao prelaznu skulpturu sa prethodnim stilom Janson navodi Kritijevog mladića, koji stoji u pravom smislu te riječi a ne izgleda zaustavljen u trenutku kao što je slučaj kod figura prije ove. Navedeno je postignuto prikazom desne noge. Pošto je postignut efekt života u svim pozama, više nije bilo potrebe za osmijehom korištenim u prethodnom periodu.

Kasni klasični period – helenistička faza traje od 400. godine prije nove ere do I stoljeća prije nove ere.<sup>10</sup> Prema Jansonu razlike između klasičnog i prehelenističkog manifestovana je na jednom projektu IV stoljeća koji po težnjama i dimenzijama odgovara Partenonu. Povezanost i sklad su žrtvovani radi slobode kretanje figura.<sup>11</sup> U ovom periodu dostupni su različiti uticaji u grčkoj kulturi samim tim se uticaji odmah preslikavaju i u umjetnost koja nastaje na tim područjima. Raznolikost uticaja nastaje zbog velikog prostora koji je obuhvatala tada Grčka.

---

<sup>7</sup> Janson, 1975, 78

<sup>8</sup> Ibid, 78

<sup>9</sup> Ibid, 79

<sup>10</sup> Ibid, 113

<sup>11</sup> Ibid, 115

## 2. Ideal ljepote u grčkoj umjetnosti u interpretaciji Winckelmanna, Hegela i Lessinga

Kroz ovo poglavlje će biti navedene karakteristike ideala ljepote u grčkoj umjetnosti u djelima navedenih autora. Nakon obrade navedenih mišljenja o idealu ljepote, biti će obrađeni zasebni primjeri određenih umjetničkih djela.

### 2.1. Ideal ljepote u interpretaciji Winckelmanna

Težnju Winckelmanna za vraćanjem u antičku prošlost i pripadnost istoj moguće je opravdati nezadovoljstvom umjetnošću i fizičkom prirodom vremena u kojem je živio.<sup>12</sup> Na sličnim stavkama koje Janson navodi kao glavne za proučavanje grčke umjetnosti, Winckelmann je formirao svoje mišljenje, odnosno na osnovu literarnih djela koja su pisana u njegovo vrijeme, na izvorima antičkih naroda, koje je i sam proučavao, (na primjer: ogrtač skopčan na lijevom ramenu figura predstavljao je rad Grka).<sup>13</sup> Pored navedenih jedan od glavnih izvora proučavanja jesu i kopije bez kojih znanje od grčkoj umjetnosti ne bi bilo ni blizu današnjeg. Navedene stavke su doprinijele boljem poznavanju, stoga i formiranju ispravnijeg mišljenja o životu, kulturi i umjetnosti Grka.

Evolucija bogova i religioznost klasa nisu sadržani u njegovom djelu, niti su predmet rasprava kao kod drugih autora. Akcenat njegovog proučavanja je bio na mitološkim interpretacijama, koje je iako tad korisno, imalo određenu manu odnosno teškoće prilikom utvrđivanje validnosti izvora. Tokom proučavanja rimskih kopija, kao jednog od izvora za proučavanje grčke umjetnosti, utvrđeno je da su drevni umjetnici generalizirali svoju anatomiju i izostavljali crte lica.<sup>14</sup> Kao i ostali obrađeni autori zagovarao je da umjetnost treba da pruži određeni užitek, te da priroda ne pomaže umjetnosti, u njoj ne pronalazi ideal, lijepo da ali ne i idealno, stoga je značajnije ugledanje na antičke uzore naspram prirode.

---

<sup>12</sup> Milan Pelc, Winckelmann ili estetika na raspuću, *Život umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti*, broj 41/42, Zagreb, 187, 165

<sup>13</sup> J.J. Vinkelman, *Istorija drevne umjetnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski karlovci, Novi Sad, 1996, 69

<sup>14</sup> Winckelmann, 1972, 11



Osim u prirodi ideal kao takav, nije sadržan ni u prikazima životinja, koji su u grčkoj umjetnosti obično predstavljeni kao atributi raznim bogovima, kako bi iste lakše prepoznali, (na primjer Zevs – orao) osim u navedenim slučajevima, životinje su predstavljane i kao oružje kojim su bogovi kažnjavali smrtnike, primjer toga je zmiya na statui Laokona.

### 2.1.1. Antički ideali

Ideali antike su izazvali divljenje kod Winckelmanna samim tim što su mu omogućili da u proučavanje umjetnosti uvede drugačiji, novi smisao, koje je oslobodio od mišljenja koja se zasnivaju na običnoj svrsi, jednostavnom podražavanju prirode, zatim da u umjetničkim djelima i u historiji umjetnosti pronade ideju.<sup>15</sup> Winckelmannu stoga pripisuju poseban način posmatranja u umjetnosti, to će njegovo djelovanje kasnije uticati i na Hegela. Djelovanjem i razmišljanjem na ovaj način ponovo je pokrenuo ispitivanje razlika o idealu i prirodi, nakon čega je rasprava o istom došla u centar pažnje. Njegov akcenat na grčku kulturu doveo je do većeg usmjerenja na proučavanje te iste kulture i njenih kanona.

“Najviši je podložak umjetnosti za misaone ljude čovjek, ili samo njegova vanjšina, a nju je umjetniku isto tako teško istražiti kao i umniku čovjekovu nutrinu. Najteže je upravo ono što se takvim ne čini, naime ljepota, jer ona uistinu ne može biti obuhvaćena brojem ni mjerom. Upravo stoga razumijevanje odnosa unutar cjeline, nauka o udovima i mišićima, nije ni teža ni opsežnija od razumijevanja lijepoga; pa kad bi lijepo i moglo biti određeno nekim općim pojmom, koji priželjkujemo i tražimo, onome kome je nebo uskratilo osjećaj ni to ne bi pomoglo.”<sup>16</sup> Objašnjavajući da idealno i lijepo nije moguće obuhvatiti i objasniti jednom riječju, a čak i kada bi se moglo objasniti ljudi bez osjećaja i privrženosti umjetnosti ne bi to mogli razumijeti. Zatim da kao što je misliocu ili u današnjem periodu psihologu, teško dokučiti misli i razmišljanja čovjeka, tako je umjetniku teško predstaviti izgled određene osobe. Umjetnik može vjerno prekopirati izgled osobe koja mu je inspiracija, ali bi to u momentu bila samo kopija, eventualno portret, ukoliko ne bi uspio predočiti živost i energiju.

---

<sup>15</sup> Winckelmann, 1972, 64 - 65

<sup>16</sup> Milan Pelc, ideal, forma, simbol: povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1995, 31

Sve i kad bi se ljepota i sve njene karakteristika mogle sažeti, različitost bi se isticala ovisno o subjektivnom doživljaju lijepog. Tako da je lijepo u čovjeku i odnos među dijelovima tijela teško obuhvatiti mjerama i pravilima koja bi mogla voditi umjetnike ka formiranju idealnog djela. Kroz svoje djelovanje insistirao je na grčkoj umjetnosti sve dok nije doveo do priznavanja i proučavanju tih djela u savremenom svijetu.<sup>17</sup> U svom radu ističe kao loše za umjetnost despotizam i problematična vremena.<sup>18</sup> Referirajući se vjerovatno na egipatsku umjetnosti koja prilikom izrade djela nije imala slobodu, nego je prikazivanje bilo isto kao u prošlosti, stoga umjetnici nisu bili savremeno cijenjeni, tačnije bili su na marginama društva.<sup>19</sup> Različito od Grka gdje je za dobar status umjetnosti zaslužan položaj, klima, bavljenje sportom što je vodilo savršenijem tijelu koje se kasnije prikazuje u umjetnosti, ne iznenađuje onda što se vrhunac grčke umjetnosti poklapa i sa periodom jačanja i razvitka grčke države kao sistema.

### 2.1.2. Podjela grčke umjetnosti

Podjela perioda umjetnosti se razlikuje kod autora tako je Winckelmann grčki period podijelio na sljedeće faze: rani stil, visoki stil, kasni stil. U prvoj fazi se ističe napredovanje od ugaonih, egipatskih oblika do pretjeranih, etrurskih, što je dovelo do kulminacije u Ateni, posebno u skulpturi Mirona. (T. VII, 1.)<sup>20</sup> Druga, uzvišena faza traje pedeset godina nakon perzijskih ratova, kada je Atena uživala u slobodi, miru i visokoj kulturi <sup>21</sup> (u istom periodu djelovali su: Phidias, Polycletus, Scopas i drugi kipari).<sup>22</sup> Treća je faza ljepote i milosti,<sup>23</sup> period djelovanja sljedećih kipara: Praxiteles i Lysippus i slikar Apelles.<sup>24</sup> Winckelmann prema izvorima u ovaj period uvrštava i kiparsku skupinu Laokon, što opet mnogi drugi kritičari smatraju pogrešnim.<sup>25</sup> Pad razvoja umjetnosti dolazi nakon smrti Aleksandra Velikog, što je čudno jer većina njegovih omiljenih djela potiču iz narednih helenističkih pa čak i rimskih razdoblja.<sup>26</sup>

---

<sup>17</sup> Pelc, 1995, 161

<sup>18</sup> Winckelmann, 2013, 24

<sup>19</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetika III*, Kultura, 1970, 178 - 179

<sup>20</sup> Winckelmann, 2013, 24

<sup>21</sup> Ibid, 24

<sup>22</sup> Vinkelman, 1996, 179

<sup>23</sup> Winckelmann, 2013, 24

<sup>24</sup> Vinkelman, 1996, 179

<sup>25</sup> Winckelmann, 2013, 24

<sup>26</sup> Ibid, 24

Kao neku paralelu egipatske umjetnosti s grčkom, razlike i sličnosti moguće je uvidjeti na sljedećem: kroz obje su umjetnici težili za ostavljanjem traga na zemlji, čak i kada ne budu više prisutni, odnosno težili su za beskrajnošću, približavanju božanskom, makar i preko svojih djela. Različite poze su predviđene u egipatskoj umjetnosti za različite klase dok u grčkoj to nije toliko istaknuto, čak se bogovima pridodaju i figure životinja kako bi se tačno znalo o kome se radi. Zatim egipatske figure nisu imale pokret, prikazivane su u stanju mirovanja uvijek, dok su Grci otkrili način prikazivanja u nekim radnjama, pa i mirovanja ali bez te ukočenosti, prisutne kod egipatske umjetnosti. Umjetnici u Egiptu morali su da rade po već utvrđenim formama<sup>27</sup> bez slobode dodavanja subjektivnih nota, što ih je ostavilo na marginama društva bez nekih većih priznanja. Dok je u grčkoj umjetnosti postojala sloboda stvaranja, što objašnjava različito ophođenje prema umjetnicima u Egiptu i Grčkoj.

U esejima iz 1762. godine, napisanim od navedenog autora, ističu se dva uvjerenja: prvo da je ljepota grčke arhitekture bila bezvremena i apsolutna, i drugo da je ta ljepota bila relativna.<sup>28</sup> Težnja za ljepotom, idealima i idealizacijom, prisutna je stalno u umjetničkom svijetu, za Winckelmanna je sam koncept ideala i ljepote proizašao je iz klasične antike. Mišljenje da u prirodi ne postoji savršena ljepota, dijeli s ostalim autorima u radu, zatim da je potreban ljudski faktor, kako bi dobio idealno djelo. Winckelmann navodi Demetriusa za kojeg smatra da nije postigao slavu jer se ugledao na prirodu, umjesto da je pokušao dokučiti lijepo i ideal. Winckelmann je to objasnio riječima: "Oblik istinske ljepote počiva u dijelovima među kojima nema prekidanja. Na tom načelu se temelji profil antičkih glava mladića, u kojemu nema posve ravnih dijelova, no koji nije ni sasvim izmišljen nego je rijedak u prirodi, a čini se da ga je još teže pronaći pod hladnim nego blagim nebom. Ta je linija toliko svojstvena ljepoti da lice, koje sprijeda može djelovati lijepo, u profilnom položaju gubi ako mu se profil odudara od nje."<sup>29</sup> Možda je navedeno moguće povezati s općenitim prikazom i ne tolikom težnjom da se postigne blizak subjektivan izraz nego upravo idealno. Većina fizičkih karakteristika nije se preklapalo s fizičkim izgledom, kasnije su u radu spomenute uši, kao dio koji je najviše bio individualiziran.

---

<sup>27</sup> Hegel, 1986, 9

<sup>28</sup> Winckelmann, 1972, 23 - 24

<sup>29</sup> Pelc, 1995, 32

Zbog navedenih uvjerenja o antičkim idealima Winckelmann ukazuje na veličinu Rafaela koje on postiže oponašanjem Grka.<sup>30</sup> “Ako postoji umjetnik koji je bio obdaren osobnom ljepotom, osjećajem za lijepo, duhom i poznavanjem antike, tada je to bio Raffael.”<sup>31</sup> O veličini njegovoj govori nakon posjete Sikstinske Madone (primjer nebeske ljepote).<sup>32</sup> “Pogledajte Madonu lica puna nevinosti, i više nego samo ženske uzvišenosti, u položaju koji odaje blaženi mir, onu smirenost kakvu su samo u starini znali podati slikama božanstva. Kako je velika i plemenita cijelokupna njezina kontura!”<sup>33</sup> Poredeći ideal djela kod Grka koja su i u sukobu strasti ostajali naizgled smireni. Zatim pominje konturu koja je obuhvatila prirodno i idealno, jasno se izražavajući u grčkim djelima, te je kasnije samo Rafaelu pošlo za rukom da je pronađe.

Rafael je mogao figure nacrtati jednim neprekidnim potezom kista što ga razlikuje od njegovih učenika, što predstavlja jednu od karakteristika zašto je cijenjen, a nedostatak ove karakteristike kod učenika smatrano je znakom silazne putanje u umjetnosti.<sup>34</sup> Smatrao je stoga lelujave i neprekidne poteze upravo onim što je neprihvatljivo, nalazeći ih manom baroka i uopće ne čudi što je uzdizao Rafaela te što je smatrao da već ovakav način prestaje s njim jer ni njegovi učenici nisu uspjeli postići isto. Opet mirnoću kod prikaza Marije povezuje s grčkim jer su figure iako iznutra u nekom sukobu u vanjskom prikazu djelovali ponosno i smireno. Naravno sve postignuto je uspio radi ugledanja na grčku umjetnost. U knjizi o ljepoti navodi sljedeće: “U svojoj raznovrsnosti ljepota ponajprije počiva u jednostavnom; to je kamen mudraca, koji umjetnici moraju tražiti, a koji malo njih pronađe; samo onaj razumije škrte riječi, tko u sebi samome posjeduje čistoću pojma.” Idealnu ljepotu je najlakše pronaći u jednostavnom prikazu.” Linija koja opisuje lijepo eliptična je, i u njoj je sadržano i ono jednostavno i neprekidna promjena, jer nju je nemoguće opisati bilo kojim šestarom, njezin smjer mijenja se u svakoj točki.”<sup>35</sup> Idealna ljepota je opisana eliptičnom linijom, koja nije opisana u geometriji i algebri te ju je teško prepoznati, ali su Grci, bez ikakvih mjerila i pomagala ovladali njome, te je u njihovim djelima prisutna.

---

<sup>30</sup> Ernst H. Gombrich, Umjetnost i napredak : djelovanje i pretvorba jedne ideje : od klasicizma k primitivizmu, *Život umjetnosti : časopis za pitanja likovne kulture*, broj 29/39, Zagreb, 1980, 242

<sup>31</sup> Pelc, 1995, 33

<sup>32</sup> Gombrich, 1980, 242

<sup>33</sup> Pelc, 1995, 59

<sup>34</sup> Gombrich, 1980, 248

<sup>35</sup> Pelc, 1995, 31

Različito od Rafaela, mržnja i neprihvaćenost baroka i Berninija (izazvana neugledanjem na Grke) očita je u sljedećem:” Bernini, veliki kvaritelj umjetnosti, nije obraćao pažnju na tu liniju, jer je u običnoj prirodi, koja mu je jedina služila kao podložak, nije nalazio, a oponašali su ga i njegovi učenici.”<sup>36</sup> Ovdje se referira na gore navedenu liniju koja je je sačinjavala profil i bivala povučena od čela ka nosu. Isto tako harmonija i tečan izraz, postizala se oštrim i jasnim potezima, a ne lelujavim, izgubljenim i lako naznačenim potezima. Grčka i Rim su bili predstavljeni kao uzori za idealna djela. A upravo se Berniniju zamjera neugledanje na stare Grke. Idealno lijepo nije moglo nastati u prirodi te ni samo oponašanje prirode nije vodilo ka idealnom. Međutim samo predstavljanje ljepote i idealnog je sadržano u jednostavnosti, u prikazima određenih radnji u skulpturi, te da su samo Grci mogli da predstave djelo jednostavnim i idealnim bez određenih mjerila koje bi mogli danas upotrijebiti.

Zaključak koji je moguće formirati je da je Winckelmann očitije više zanimala skulptura, a u manjoj mjeri slikarstvo i arhitektura. Te je smatrao kako je za dobar ukus prisutan u svijetu zaslužna grčka kultura i umjetnost i da je Grčka predstavljala mjesto gdje je sve moglo uspjeti. Da su područje njegovog interesovanja bila umjetnička djela na javnim mjestima, a ne u privatnim kućama, nastala s ozbiljnim namjerama.<sup>37</sup> Stoga se umjetnosti nije smjelo pristupati neozbiljno, a funkcija umjetničkog djela prvenstveno je trebala imati obrazovni karakter. Time je superiornost Grka u umjetnosti izazvana zbog velikih ulaganja u nju. Da je zbog samih postavki kipova i slika u hramovima i smatranje istih božanstvima, grčki umjetnik u djelima težio besmrtnosti. Zatim da je najviši ideal bio u božanstvima. Idealom on smatra najvišu ljepotu cijele figure, koja u prirodi teško može postojati u istoj visokoj mjeri u kojem se pojavljuje na umjetničkim djelima.<sup>38</sup> Zatim da je Laokon (T. I, 1.) umjetnicima starog Rima bio upravo ono što je nama: Poliklitov kanon; savršeno pravilo umjetnosti.”<sup>39</sup> Ova skulptura je predstavljala arhetip stoičke vrline.<sup>40</sup>

A fizičke vježbe i napori koje su redovno održavali, olimpijske igre navodi kao primjer toga, uticale su na razvoj Grka. Sav taj napor doveo je do snažnih i mišićavih tijela koje će se kasnije prikazivati i na umjetničkim djelima, najviše u skulpturama bez ikakvog pretjerivanja.

---

<sup>36</sup> Pelc, 1995, 32

<sup>37</sup> Winckelmann, 1972, 36

<sup>38</sup> Ibid, 121

<sup>39</sup> Pelc, 1995, 40

<sup>40</sup> Winckelmann, 1972, 37

### 2.1.3. Karakteristike ideala u grčkoj umjetnosti prema Winckelmannu

“Opća izvanredna značajka grčkih remek-djela, napokon, jest plemenita jednostavnost i smirena uzvišenost, i u postavi i u izrazu. Kao što dubina mora, bez obzira na to kako površina bjesni, uvijek ostaje mirna, tako izraz grčkih figura uza sve strasti pokazuje veliku i staloženu dušu.”<sup>41</sup> Značilo bi navedeno da su grčke figure predstavljale veliku i staloženu dušu čak i usred unutarnjih sukoba i strasti. Primjer toga upravo je Laokon (T. I, 1.) Koliko god nam su nam vidljivi znaci bola na njegovom tijelu ne možemo uočiti tragove ljutnje prema sudbini koja ga je zadesila. Plemenitost i bol se prostiru tijelom i održavaju ravnotežu.

“Kod Laokonta osim boli vidiš i nezadovoljstvo (kao pri nedostojnoj patnji) u nabiranju nosa, a očinsko sažaljenje na jabučicama očiju, koje kao da plivaju u mutnoj izmaglici. Te ljepote u jednom jedinom dojmu slične su homerovskim slikama u jednoj riječi; pronaći će ih samo onaj tko ih poznaje.”<sup>42</sup> Implicirajući da ukoliko neko dovoljno ne poznaje odlike umjetnosti neće ih moći ni otkriti niti vidjeti na djelu. Zatim da duša potiče gledaoca koji želi da osjeti istu patnju i bijedu. Nije to samo prisutno na ovom djelu nego i na ostalim grčkim djelima gdje je patnja približena posmatraču bez da izaziva sažaljenje i ružno osjećanje, nego tek toliko da se može nakratko poistovjetiti sa sudbinom prikazanog lika. Kroz njegov miran stav u tragediji koja ga je zadesila očituje se jedna od glavnih odlika ideala. Bol i patnju koji osjeća i doživljava ne bi mogli predočiti gledateljima da je umjetnik odjećom prekrio tijelo. Što opravdava mišljenje o skulpturama koje su idealnije bez prisustva tkanine, te da se na obučenju skulpturi ne može sve idealno prikazati.

Što se fizičkih osobina tiče, moguće ih je sažeti sljedećim citatom: “Forma istinske ljepote ne zatupljuje izbočene dijelove, a savijene ne prikazuje odrezanima; čeona kost snažno je uzdignuta, a brada posve zaokružena. Najbolji umjetnici antike stoga su one dijelove na kojima leže obrve oštro rezali, a u doba opadanja umjetnosti u antici, odnosno u doba njezine propasti čiji smo svjedoci, taj je dio okruglasto i tupo istaknut, a brada je općenito presitna.”<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Pelc, 1995, 53

<sup>42</sup> Ibid, 28 - 30

<sup>43</sup> Ibid, 32

Akcentat je zatim bio na mladalačkim figurama jer su one najbolje dočaravale jednostavnost i jedinstvo koje vodi ka uzvišenosti.<sup>44</sup> Navedeno je uočljivo gledajući tadašnju umjetnosti, međutim ne mora značiti da je to bila glavna ili uopće vodilja Grčkim umjetnicima. Više jer na mladalačkim figurama ima manje mana koje je potrebno prekriti da bi se postigao ideal. Idealni prikaz oka navodi kroz veličinu, oči treba da su prikazane velike i da odgovaraju očnoj kosti ili njenom okviru.<sup>45</sup> Zatim gornji očni kapak treba da čini više okrugao luk nego donji, te je idealnoj skulpturi prikazano dublje nego u prirodi.<sup>46</sup> Prema Winckelmannu uši su dio tijela koje su male najveći procent individualnosti. Grčki prikazi bogova i junaka, su smatrani idealnim (profil čela i nosa predstavljen gotovo ravnom crtom, prikaz sličan novcu kraljica, ali bez previše uplitanja njihove mast).<sup>47</sup> Kao što je već navedeno oči su bile krupnije prikazane nego u relanosti dok su uši imale najveći udio individualnosti. Oči naravno bez boje, umanjujući individualni dojam tako i ne umanjujući idealno bojom. Više posmatrajući unutrašnjost i dušu nego vanjštinu i oči.

“Kada bi oponašanje prirode umjetniku i moglo dati sve, ispravnost konture njime zacijelo neće dostići: nju može naučiti jedino od Grka. Opet implicirajući da se jedino ugledanjem, i oponašanjem Grka može postići neki ideal u kasnijoj umjetnosti. Ujedno ova stavka predstavlja razilaženje u mišljenjima autora koji se obrađuju, pojedinačno istaknuto u poglavljima o autorima a sažeto opet u zaključku. Najplemenitija kontura ujediniuje ili opisuje sve dijelove najljepše prirode i idealnih ljepota grčkih figura; ili je pak u objema najviši pojam.”<sup>48</sup> Izražavanje konture i njena jasnoća jedan je od uzroka zašto se obnažene figure smatraju idealnijim.

---

<sup>44</sup> Winckelmann, 1972, 24

<sup>45</sup> Hegel, 1970, 132

<sup>46</sup> Ibid, 132

<sup>47</sup> Winckelmann, 1972, 65

<sup>48</sup> Pelc, 1995, 49

Dalje umjetnici prilagođavaju svoju konturu za figure do širine jedne dlake, čak i u najljepšim izvedbama, poput dragulja, kao primjer moguće je navesti sljedeće: Diomeda i Perzeja iz Dioskorida, Herkula i Lolea od Teucer.<sup>49</sup> Upravo kontura omogućava postizanje idealnog ne samo u obnaženim figurama nego i na onima gdje je prisutna tkanina. Što se tiče kasnijih umjetnika, vezano za konturu, Winckelmann navodi sljedeće: “Michelangelo je možda jedini za kojeg se može reći da je dostigao antiku, ali samo na snažnim, mišićavim figurama, na tijelima iz herojskog razdoblja, ne na nježno mladalačkim, ne na ženskim figurama, koje su pod njegovom rukom postajale Amazonke.”<sup>50</sup> Iako je naveden kao primjer uspješno urađene konture, opet to nije moguće primijeniti u cijelosti njegovog rada, nego su izdvojene samo snažne figure, stoga mu se ne može pripisati potpuno otkrivanje grčke konture.

Sljedeći primjer koji navodi Winckelmann jeste grupa i skulptura Niobe, (T. II, 1.) (T. III, 1) (T. IV, 1.) kod koje imamo prikaz straha od smrti, tačnije na primjeru kćeri Niobe na koje je Dijana uputila stanje tjeskobe, gdje su njihove moći svladane i paralizirane bliskim pristupom neizbježne smrti, time ona predstavlja kombinaciju tjeskobe smrti i najvišu ljepotu.<sup>51</sup> Prikazom figure predstavljaju ljepotu a pozadina i njihova predstava otkrivaju bol. Dalje navodi torzo Belvedere (T. VI, 1.) za kojeg smatra da je u njemu predstavljen uzvišeni ideal tijela uzdignut iznad prirode i oblik u punom razvoju muškosti, blizak božanskom.<sup>52</sup> Opisuje skulpturu Apolona (T. V, 1.) koja je izbjegla uništenje sljedećim riječima: “Ponos na Apolonovom licu očituju se ponajviše u bradi i donjoj usni, srdžba u nozdrvama njegova nosa, a prezir u otvoru usta.”<sup>53</sup> Njegov rast govori o veličini kojom je ispunjen, čak ni krvne žile ni tetive se ne griju i ne miješaju ovo tijelo, nego da nebeska sila ispunjava tijelo, koje je proganjalo pitona, te koristeći luk, ubilo istog, svjestan moći, zagleda se u beskonačnost.<sup>54</sup> Detalji o prikazima figura i poređenju s drugima izdvojeni su u zasebnim poglavljima, gdje će o tome biti više informacija.

---

<sup>49</sup> Winckelmann, 1972, 69

<sup>50</sup> Pelc, 1995, 50

<sup>51</sup> Ibid, 125

<sup>52</sup> Winckelmann, 2013, 137

<sup>53</sup> Pelc, 1995, 28

<sup>54</sup> Winckelmann, 2013, 139



Navedene karakteristike možda su mogle biti primijenjene i na slikarstvo ali zbog nedostatka dokaza to se ne može sigurno utvrditi. Međutim poznato je da su grčki slikari imali znanje o konturama i izrazu što ne implicira i zasluge za perspektivu, sastav ili bojanje.<sup>55</sup> To je moguće utvrditi preko pronađenih reljefa i mozaika u otkrivenim građevinama. Slikarstvo do idealnog dolazi u kasnijem periodu. A što se tiče upotrebe boje, prednjače slikari kasnijih perioda. Zatim prikazivanje pejzaža i životinja smatra Winckelmann da je poboljšano u periodu u kojem je on živio, vjerovatno jer slikari u prethodnim periodima nisu bili upoznati s ljepšim vrstama životinja u drugim regijama. Winckelmann je mišljenja da su boje kasnije živopisnije, živahnije i jače, zatim sama priroda pod gušćom i vlažnom atmosferom pridonijela je rastu ove vrste umjetnosti, navedene i druge prednosti savremenih slikara (iz perioda autora) u odnosu na drevne koji zaslužuju biti bolje prikazane.

---

<sup>55</sup> Winckelmann, 2013, 33

## 2.2. Ideal ljepote u interpretaciji Georg Wilhelm Friedrich Hegela

Grčku umjetnost Hegel je dugo vremena smatrao najvažnijom, nepobjedivom, bar u umjetničkom stvaralaštvu.<sup>56</sup> Kroz svoj rad izložio je teze o umjetnosti, religiji i nauci. Smatrao je da umjetnost ujedinjuje oblik i značenje, odnosno spoljašnje i unutrašnje. Za Hegela kao zagovornika grčke umjetnosti, ona je predstavljala savršenstvo umjetničkog stvaralaštva. Podjelu umjetnosti je izvršio na simboličnu, klasičnu i romantičnu, s mišljenjem da klasična umjetnost prvobitno stvara djela, napredujući dolazi do idealnog izraza i da u zadnjoj fazi prestaje da postoji kao takva i prelazi u romantičnu umjetnost. Stavka koja ga razlikuje od drugih autora jeste da on smatra grčku umjetnost savršenstvom ali ne smatra da se oponašanjem iste može doći do idealnog, čak štaviše poslije romantičarske faze dolazi do “smrti” umjetnosti.

Umjetnost neće prestati da postoji nakon simbolične smrti nego nije sigurno da će ikad postići nekadašnju slavu i ideal te da nakon njenog okretanja ka religiji i filozofiji<sup>57</sup> njeno “zlatno doba” postignuto u grčkoj umjetnosti i umjetnosti kasnog srednjeg vijeka prošlo,<sup>58</sup> i zamijenjeno filozofijom umjetnosti.<sup>59</sup> Zlatno doba predstavlja period njene samostalnosti i razvoja u kojem je država mogla dati umjetnosti pažnju koju zaslužuje, što je dovelo do nedostižnog razvoja. Zatim da u sadašnjosti nisu povoljni uslovi za nove razvoje u umjetnosti i koliko god da umjetnost napreduje, vrhunac grčkog doba ne može dostići, jer više ne predstavlja potrebu duha.

Rudolf Hajm, Hans Grubih, Teodor Lit - ispitivači Hegelove estetike koji su smatrali da Hegelova koncepcija umjetnosti kao realnosti neposredno podređena religiji, a estetika je bliska teologiji.<sup>60</sup> Zatim da religija koristi umjetnost kako bi svoju istinu približila vjernicima, te da u tom slučaju umjetnost „stoji u službi jedne oblasti života koja se od nje razlikuje.”<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> Hegel, 1986, 17

<sup>57</sup> Katarina Rukavina, Istina u umjetnosti. Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti, *Filozofska istraživanja*, Beograd, god. 29 Sv. 3, 2009, 568

<sup>58</sup> Hegel, 1986, 21

<sup>59</sup> Rukavina, 2009, 568

<sup>60</sup> Hegel, 1986, 22

<sup>61</sup> Ibid, 24

Hegelu su čak zamjerali nadređenost religije nad umjetnošću i miješanje umjetničkog s religiozno - filozofskim duhom.<sup>62</sup>

Dosta, više od drugih autora povezuje umjetnost i religiju, jer kroz samu umjetnost religija opravdava i objašnjava stvari nepoznate čovjeku i nedostupne za vidjeti. A samo predstavljanje božanstava u poligamnim religijama kao što je grčka kultura bilo je često, te je religiju i umjetnost bilo teško razdvojiti. Ustvari i sami umjetnici su kroz umjetnost nastojali da privuku dio božanske besmrtnosti za sebe. Zato je prikazivanje božanstava ustvari predstavljao i najveći ideal. No, međutim, misao se okrenula protiv umjetnosti forme predstavljanja božanstava, izrazito kod Jevreja, Muslimana (čak i kod Grka kod kojih se Platon protivio bogovima Homera i Hesioda.<sup>63</sup>). Religija kasnije prema Hegelu nadmašuje umjetnost, a forma kojom se služila prenesena je iz umjetnosti (referirajući se vjerovatno na romantičarsku fazu u kojoj duhovno prevladava) i tada umjetnost predstavlja samo jednu stranu religije.

---

<sup>62</sup> Hegel, 1986, 24

<sup>63</sup> Winckelmann, 2013, 104

### 2.2.1. Predstave – mišljenja o umjetničkom djelu

Stavke koje opisuju prvu predstavu /mišljenje o umjetničkom djelu su sljedeće:

- “da umjetničko djelo nije prirodni proizvod nego je nastao ljudskom djelatnošću”,<sup>64</sup> uopće ne iznenađuje navedeno kada većina autora, stoga i Hegel u prirodnom okruženju ne pronalazi idealno, nego to pripisuje ljudskom djelovanju.
- “da je bitno stvoreno za čovjeka i da je za njegova osjetila manje-više preuzeto iz osjetilnoga”,<sup>65</sup> jedino u čovjeku Grci su pronalazili ideal i sama djela da bi dostigla ideal moraju imati uticaj ljudskog faktora.
- “da ima svrhu u samome sebi”.<sup>66</sup> Vjerovatno povezujući bitnost djela s njim samim, bez da mora zadovoljavati određene kriterije. S tim što grčka umjetnost osim estetskog karaktera ima i obrazovni karakter.

Drugo mišljenje podrazumijeva da umjetničko djelo predstavlja spoj talenta i genija, i isticana je prirodna strana koju talent i genije nose u sebi.<sup>67</sup> Ne predstavlja proizvod ljudskog djelovanja nego proizvodom nekog nadarenog duha. Treće mišljenje posmatra umjetničko djelo kao proizvod ljudske djelatnosti odnos umjetničkog djela prema vanjskim pojavama prirode.<sup>68</sup> Zbog živog svojstva u sebi su bila iznad umjetničkih djela u ovoj fazi. U ovom dijelu se opet izdvajaju umjetnička djela od prirodnih ali samo zbog nedostatka osjećanja bez kojih prirodne materije nisu žive nego predstavljaju obične objekte.

---

<sup>64</sup> Predrag Finci, Čitatelj Hegelove estetike, Naklada Breza, Zagreb, 2014, 34

<sup>65</sup> Ibid, 34

<sup>66</sup> Ibid, 34

<sup>67</sup> Hegel, 1986, 28

<sup>68</sup> Ibid, 30

### 2.2.2. Predstave ideje i njeni odnosi sa oblikovanjem

Predstavljanje ideje odnosno njeno postojanje bi moglo biti shvaćeno kao ideal.<sup>69</sup> Ustvari oblik koji se predstavlja bitno je da sadrži ideju. Moguće je posmatrati sljedeća tri odnosa između ideje i njenih oblikovanja,<sup>70</sup> simboličnu, klasičnu i romantičnu.<sup>71</sup> Simbolička - "...prva forma umetnosti jeste pre neko prosto traženje slikovitog predstavljanja nego moć pravog prikazivanja; ideja još nije u samoj sebi našla formu, i, prema tome, ostaje u stanju borenja za nju i stremljenja ka njoj."<sup>72</sup> U prvoj formi, odnosu, ideja na prvom mjestu obuhvata sadržaj umjetničkih likova još u njenoj neodređenosti i nejasnosti, još uvijek nije dostigla formu i nema na samoj sebi individualnost koju zahtjeva ideal, što predstavlja njenu apstraktnost, nepotpuna je samim tim ne zadovoljava kriterij ideala. Faza duha, ideje u kojoj forma još nije dostignuta i samim tim ni njihovo jedinstvo nije postignuto. Forma ne postoji, ideja se ne poklapa s sadržajem "Simbolična umetnost dostiže svoju najobrazniju stvarnost i najveću primenu u arhitekturi, u kojoj ona vlada prema svome potpunom pojmu, i još nije spala na stepen tako reći neorganske prirode neke druge umetnosti."<sup>73</sup> Moguće je spomenuti i Zaratrustinu religiju, gdje se sunce, mjesec, zvijezde i vatra, odnosno sve što osvjetljava predstavljaju apsolutno, odnosno božansko nije odvojeno od simbolike.<sup>74</sup> Hegel kao primjere navodi čisto i svijetlo koje se naziva Ormuzdom a tamno Ariman, no koliko god predstavljali božansko, kraljevsko ili drugo, ostaju neodvojeni od simbolike. Simbolično značenje nije odvojeno u ovoj fazi, moguće je da predstavlja božanstvo a isto tako se nalazi su svemu sjajnom i svijetlom ili u Armitovom slučaju u tami. Zatim navodi da se za Egipat smatra da se prirodno odvojilo od duhovnog, za šta se kao primjer navode piramide. Piramide predstavljaju grobnice važnih ličnosti, posmatrajući taj aspekt u njihovoj unutrašnjosti se nalazi nešto iz vanjskog svijeta.

---

<sup>69</sup> Nebojša Grubor: Hegelovo utemeljenje estetike putem određenja kulturno-povijesne funkcije umetnosti, *Filozofija i društvo*, Beograd, XXIV, 2013, 208

<sup>70</sup> Hegel, 1986, 76

<sup>71</sup> Finci, 2014, 35

<sup>72</sup> Hegel, 1986, 76

<sup>73</sup> Ibid, 89

<sup>74</sup> Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika II*, Beogradski izdavačko – grafički zavod, Beograd, 1986, 36

Zatim jedan od primjera egipatske figure jeste Izida koja na koljenima drži Hora, predstavljena simetrički, pravolinijski i nepokretno, nije prisutna naklonost, te se ne bi mogla dokučiti krvna povezanosti između njih.<sup>75</sup> Bez dublje pozadine ne bismo mogli shvatiti da se radi o majci odnosno roditelju i djetetu, različito prikazima Niobe, Laokona i Marije.

“U drugoj, pak, formi umetnosti, koju hoćemo da označimo kao klasičnu, odstranjen je dvostruki nedostatak simbolične umetnosti. Simbolični oblik je nepotpun, jer u njemu ideja stupa u svest samo u apstraktnoj određenosti ili neodređenosti, i, usled toga, podudarnost između značenja i oblika mora da ostane stalno nepotpuna, i, čak samo apstraktna. Kao ukidanje ovog dvostrukog nedostatka, klasična forma umetnosti predstavlja slobodno i adekvatno ugrađivanje ideje u oblik koji prema svome pojmu pripada ideji, zbog čega je ona u stanju da se sa njim uskladi slobodno i savršeno.”<sup>76</sup> Prilagođavanje ideje u oblik s ciljem slobodnog i savršenog usklađivanja predstavlja klasičnu formu. “Naime, klasična forma umetnosti postigla je najviše od onoga što je umetnost u čulnom očiglednom predstavljanju u stanju da postigne, te, ako je u njoj nešto nesavršeno, onda to ima razlog u samoj umetnosti i u ograničenosti njene sfere.”<sup>77</sup>

Vrhunac umjetnosti postignut je u klasičnoj umjetnosti u kojoj se sjedinjava ideja i forma, te umjetnost doživljava svoj vrhunac u razvoju. Navedena faza najveću primjenu doživljava u skulpturi što je moguće potkrijepiti sljedećim riječima: “...za klasičnu formu umetnosti, međutim, skulptura je безусловna realnost, dok arhitekturu ona prihvata samo kao ono što ograđuje, i još nije u stanju da izgradi slikarstvo i muziku kao apsolutne forme za svoju sadržinu.”<sup>78</sup> Primjeri za klasičnu fazu su Niobe, Laokon i drugi (spomenuti su kasnije detaljno u radu, pa se stoga ovdje neće detaljisati).

“Romantična forma umetnosti ponovo ukida savršeno jedinstvo između ideje i njenog realiteta, i ponovo se vraća, premda na jedan viši način, na ono razlikovanje i suprotstavljanje obeju tih strana koji su ostali u simboličnoj umetnosti nesavladani.”<sup>79</sup> Faza predstavlja spoj ljudske i božanske prirode. Ideal i forma se razjedinjuju u korist idejnog i duhovnog.

---

<sup>75</sup> Hegel, 1970, 181

<sup>76</sup> Hegel, 1986, 78

<sup>77</sup> Ibid, 79

<sup>78</sup> Ibid, 89

<sup>79</sup> Ibid 79

Postignuto je vladanje slikarstvom i muzikom na samostalan i bezuslovan način, a pored toga i poetskim predstavljanjem, opet obuhvaćeno sljedećim citatom: "...romantična forma umetnosti, najzad, ovladauje slikarskim i muzičkim izrazom na samostalan i bezuslovan način, a isto tako poetskim predstavljanjem; međutim, poezija odgovara svim formama."<sup>80</sup> Primjer za ovu fazu je prikaz Marije koji je već rađen u radu prilikom spomena Rafaela a biti će i u poglavlju s primjerima, te nema potrebe za ponavljanjem.

Može se zaključiti da je ideja sačinjena od subjektivnog i objektivnog dijela, ustvari predstavlja njihov spoj i međudjelovanje, te samo tako predstavlja ideju u pravom smislu. "Lepo, naime, mora da bude istinito po sebi. Kada djelo odgovara ideji onda ono predstavlja istinu.

### 2.2.3. Pravilnost, simetrija, zakonitost i harmonija

Važne stavke u umjetnosti predstavljaju pravilnost, simetrija, zakonitost i harmonija. "Pravilnost kao takva jeste uopšte jednakost na onom što je spoljašnje i, još tačnije, ona je jednako ponavljanje jednog istog određenog oblika koji predstavlja odredbeno jedinstvo za formu predmeta."<sup>81</sup> Ustvari mogućnost da se jedan predmet prikaže u istoj formi i dimenzijama predstavlja njegovo jedinstvo i pravilnost. "Sa pravilnošću stoji u vezi simetrija. Forma, naime, ne ostaje kod one krajnje apstrakcije jednakosti u odredbi. Jednakosti se pridružuje nejednakost i u prazni identitet stupa razlika i prekida ga. Tako postaje simetrija."<sup>82</sup> Nije potrebno da je su forme ovdje jednake ono što je bitno jeste njihova proporcionalnost. To jeste da i njihove jednakosti i nejednakosti u određenoj mjeri budu u ravnoteži.

U slikarstvu važnu ulogu imaju pravilnost i simetrija. Mjere i proporcionalnosti bitne u grčkoj umjetnosti glavne su odlike pravilnosti. Prema Hegelu linija slična ovalnoj koja se nakon presjeka po velikoj osi, raspada na nejednake polovine, zbog jedne strane koja ne predstavlja ponavljanje druge strane ista je ona koju je Hogart nazvao linijom ljepote. Linija koja se ne može pronaći u algebrama i geometriji ali je zaslužna za idealna djela čije korištenje je bilo prirodno Grcima, stoga im se i pripisuje.

---

<sup>80</sup> Hegel, 1986, 89

<sup>81</sup> Ibid, 135

<sup>82</sup> Ibid, 135

Harmonija proučava istih ili sličnih cjelina ne samo u umjetnosti nego i šire u pojmovnom smislu. Samim tim jer obuhvata i odnos razlika i sličnosti cjeline istaknut je zajednički značaj naspram individualnog. Isto važi i za dijelove na primjer skulpture da bi se postigla harmonija cjeline.

Spoj razlika i sličnosti koji upotpunjuju cjelini obuhvaćeno je pojmom harmonija. “Tako, na primer, plavo, žuto, zeleno i crveno predstavljaju nužne razlike boja koje se nalaze u suštini same boje. U njima mi imamo ne samo nejednakosti, kao u simetriji, u kojoj se one pravilno spajaju, obrazujući time izvesno spoljašnje jedinstvo, već neposredne suprotnosti, kao što su žuto i plavo, a isto tako i njihovo neutralisanje i njihov konkretni identitet. Lepota njihove harmonije sastoji se u izbegavanju njihovih oštih razlika i suprotnosti, koje kao takve treba poništiti, tako da se u samim razlikama pokaže njihova skladnost. Jer one pripadaju jedna drugoj.”<sup>83</sup> Jedinstvo različitih boja, spajanje njihovi razlika i sličnosti obuhvaćeno je pojmom harmonije. Boja je naravno većinom vezana za slikarstvo međutim i ovdje je moguće da posluži barem primjerom da bi se obrazložio navedeni pojam. Ukoliko bilo koji dio odstupa od cjeline narušava se harmonija, te je i ovim pojmom još jednom istaknuto zajedništvo.

U prirodi je dostupno lijepo ali to lijepo nije ono savršeno te ne vodi do ideala, ustvari to predstavlja glavnu razliku između idealnog nastalo ljudskim djelovanjem i prirodno lijepog.

---

<sup>83</sup> Hegel, 1986, 141 - 142



#### 2.2.4. Umjetnički lijepo - ideal

“U pogledu umetnički - lepog moramo da posmatramo njegove tri glavne strane: na prvom mestu ideal kao takav, na drugom mestu njegovu određenost kao umetničko delo, na trećem mestu umetnikovu subjektivnost koja stvara.”<sup>84</sup> Kao što je već navedeno gore harmonija je glavna je ovom dijelu, ona otklanja razlike a jača sličnosti kako bi se uspio dobiti ideal. “Jer za ideal je apsolutno potrebno da spoljašnja forma odgovara duši. Tako, na primer, takozvane žive slike, koje su u novije doba ušle u modu, podražavaju na svrhovit i prijatan način čuvena remek dela, i pri tom tačno odslikavaju sporednosti, kao što su odela itd.; ali što se tiče duhovnog izraza likova, mi dosta često vidimo da se pri tom primenjuju sasvim obična lica, i to izaziva neugodan utisak. Međutim, Rafaelove bogorodice pokazuju nam takve forme lica, obraza, nosa i usta koje su kao forme uopšte već saobrazne materinskoj ljubavi koja je blažena, radosna, pobožna, i u isto vreme skrušena.”<sup>85</sup>

U klasičnoj umjetnosti, idealu vanjsko odgovara unutrašnjem, odnosno izgled ili oblik sa dušom. Ono što razlikuje klasičnu od romantičarske faze jeste, što u klasičnoj fazi duh i duševno je prisutno u duši, dok u romantičarskoj fazi duševno prisutno u cijelom tijelu. Povratak spoljašnjeg bića u duhovnost, odnosno njihovo jedinstvo predstavlja prirodu ideala. Osnovna karakteristika ideala jeste. Božanstvo u svojoj smirenosti, predstavlja jedan od idealnih umjetničkih karaktera. Ideal je stoga najviše prisutan u božanskim predstavama jer sukobi većinom ne uznemiravaju božanstva. Navedeno je poznato kroz razne borbe u mitovima, gdje su bogovi mijenjali strane u toku jedne bitke, te kakav god bio ishod, on nije uticao na njih.

Navedene stavke je moguće prepoznati u antičkim umjetničkim djelima, čak i u tragičnim sudbinama heroji se prepuštaju sudbini. Iako su u nekom sukobu, oni nisu ogorčeni na bogove, nego se prepuštaju sudbini. Pored duhovnog potrebno je prikazati i fizičke karakteristike. Tako Hegel spominje sljedeći opis Ahila: visoko čelo, lijepo uobličeni nos i dugačke jake noge, bez iscrpnog prikazivanja dijelova odnosa među istim.

---

<sup>84</sup> Hegel, 1986, 153

<sup>85</sup> Ibid, 156

Moguće je da jedna umjetnost postigne idealno, dok se druga više bazira na vanjskim stavkama: stoga ne može postići ideal. Za skulpturu Hegel smatra da je apstraktnija od slikarstva. A sam ideal obuhvata jedinstvo forme i ideje, vanjskog i unutrašnjeg. Prisutnost božanskog predstavlja vodilju ka idealu, od politeističkih religija koja je prisutna i u grčkoj kulturi je moguće božansko dijeliti na više dijelova – prisutnost više bogova kao cjelina. “Jer, na prvom mestu, božanska supstancija koja je jedna deli se i rasparčava u mnoštvo samostalnih bogova koji imaju svoj osnov u samima sebi, kao što je to slučaj u politeističkom shvatanju grčke umetnosti; za hrišćansko predstavljanje takođe Bog se, nasuprot svome čisto duhovnom jedinstvu, pojavljuje kao realan čovek koji je neposredno upleten u zemaljski svetovan život. Na drugom mestu, u svojoj određenoj pojavi i stvarnosti uopšte božansko prisustvuje i dejstvuje u čovekovom umu i duševnosti, u njegovom htenju i vršenju dužnosti, te tako u toj sferi postaju podesan predmet za idealnu umetnost isto tako oni ljudi koje ispunjava duh gospodnji, kao što su sveci, mučenici, blaženi, uopšte oni koji su pobožni. Ali sa tim principom posebnosti božanskoga i njegovog određenog i usled toga svetovnog bića pojavljuje se, na trećem mestu, osobenost ljudske stvarnosti.”<sup>86</sup> Ustvari ono božansko daje uzvišenost, mirnoću, smirenost koja vodi do traženog ideala. Ideal obuhvata kompletno jedinstvo cjeline.

Već je navedeno da je harmoničnost cjeline bitno za formiranje idealnog, te da je božanski apstraktan najvažniji za postizanje idealnog u umjetnosti. U grčkoj umjetnosti postignut je prikaz pokreta što je veliki pomak ka umjetnosti, naravno postoje odstupanja u nekim ranijim djelima i reljefima na određenim građevinama. “Dok su, na primer, Egipćani u kipovima svoje skulpture predstavljali bogove sastavljenih nogu, nepokretne glave i čvrsto priljubljenih ruku uz telo, dotle Grci tome nasuprot rastavljaju i ruke i noge od tela i telu daju položaj koračanja u uopšte raznovrsne položaje u kretanju. Odmaranje, sedenje, mirno, leđanje u daljinu predstavljaju takva jednostavna stanja u kojima Grci, na primer, shvataju svoje bogove; stanja dakle u kojima samostalni likovi bogova zaista dobijaju izvesnu određenost, ipak je to jedna određenost u kojoj oni ne stupaju u dalje odnose i suprotnosti, već koja ostaje u sebi zatvorena i ima svoju osnovu u samoj sebi.”<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Hegel, 1986, 175

<sup>87</sup> Ibid, 200

Dok su egipatske figure predstavljane nepomične, u stanju mirovanja, Grci su uspjeli da postignu prikaze koje očituju pokrete. Najviše su pokreti istaknuti u strukturi predstavljajući u njoj ideal i uzvišenost. Kao primjer Hegel pominje Apolona Belvederskog koji prema mitološkom predanju ubija strijelom pitona, nakon čega ponosno i uzvišeno korača. Većina skulptura kod Grka ima stav u kojem se ističe ponos, nebitno u kojem položaju ili stanju je lik koji se prikazuje. U navedenoj skulpturi gubi se jednostavnost koja je bila karakteristična za djela ranije grčke skulpture u kojima se spokojstvo i prostodušnost bogova označivali beznačajnijim izrazima, primjer skulpture Venere, koja izlazi iz kupatila, svjesna svoje moći, gledajući mirno napolje.<sup>88</sup> Dalje Hegel navodi Amora koji je predstavljan u najraznovrsnijim običnim radnjama. "...dok skulptura, na primjer, nije u stanju da potpuno uobliči neku radnju u kojoj se velike duhovne sile pokazuju u svome razdoru i u svome izmirenju, jer čak slikarstvo — bez obzira na njegov obimniji prostor delanja - u stanju je da iznese pred nas uvek samo jedan momenat radnje." <sup>89</sup>

Navedeno je moguće objasniti na sljedeći način: u slikarstvu, skulpturi moguće je prikazati samo određeni moment, time se ne isključuje šta umjetnik može tim momentom prikazati sve, međutim čitava radnja nije dostupna, kao što je to u poeziji i filmu ostvarivo. Dramska umjetnost različito od slikarstva i skulpture uspijeva da neku radnju u istom djelu započne i završi dok slikarstvo i skulptura mogu samo jedan trenutak u radnji da predstave gledateljima. Pominjući poeziju i pjesništvo piše sljedeće: "Ono polazi od spoljnih stvari, kao što su pejzaži i zgrade, ili delovi godine i dana, i od njihovog spoljnog oblika ili izgleda. Ako u didaktičkoj poemi sadržina ostaje u stanju opštosti bez forme, ovdje se, naprotiv, nalazi predmet uzet kao takav, predstavljen takav kakav je, u svom čisto spoljnom izgledu, takav kakav se javlja u običnoj svesti, bez dodavanja ijednog duhovnog elementa." <sup>90</sup> Navodeći objašnjava nedostatak duha koji je prisutan u na primjer skulpturi. Ideal ljepote se nalazi u skladnosti, spokojstvu i unutrašnjem savršenstvu dok sukob narušava harmoniju i unosi disonantnost i suprotnost, stoga je objašnjivo zašto baš božanstva predstavljaju najidealnije prikaze. Kod njih nema previše sukoba, naravno priklanjaju se ljudskoj patnji na jednoj ili drugo strani ali ne u mjeri da to ugrožava njihovo postojanje te ih to ne zabrinjava toliko.

---

<sup>88</sup> Hegel, 1986, 201

<sup>89</sup> Ibid, 203

<sup>90</sup> Lessing, 1954, 31

Prema Hegelu umjetnost je ograničena samo u toj mjeri da se kreće samo u oblastima bitnim za ideju. U svojim djelima on navodi kao teme umjetnosti u rasponu od religije, porodice do ljubavi i klasa. Za razliku od drugih autora on obrađuje teme prisutne u umjetnosti akcentujući klasne podjele ljudi i bogova povezujući ih kasnije onda s prikazivanjem u umjetnosti, s ovim stavom približava se prikazivanju u egipatskoj umjetnosti, gdje su ljudi prikazivani ovisno o njihovoj službi. Karakteristike bogova su sačinjene od ljudskih kao što su: individualna strast, odlučivanje i volja s jedne, te se sa druge strane, shvataju i ističu kao sile koje postoje po sebi i za sebe, koje pokreću i određuju stvari, a idealan odnos se sastoji u identičnosti bogova i ljudi.<sup>91</sup>

#### 2.2.4. Fizičke osobine idealne predstave

U umjetnosti predmeti i momenti su sačuvani, dok bi u prirodi oni brzo bili zaboravljeni međutim moguće je samo prikazati nešto što je trajno na ljudskom tijelu. Navedeno je moguće objasniti sljedećim citatom:” Na osnovu sadržine koja je adekvatna pravoj skulpturi isključena je slučajna posebnost spoljašnjeg pojavljivanja kako iz oblasti duhovnog tako i iz oblasti telesnog života. Prema tome, vajarsko delo ima da predstavi samo ono što je u formi ljudskog tela trajno, opšte, tako da se individualizuje da se ispred nas iznese ne samo apstraktan zakon, već neka individualna forma koja je u najtešnjoj vezi sa njim.”<sup>92</sup> Stoga ne iznenađuje da se određene facijalne ekspresije zamjenjivali drugim kako bi postigli prikazivanje samo trajnih oblika. Prikazivanjem ljudi umjetnosti da bi se postigao ideal otklanjaju se svi dokazi starenja, bolesti i ostalog što bi moglo umanjiti ljepotu djela

Pretpostavljam da su zato mladalačke figure bile pogodnije za stvaranje idealnih djela jer upravo na njima nije bilo previše mana koje je trebalo sakriti, odnosno u bici s vremenom su još prednjačili. Bitan izgled figura moguće je povezati i sa konstantnim bavljenjem fizičkim aktivnostima koje je pred Grcima omogućio pregled nad idealnim tijelima koje se formiralo radni njih. A opet je poznato i da se ružno, i osakaćeno često izbjegavalo jer se smatralo da se s istim ne može dostići ideal.

---

<sup>91</sup> Lessing, 1954, 223

<sup>92</sup> Georg Vilhelm Friedrich Hegel, *Estetika III*, Kultura, Beograd, 1970, 115

Pored mana koje bi naškodile idealnom prikazu, umjetniku je zabranjen i subjektivni prikaz. Konstataciju je moguće opravdati sljedećim citatom: “Time se umetniku zabranjuje da se u pogledu fizionomike služi izrazom lica. Jer lice služi samo i jedino tome da izrazi i učini vidljivom subjektivnu unutrašnju osobenost, to jest sve ono što je u osećanjima, predstavama i htenju dotične ličnosti izuzetno i posebno.”<sup>93</sup> Zato su i oči u grčkom prikazu bile lišene boje, kako se duševno ne bi izražavalo samo očima nego i tijelom. Odnosno privrženost skulpturi ne dozvoljava ispoljavanje individualnosti. Stoga ni portret nema veliki značaj u ovom periodu. Tako se ni fizičke karakteristike ne izdvajaju previše radi duhovnog u djelima.

Duhovno se u grčkoj umjetnosti ispoljavalo u gornjem dijelu lica, reflektira se duša, pogotovo u očima ali to ne isključuje ostale dijelove. “Cilj skulpture predstavlja spoljašnji lik u njegovoj celokupnosti i da je pomoću te raznovrsnosti prikaže, usled čega njoj nije dopušteno da dušu svedena neku prostu duševnu tačku ili na trenutnost jednog pogleda”.<sup>94</sup> Odnosno grčkom umjetniku nije dozvoljeno da tu duhovnost izražava samo putem očiju radi čega je i lišen boje i detaljisanja. Akcent je uvijek na kolektivnom osjećaju pripadnosti, identitetu nego na individualnom, i sama pojava individualnog bi narušila ravnotežu cjeline i uništila ideal.

Prema Hegelu oči su u približno idealnom prikazu bile bez boja, predstavljene velike, ovalne, otvorene prema liniji čela i nosa pod pravim uglom, dok je nos predstavlja prelaz od misaonog dijela do organa za ishranu. Usta su pored fizičkih aktivnosti trebala da zadovoljavaju i duhovni aspekt života. Prikazana su poluotvorena, zbog izraza lica koji bi izgledao ružno za predstavljanje da su bila šire prikazana. Kosa je morala izgledati uredno da bi djelo predstavljalo ideal. Međutim ni kod prikaza fizičkih karakteristika nije se smjelo previše ići u individualnost. “Jer skulptura uvek ima posla samo sa apstrakcijom forme, te zbog toga mora, s jedne strane, da od telesnog odstrani sve ono što je na njemu prirodno u prvom smislu, to jest što ukazuje na njegove proste prirodne funkcije; s druge strane u predstavljanju pojedinosti ne sme da ode u krajnost, već, kao na primer kod kose, ima da shvati i prikaže samo ono što je na formama više-manje opšte.”<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Lessing, 1970, 115

<sup>94</sup> Hegel, 1970, 131

<sup>95</sup> Ibid, 124

Kod opisa položaja tijela važno je spomenuti sljedeće: “Skulptura ne sme da prikazuje ljude tako da izgleda kao da su se odjednom, na znak Hionove trube usred kretanja i delanja, skamenili ili zaledili. Naprotiv, mada izrazni pokret na svaki način može da ukazuje na neko karakteristično delanje, ipak on mora da izražava samo njegov početak ili neko pripremanje za nj, to jest neku namjeru, ili pak mora da označuje neko prestajanje delanja i povlačenje iz njega u stanje mirovanja.”<sup>96</sup> Upravo je ovim citatom najbolje objašnjena razlika između egipatske i grčke umjetnosti na njenom samom vrhuncu kada uspijeva savladati prikazivanje koje nije izvještačeno i pokret. Opet iako su radnje završene stav treba biti uspravan ali opet ne vještački. Zato što time figure odaju utisak ponosa koji je bio važan u prikazivanju kod Grka.

Prisutne su kroz historiju grčke kulture i nage i obučene figure. Kroz nage figure je bilo lakše prikazati ideal, jer je cijelo tijelo dostupno za realizaciju istog, što je na jedan način uskraćen kod obučenih figura. Međutim Grci su savladali i taj problem pa je odjeća bila takva da je prikazivala dobre karakteristike tijela, slobodna i sa naborima na određenim dijelovima. Boja kao karakteristika postojala je i u skulpturi ali kako bi ona postala idealna boja je bila ukinuta. Hegel je kroz djela spomenuo određene grupe koje su se prikazivale ovisno o starosti, spolu, te grupi bogova, heroja, satira fauna, realnih osoba i životinjskog svijeta. Prikazivanje životinja je bilo u svrhu atributske funkcije bogova, heroja ili kao glasnike neke nesreće, kazne. Ovaj stav razlikuje ih od istočnih umjetnosti gdje su određene životinje bile svete, te imale ulogu određenih božanstava.

Različito prikazivanje ovisno o starosti prikazano je u djelu Laokona. Zatim prema spolu žene su kao nježnije prikivane dok se kod muškaraca pokušala prikazati hrabrost i jačina. Bogovi zbog svog položaja i udaljenosti od zemaljskih problema prikazivani su uzvišenije i mirnije nego ljudi. Najbliže bogovima ljudi su se približili u prikazu heroja. Satiri i fauni su prikazani bez karakteristika božanstava. Ljudi su prikazivani u određenim aktivnostima, ovdje Hegel spominje bacača diska. Životinjski likovi su prikazivani često kao dodaci božanstvima. Sve forme i karakteristike su ustvari uzimane iz grčkog svijeta, nježniji prikaz žena, snažnije muške figure, ljudske figure uvijek u stavu težnje za božanskim, a sve ostale forme su objašnjavale neku promjenu ili doživljaj ne formirajući ideal u svom postojanju.

---

<sup>96</sup> Hegel, 1970, 138

Moguće je da se odnos cjelina ne poremeti iako prikazuju kraj ili početak radnje, Apolon Belvederski je primjer toga. (T, V, 1.) Dok se za reljefe i figure smatra da su prikazivali božanske radnje i da su stoga bile u stanju mirovanja. Primjer toga je prema Hegelu grupa Nioba, (T. II, 1.) (T. III, 1.) (T. IV, 1.) gdje je glavna figura stajala u sredini, te je mogla biti najveći i najznačajniji lik, a ostale bočne figure po zauzimale čak i ležeći položaj. Zadnji način predstavljanja jeste u reljefu, Hegel je taj način prikazivanja je objasnio sljedećim riječima: “uslov reljefa jeste površina, tako da njegove figure stoje na jednoj istoj ravni, i prostorna celokupnost lika od koje skulptura u početku polazi počinje sve više da se gubi. Ali stari se reljef još ne približuje slikarstvu u toj meri da i prešao na perspektivne razlike između prednji strana i pozadina, već se pridržava površine kao takve, ne služeći se veštinom umanjivanja kojom se izaziva privid kao da se razni predmeti razlikuju prostorno, stojeći napred odnosno nazad.”<sup>97</sup> Još je samo reljef zadržao formu mirnoće i to samo radi njegove forme ne jer je to bilo zadovoljavajuće. U radu je spomenut i Laokon (T. 1, 1.) koji iako prikazuje ogromnu bol ne ispoljava facijalno to kako ne bi došlo do narušavanja ideala. Prema Hegelu djelo je pripadalo kasnijoj epohi, u kojoj se pored jednostavne ljepote i živosti težilo prikazati i poznavanje muskulature ljudskog tijela te da se sviđanje kod gledatelja izazove otmjenom izradom, što je vodilo od prirodnosti i uzvišenosti ka maniru.

Moguće je zaključiti sljedeće da skulptura prolazi kroz različite faze prije nego dostigne vrhunac. Ljudsko tijelo pored tjelesnosti u kojoj se ispoljava duša predstavlja i tjelesnost duha. Skulptura treba da prikazuje samo ono što je trajno i u duhu i u tijelu. A samo oblikovanje klasične umjetnosti sastoji se iz tri načina: uklanjanje životinjskog i odstranjene od čiste ljepote, elementarne pojave i negativan pravac.<sup>98</sup> Referirajući se na Hegela za ideal potreban ljudski faktor da bi se postigao ideal koji u prirodi nije mogao biti dostignut. Božanstva najbolje prikazuju i predstavljaju ideal. Te da grčki bogovi predstavljaju zasebne individue ali su istovremeno i dio cjeline jer opet pojedinačno imaju i osobine drugih bogova.<sup>99</sup> Stoga vajarstvo najbolje očituje klasičnu fazu.

---

<sup>97</sup> Hegel, 1970, 169

<sup>98</sup> Hegel, 1986, 150

<sup>99</sup> Ibid, 190

Imajući ovo u vidu tako su prikazivane i ljudske figure iako imaju nešto svojstveno samo njima u suštini oni trebaju da predstavljaju identitet društva, kolektiva. Ideal ne poznaje razvojenost unutrašnjeg i spoljašnjeg niti subjektivnog.<sup>100</sup> Tragedije i nesreće prisutne u životu dovode do ukidanje ideala.

---

<sup>100</sup> Hegel, 1986, 202



### 2.3. Ideal ljepote u djelu Lessinga

Pored navedenih autora, potrebno je obraditi djelo i mišljenje Lessinga. Najbolje je poglavlje početi s sljedećim citatom: “Banalna je istina da je skulptura u Grčkoj - kao i epska poezija - dostigla vrhunac i da više nikad nije prevaziđena. Sva dostignuća pre i posle toga, ma kako zanimljiva i poučna bila, daleko zaostaju i samim tim imaju manje prava da budu uzori. Ali zato ne prestaju da budu poučna.”<sup>101</sup> Kao i prethodni autori smatra da je grčka umjetnost, neprevaziđena, više se referirajući na skulpturu te da raniji i kasniji periodi ne pariraju njoj i da imaju manje ili pak nikako prava da budu uzori. Zatim da djela poslije Grčke iako ne mogu biti uzori u nekom aspektu mogu biti poučna.

“Kod starih - ističe Lessing – lepota je bila najviši zakon likovnih umjetnosti (to isto mislio je „i Winckelmann), mudri Grk je ograničio slikarstvo na predstavljanje lepih tela.”<sup>102</sup> Ustvari su u grčkoj umjetnosti predstavljena idealna tijela, sve takoreći ružno i što je bilo prepreka lijepom je odstranjivano. Tako u umjetnosti su sve mane na tijelu, oznake starosti bile izbjegavane do te mjere da je postojao zakon po kojem se zabranjivalo prikazivanje svega za što se nije smatralo da je lijepo. Ovaj akcenat na lijepim i mladalačkim figurama potiče od života i kulture Grka u čijim kulturama je bilo važno bavljenjem fizičkim aktivnostima, koje je onda dovodilo do ljepote i isklesanosti tijela koje kasnije biva predstavljeno i u umjetnosti. “Ali i grčka skulptura na vrhuncu po mnogo čemu - po svemu što je pripadalo samo onom stupnju iz koga je proizišla - ne bi mogla da zadovolji zahteve umetnosti (tj. samog života) ni Lessingovog ni našeg vremena.”<sup>103</sup> Stavka po kojoj se razlikuje od drugih autora, navedena je u prethodnom citatu.

Što bi značilo iako je umjetnost Grka neprevaziđena i najbolja ona je svoj vrhunac mogla dostignuti samo u vremenu u kojem se i razvijala. Dakle ona je postigla svoj vrhunac i odgovara vremenu svog razvoja, te u okolnostima u kojem je živio autor pa sve i do danas ona se ne bi mogla razviti u toj istoj mjeri i ne bi čak ni bila shvaćena u istom kontekstu kao što je sad. Gledajući tako moguće je uzeti u razmatranje i stranu sa koje se posmatraju djela i kultura Grka, jer opet je moguće da Grci i umjetnici nisu isto to posmatrali u istom kontekstu kao danas.

---

<sup>101</sup> Lessing, 1954, 24

<sup>102</sup> Ibid, 24

<sup>103</sup> Ibid, 23

### 2.3.1. Skulptura

“Skulptura je imala više faza pre nego što je dostigla savršenstvo i postala umetnost klasičnog ideala, a a zatim je u poznoj antici doživjela dekadenciju, u Srednjem veku prestala da bude ono što jeste, i vratila se svom plastičnom tipu tek kad se počelo podražavati Grcima.”<sup>104</sup> Znači skulptura se razvijala tokom više faza, prije nego je doživjela vrhunac koji opada u kasnoj antici sve do srednjeg vijeka kada prestaje da postoji u svom obliku. Moguće je kasnije neke karakteristike pronaći u umjetnosti koje nastaju ugledanjem i oponašanjem na Grke. “Slikarstvo, također posle više prethodnih faza, dostiglo je značajan stupanju antičko doba, ali niži nego skulptura, bilo široko negovano u Srednjem veku i popelo se na veliku visinu u doba Renesanse i kasnije.”<sup>105</sup> Za razliku od slikarstva boja je bila važna za ispoljavanje motiva dok je poezija koristila govor i artikulaciju. Tijela i govor su predstavljali dijelove cjeline koju su ispunjavali. Stoga umjetnost koliko god se razlikovala može izazvati djelovanje određenim svojim formama.

Kroz pisanje svih obrađivanih autora, provlači se ista poveznica smatraju skulpturu najviše razvijenom u grčkom periodu, nebitno kako su izvršene podjele perioda. Slikarstvo iako razvijano u nekoliko faza kao i skulptura, nije dospjelo isti vrhunac, u klasičnom periodu ali će zato tokom kasnijih perioda dospjeti čak i veći. Taj ideal slikarstvo doživljava od renesanse i u periodu poslije. Za idealno prikazivanje u ovom periodu najpogodnija je bila skulptura, ujedno iako ne prikazuje kretanje povezana je s sredinom u kojoj je nastala. Prema Lessingu primjer skulptura u kojim je izražena prolaznost a opet su dostigle veliki značaj, navodi primjere: Čovjek koji trči i Mironov bacač diska. (T. VII, 1.)

Smatra zatim da je svrha lijepe umjetnosti samo ono što može dostići sama, za slikarstvo to je tjelesna ljepota. Mišljenje da ljepota idealna nije prisutna u prirodi a da je u vrlo maloj mjeri prisutna u životinjama, još je jedna nit koja povezuje autore koji se obrađuju. i prolaznost ne mogu dobro izraziti idealno jer u njima nije postojao. Što se boje tiče smatrana je neadekvatnom za skulpturu, stoga se i na očima nisu isticale boje i različiti oblici. Bojom bi se isticala individualnost pojedinca što umjetnici nisu htjeli, više ih je interesovao identitet kolektiva. Upravo zbog navedenog portret nije doživio neki veći značaj jer se njime predstavljao individualitet pojedinca

---

<sup>104</sup> Lessing, 1954, 38

<sup>105</sup> Ibid, 38

i predstavljeni ideal je morao imati njegove karakteristike što odmah narušava i identitet kolektiva uopšteno.

### 2.3.2. Prikazivanje figura

U djelu ističe da su u grčkoj umjetnosti pored ljudi (djeca, diskoboli, žene i muškarci), prikazivani i bogovi (u ljudskom obliku, ali opet ne kao ljudi), zatim bića nastala kombinacijom ljudskih i životinjskih oblika (kentauri), heroji prikazani u ljudskom obliku ali u veličini koja ne odgovara ljudskoj) te životinje (psi). On kao i Hegel izdvaja klase i navodi kako su prikazivanje u umjetnosti. Prikazivanje tijela bez odjeće je bilo idealnije, jer ona umanjuje vrijednost skulpture, ovim se podrazumijeva da se s odjećom ne mogu istaknuti sve karakteristike na tijelu, bol i patnju ne bi istu osjetili ako bi tijela bila prekrivena odjećom, samim tim ne bi vidjeli grčenje mišića i savijanje tijela što bi nas nagnalo na poistovjećivanje s patnjom prikazanog lika. Obradeni autori su složni oko ovog mišljenja s tim što neki nisu toliko strogo išli u djelima pa da tvrde da su samo naga tijela mogla prikazati ideal. Gola su obično prikazivana djeca (isticanje naivnosti), mladići heroji, bogovi (isticanje tijesnosti), a kada se isticala duhovna snaga pokriveni su dijelovi koji su povezivani s nagonima.

Umjetnik u svojim djelima je morao težiti savršenom prikazu. To će upravo biti najbolje objašnjeno riječima: “Lessingov stav prema lepoti i ružnoći izvire iz njegovog shvatanja o cilju umetnosti. Ako je taj cilj uživanje, kako misli Lessing, onda umetnik ne može da bude slobodan kao naučnik koji otkriva istinu (bez obzira na to da li je ona prijatna ili neprijatna).”<sup>106</sup> Odnosno cilj umjetnosti jeste omogućivanje uživanja, što ne dozvoljava umjetniku da bude slobodan, nego da prikazuje samo ljepotu savršenu i idealnu. Dok je poeziji dozvoljeno bilo upotreba stvari koje nisu lijepe skulptura to nije smjela uraditi ako je htjela postići idealno. “Tjelesna lepota nastaje iz skladnog dejstva raznovrsnih delova koji se odjednom mogu sagledati.”<sup>107</sup> Značilo bi da lijepo treba biti sačinjeno iz više dijelova koji čine skladnu cjelinu. Ovim se opet ističe harmoničnost dijelova i njihova povezanost kako u prikazivanju tijela tako i njihove simboličnosti s identitetom.

---

<sup>106</sup> Lessing, 1954, 47

<sup>107</sup> Ibid, 48

Lessing o tjelesnoj ljepoti navodi sljedeće: “A najviša telesna lepota postoji samo u čoveku, pa i u njemu samo kao ideal.”<sup>108</sup> Kod životinja nalazi se ovaj ideal već manje, a u vegetabilnoj i beživotnoj prirodi nikako. ”Idealna ljepota je bila suprotna prirodnom, obuhvata mjeru, jasnoću, poredak, odabranu sadržinu i savršenstvo oblika.”<sup>109</sup> Navedeno je već da ideala nema u prirodi da prirodno nastala djela mogu biti lijepa ali ne idealna, zatim da je u životinjama taj ideal u vrlo maloj količini prisutan. Da bi se postigao ideal potreban je ljudski uticaj. Isto predstavlja zajedničku nit u mišljenjima obrađenih autora. Cilj ljepote prema njemu je uživanje, očigledno su i Grci dijelili isto mišljenje stoga ne čudi da je postojala zakonska zabrana je druga mjera (zabrana prikazivanja ružnog). Prvo podrazumijeva drugo, čim je cilj uživanje odmah se isključuje ružno i strahote, jer se taj cilj ne bi s njima mogao postići

### 2.3.3. Rasprava o likovnim umjetnicima i pjesnicima

Prije nego budu navedene odlike prikazivanja u poeziji i likovnoj umjetnosti, potrebno je navesti da Lessing u djelu umjetnost dijeli na prostornu i vremensku. Naredni citat objašnjava prethodnu konstataciju: ”Ako je istina da slikarstvo za svoje podražavanje upotrebljava sasvim druga sredstva ili znake nego poezija: naime, figure i boje u prostoru, a poezija artikulisane tonove u vremenu; ako znaci moraju imati prikladan odnos prema onome što označavaju; onda znaci poređani jedan do drugog mogu izražavati samo predmete koji, ili čiji delovi, postoje jedan do drugog, ali znaci koji slede jedan za drugim mogu označavati samo predmete koji, ili čiji delovi, slede jedan drugome.”<sup>110</sup> To opravdava time da je u slikarstvu, vajarstvu i arhitekturi prikazan jedan trenutak i da je predstavljaju završen proces dok poezija na primjer opisuje jedan duži period.

Zatim dok likovni umjetnici imaju samo jedan trenutak da predstave nešto, naravno do njih je da šta će napraviti od tog trenutka, u poeziji je s druge strane dopušteno i omogućeno prikazivanje cijele radnje. U prostornu umjetnost svrstana je arhitektura, vajarstvo i slikarstvo dok je u vremenskoj svrstana muzika i poezija.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Lessing, 1954, 48

<sup>109</sup> Ibid, 49

<sup>110</sup> Ibid, 25

<sup>111</sup> <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/08/Polja-100-7-7.pdf>

Razlike između prostornih i vremenskih umjetnosti vidljive su u navedenom citatu Dioma Hrizostoma iz predgovora Lessingove knjige: “Sem toga, likovni umjetnik ima na raspolaganju samo jedan trenutak: on mora boga koga slika da prikaže u nepomičnom stanju i u tom jednom položaju da izrazi svu njegovu prirodu i moć. Pjesnik, međutim, može da upotrebi mnoge likove, raznovrsne oblike, i da izrazi mirovanje i kretanje. Ova misao predstavlja suštinu nekih veoma važnih stavova u Lessingovom Laokoonu.”<sup>112</sup>

Što bi uključujući trenutak prije i poslije istog. Navedeno je očigledno i u sljedećem citatu: “..., grčki vajari i slikari prikazivali su afekte ne u najvišem stepenu i vodili su računa o tome da mogu raspolagati samo jednim trenutkom i jednom tačkom gledanja i da taj jedini trenutak zahteva nešto što je permanentno, što je prolazno. Zato se pod njihovom rukom gnev preobraćao u ozbiljnost, očajanje u neveselost i t. sl. Zato su izbegavali takve nestalne pojave kao što su smejanje i vikanje.”<sup>113</sup>

Dok su na skulpturi prikazan početak ili kraj radnje neke u poeziji je prikazan čitav njen proces. Stoga je grčki likovni umjetnik pod dojmom da ima jedan trenutak, pokušavao prikazati nešto što je stalno, te je stoga bijes prelazio u ozbiljnost i očajanje a izbjegavane su pojave u vidu smijanja i vikanja, zbog facijalnih ekspresija koje dovode do izobličavanja lica čineći ga ružnim. Navodi zatim kako ideal u pomirenju civilizacije i prirodnog stanja pripada grčkom društvu. U dijelu kojem slijedi raspravlja o prikazima i dozvoljenom koje se razlikuje kod likovnih umjetnika i pjesnika. “..., ružno, smešno užasno, gadno, grozno ne spadaju u oblast likovnih umetnosti, a pesniku su dopušteni.”<sup>114</sup> Značilo bi isto da likovni umjetnici u idealnoj predstavi ne smiju koristiti ružno, smiješno i ostalo iz razloga što samo taj trenutak iskorištavaju i navedeno bi oskrnavilo lijepo djelo, dok pjesnici to mogu jer prikazuju radnju, i taj moment smije, i neke ružne grimase neće ostati samo ucrtan u sjećanje gledatelja.

“Kada umetnik neku figure ukrasi simbolima, on prostu figuru uzdiže do višeg bića. Ali ako se pesnik posluži tom slikarskom opremom, on od višeg bića pravi lutku.”<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Lessing, 1954, 6

<sup>113</sup> Ibid, 25

<sup>114</sup> Ibid, 27

<sup>115</sup> Ibid 35

Dalje da ne može pjesnik kao slikar predstaviti tjelesnu ljepotu plastično ali to ne znači da ne treba pokušavati, jer upravo ti pokušaji mogu dovesti do djelovanja i draži. Slično mišljenju da umjetnici kasnijih perioda ne mogu postići ideal u djelima kao što su Grci ali da trebaju pokušavati te da ta djela imaju poučan karakter.

Pored prethodno spomenutih skulptura (koji prikazuju kretanje) on navodi i grupu Laokon (T. I, 1.) u kojoj je tokom izrade umjetnik težio najvećem stupnju ljepote pod okolnostima bola. Navedeno je moguće pokrijepiti sljedećim: “Taj bol, sa svojom žestinom koja unakažava, nije se mogao spojiti s lepotom. Zato ga je morao spustiti; morao je vikanje da ublaži u uzdisanje; ne zato to vikanje odaje neplemenitu dušu, nego što unakažava lice na odvratn način.”<sup>116</sup> Upoređuje Vergilijevu interpretaciju gdje je otrov išao prema licu dok sa umjetničkom predstavom prilikom koje je djelovanje otrova prikazivano u tijelu. Zatim Laokon kod Vergilja više što u skulpturi nije dozvoljeno.<sup>117</sup>

Dok je Laokon bio odjeven kod Vergilija u skulpturi je nag, što mnogi smatraju kritičari kako se navodi i u njegovom djelu smatraju neumjesnim. Ovdje više radi statusa Laokona koje je bio sveštenik, te je trebao imati odjeću na sebi. Skulptor to nije mogao dopustiti jer tada prikaz bola ne bi bio toliko potpun. U djelu kao što je navedeno upoređuje Vergilijevu verziju sa predstavom u skulpturi, zatim raspravlja da li su umjetnici podražavali pjesnicima ili obrnuto. Ako su likovni umjetnici slijedili pjesnike razumljivo je smatra Lessing, što su se nekih karakteristika odrekli jer ne bi išle u prilog skulpturi, međutim ako je obrnuto nije mu jasno zašto bi pjesnik morao odstupiti od idealnije verziji. Ako su umjetnici slijedili pjesnike onda je jasno zašto su odustali od vike i odjevne predmeta, naravno sve u svrhu idealnijeg prikaza. Ali u obrnutom slučaju nije jasno zašto bi pjesnici odustali od idealnije predstave u svrhu prikaza manje idealnije.

Pronalazak novih motiva i uzora nije trebalo biti cilj umjetnosti, jer poznate stvari u ljudima pobuđuju veći interes. To je upotrebljivo za sve grane jer motivi s kojima su gledatelji upoznati ostavljaju na njih jači uticaj. Slikarstvo upravo izvršava spuštanje bogova ka ljudima, smatra Lessing, tako su maglu preuzetu od Homera slikari iskoristili da dočaraju nevidljivo.

---

<sup>116</sup> Lessing, 1954, 74

<sup>117</sup> Tomo Maretić, Djela: Ekloge, Georgike, Eneida, Impresum: Zagreb: Papir – Velika gorica, 1994, 26

Osim slikovitih stvari stvarno je religija dosta koristila umjetnosti da objasni stvari inače nepojmljive ljudima u religijskom kontekstu. A sa druge strane su umjetnici svojim djelima pokušavali ostaviti trag na zemlji, postići bar djelić božanske besmrtnosti.

Lessing za skulpturu Apolona Belvaderskog, (T. V, 1.) smatra da je pravilnih srazmjera, i da to predstavlja njenu glavnu ljepotu (smatra da su udovi produženi jer bi inače to lako izbjeglo). Zatim pominje skulpturu bacača diska (T. VII, 1.) gdje ističe da je tijelo trebalo biti zabačeno unazad, te da je snaga trebala biti na bližoj butini, a lijeva noga je neprelomljena. Međutim sve je bilo obratno: figura isturena naprijed, težina na lijevoj butini, desna noga ispružena unatrag, u desnoj ruci je komad koplja, a na lijevoj se strani vidi kaiš od štita koji je držao.<sup>118</sup> Ukoliko su glava i oči zagledane naviše a štiti služi za zaštitu – statua se više može smatrati za vojnika u opasnom položaju.<sup>119</sup> Različitih su mišljenja Winckelmann i Lessing, dok je za prvog to predstava vojnika koji se odlikovao u opasnoj prilici prema prema drugom je to mogao biti ratnik koji je otklonio poraz vojske te mu je domovina dala da se uradi statua u istom položaju.

Zaključak: u slučaju Laokona likovni umjetnik predstavlja jedan trenutak i to hvatajući posljednji znak borbe i života u figurama. Kod dramskog umjetnika – Vergilija predstavljena je radnja koja objašnjava čitaocu šta je dovelo do tragične sudbine Laokona. Predstavljen je Laokon koji nakon što su zmije napale njegove sinove kreće da ih spasi. Da bi shvatili skulpturu morali bi imati predznanje o tom period ili mitološkoj pozadini, jer sama skulptura obuhvata dio kada je zmija već obuhvatila i Laokona i sinove, pozadina priče se ne može dokučiti. Odnosno tragediju i bol je moguće razumjeti ali razlog koji je doveo do toga potrebno je potražiti u izvorima. Kroz skulpturu je prikazana jedna zmija koja je okomotana oko tijela Laokona i njegovih sinova. Prema mitološkom predanju i Vergilijevoj *Eneidi* dvije su zmije koje izranjaju iz mora su bile prisutne u dramskom opisu njegove sudbine. Skulpturom se očituje strah i bol izražen na mišićima i položaju tijela. S druge strane u *Eneidi* su opisani dijelovi napada, zmije kako dio po dio grizu tijela, krv koja se nakon toga pojavljuje čini ovu scenu zastrašujućom.

Naprotiv ništa od ovog ne obuhvata skulptura, tek bol, strah od smrti i pitanje zašto je baš njega zadesila ta sudbina. Ono što još razdvaja predstavljanje iste sudbine u različitim umjetničkim granama jeste užasan krik kojim je preplavljen prostor na kojem stradaju likovi. Naravno likovni

---

<sup>118</sup> Lessing, 1954, 203

<sup>119</sup> Ibid

umjetnik nije mogao dopustiti sebi slobodu da prikaže krv, bol i samo stradanje Laokona i sinova, sve navedeno bi narušilo ideal, gledatelji ne bi osjećali empatiju gledajući skulpturu nego bi bili zastrašeni, čak bi im se prizor možda i gadio, ne bi ga smatrali pogodnim. Eneidom je čitava scena završena, čitaocu je prikazana radnja od početka događaja, kazne i samog kraja, ništa skriveno nije ostalo. Skulpturom je prikazan trenutak pred zadnje izdisaje, u kojima su likovi i dalje živi, tako da gledatelji mogu a i ne moraju naslutiti kakav kraj će ih zadesiti.

Pored Laokona pominje Lessing i Veneru odnosno različito prikazivanje u skulpturi i pjesništvu. Venera kao boginja ljubavi mora da predstavlja skulptoru samo to. Kombinacija nevinosti i ljubavi mora biti prisutna kako bi djelo uspjelo. Ukoliko se omjer gore navedenog promijeni njen prikaz bi postao nejasan, ne bi bili sigurni da li je predstavljena ona ili neka druga božica. Dok se u pjesništvu to razlikuje, naravno ona i dalje ostaje pojam za ljepotu i predstavlja isto, međutim ona kao takva moguće je da ima i drugu stranu sličniju ljudskoj, koja u pjesništvu za razliku od skulpture ne bi ukidalo njeno osnovno božansko predstavljanje, apstrakciju ljubavi. Skulptor može da je predstavi kao božanstvo u nekoj radnji ali s tim ne smije da proturiječi njenoj božanskoj strani, odnosno onome što ona suštinski predstavlja.

Kao neko završno izlaganje za cjelokupno poglavlje moguće je navesti neke stavke razilaženja Lessinga i Winckelmanna. Dok Winckelmann smatra da djelo Laokona je nastalo u periodu Aleksandra Velikog, Lessing kategorično to odbija prihvatiti, smatrajući da ono što se navodi kao dokaz ni u jednom aspektu to definitivno ne potvrđuje. U period prvih careva Lessing stavlja dataciju ovog djela. Druga stavka u kojoj se razlikuju jeste Bacač diska. Winckelmann smatra da je predstava vojnika koji se odlikovao u opasnoj prilici dok je prema Lessing mogao biti prikaz ratnika koji je otklonio poraz vojske te mu je domovina dala da se uradi statua u istom položaju. Lessing dalje nastavlja da Winckelmann dobro prenosi riječi Longina gdje se smatra da se u prirodi ne mogu naći podražaji koji će voditi idealnim djelima, ali da se Longin ne referira na slikarstvo u svojim riječima. Ni Winckelmann nije baš imao lijepe riječi za pisanje Lessinga smatrajući da nema znanja dovoljno o onome što piše. Lessing može se slobodno reći da je bio kritički više nastrojen prema slikarstvu i skulpturi nego prema pjesništvu, moguće jer ih nije dovoljno proučio.



### 3. Grupa Laokon

U grčkom mitu o Laokonu, predstavljen je svećenik koji upozorava Trojance da ne primaju nikakve darove od Grka, koji su u tom trenutku pred Trojom ostavili konja u kojem su bili sakriveni grčki junaci.<sup>120</sup> Svojim činom je razljutio bogove, navode se Atina i Apolon ovisno o kojem predanju se radi nakon čega su poslani zmije na njega i sinove. Uglavnom statua predstavlja kaznu Laokona. Zadnji trenuci prije smrti, borba i napori da se oslobode od zmija, obuhvaćeni su prikazom statue.

Grupa Laokon (T. I, 1.) predstavlja tragičnu sudbinu Laokona i njegovih sinova koja je detaljno objašnjena u grčkim mitovima. To opet nije novina jer su Grci kroz mitove dolazili do inspiracije i ideala u svojim radovima. U skulpturi je Laokon postavljen takoreći kao glavna figura koja je dijelila scenu sa sinovima koji su predstavljeni na bočnim stranama. Zmija je ispreplitana kroz tijela sinova, čvrsto ih obuhvata a u istom trenutku ujeda Laokona za lijevu butinu. Tijela su izvajana tako da su mišići oslikani, savršeno izvedeni, što predstavlja uticaj vježbi koje su bile sastavni dio života Grka, te su stoga prisutne i u umjetnosti. Skulpture su nage, što je smatrano boljim od odjevenih statua. Kose sinova su kratke dok je kod Laokona prisutna slobodnija i duža brada i kosa. Na licu Laokona očituje se uzvišeno bol i patnja, bez pretjerivanja koje bi prešlo u ružnoću. Kopija ove statue je pronađena u Rimu 1516. godine.<sup>121</sup> Dok se original (urađen u mermeru, visine 2,44 metra) izrađen od strane Agesandera, Atenodora i Polidora sa Rodosa datira u kraj II stoljeća.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Maretić, 1994, 26

<sup>121</sup> Janson, 1975, 120

<sup>122</sup> Ibid, 120

### 3.1. Winckelmannovo mišljenje o grupi Laokon

Plemenita jednostavnost i tiha veličina, kako u držanju, tako i u izrazu, odraz je prema njemu idealne predstave.<sup>123</sup> Laokona, (T. I, 1.) on uvrštava u treću fazu razvoja grčke umjetnosti – kasni stil.<sup>124</sup> “Kod Laokonta osim boli vidiš i nezadovoljstvo (kao pri nedostojnoj patnji) u nabiranju nosa, a očinsko sažaljenje na jabučicama očiju, koje kao da plivaju u mutnoj izmaglici. Te ljepote u jednom jedinom dojmu slične su homerovskim slikama u jednoj riječi; pronaći će ih samo onaj tko ih poznaje.”<sup>125</sup> Ovakvim prikazom patnja i bol Laokona približena je gledateljima. Osim boli nezadovoljstvo je predstavljeno nabiranjem nosa, a očinsko sažaljenje u jabučicama. Duša patnjom podstiče gledatelje, da dožive njegovu patnju pogledom na djelo. Tijela su prikazana u najljepšem obliku, isklesana, zbog svih fizičkih aktivnosti koje su se odvijale u grčkoj kulturi.

Sinovi Laokona su figure pune mladosti te tu nije bilo potrebe za velikim promjenama tijela u realnosti i prikazanih na skulpturi. Oči su predstavljene bez boje i u većim dimenzijama nego što su u realnosti. (T. I, 1.) različito ostalim karakteristikama koje su morale približavati se više kontekstu identiteta i cjeline, uši su rađene sa sličnošću osobi prema kojoj se izrađuje djelo. Prikaz tijela u djelu ispunjeno je s plemenitom harmonijom dijelova i cjeline,<sup>126</sup> upravo radi veličine i težnje za kolektivnim a ne na individualnom predstavom, ovim je moguće završiti izlaganje Winckelmannu u ovom djelu.

---

<sup>123</sup> Winckelman, 2013, 30

<sup>124</sup> Ibid, 24

<sup>125</sup> Pelc, 1995, 28 – 30

<sup>126</sup> Winckelmann, 2013, 66

### 3.2. Hegelovo mišljenje o grupi Laokon

Hegel za grupu Laokona smatra da je najveće dostignuće umjetnika jer je pored bola i grčenja uspio prikazati ljepotu bez nastanka ikakvih grimasa. Laokon (T. I, 1.) iako trpi bolove to mu se ne odražava na licu. Nije poklekao pod svojom sudbinom i oči njegove streme ka visini. Zbog prikaza zmije na lijevoj strani, očito je da ona trpi više boli zbog veće osjetljivosti. Prema rasporedu, položaju i izradi, Hegel smješta djelo u kasniju epohu, u kojoj se pored jednostavne ljepote i živosti prikazuje i poznavanje muskulature ljudskog tijela. U istoj epohi je smatrano da će se elegantnom izradom izazvati sviđanje kod gledatelja. Ovakav pristup vodio je od prirodnosti i uzvišenosti ka maniru. Oči bez boje, te prilično velike prikazane. Takav prikaz je bio jer duša nije trebala da se očituje samo u njima nego cijelim tijelom. Zatim boja bi dovela do posvećivanja individualiteta što bi narušilo ravnotežu cjeline. Nos je prikazan kao ispupčen, dok su usta otvorena tek toliko ali se zubi ne primijete. Grci u morali prikazivati samo trajne stavke, radi toga je i blaženi oblik lica, veća otvorenost usta izazvana na primjer smijanjem ili vikom narušilo bi ljepotu sa tim grubim facijalnim ekspresijama. Kosa kod sinova je prikazana kraća i podšišana dok je kod Laokona malo odudarala od idealnog, jer je imala dozu razbarušenosti. Važno je spomenuti i stav u grupi Laokona iz kojeg izvire ponos, nije narušen sudbinom koja ga je čine idealnim prema mišljenju ovog autora.

### 3.3. Mišljenje Lessinga o grupi Laokon

Prema Lessingu u izradi Laokona (T. I, 1.) umjetnik je težio najvećem stupnju ljepote pod okolnostima bola. Iako je prikazivana teška sudbina ispunjena bolom, umjetnik nije želio da se naruši i ljepota prikaza, te ih ujedinjuje u ovom djelu stvarajući ideal. Prikaz ruku koje su prislonjene uz tijelo odaju izraz života.<sup>127</sup> Dok je kod Vergilija otrov više išao ka licu, umjetnici su djelovanje otrova prikazivali u tijelu, kako ono ne bi pokvarilo ljepotu prikaza. Umjetnik nije prikazao Laokona da više jer bi istim pokvario ideal skulpture. Kroz svoje djelo autor konstantno proteže dilemu da li likovni umjetnici slijede pjesnike ili je obrnuto. U slučaju da umjetnici slijede pjesnike razumljivo je što su se nekih karakteristika odrekli (vikanje - zato što bi se sa istom narušio jedinstven spoj bola i ljepote, zatim odjeća i drugo) jer ne bi išle u prilog skulpturi, međutim u slučaju ako je obrnuto ne razumije zašto bi pjesnik odstupio, od njemu bolje, idealnije verzije. Najveća je razlika upravo u podjeli na prostornu i vremensku, tako pjesnici mogu da prikazuju i cijelu radnju pa prikazivanjem Laokona kako više neće narušiti čitav koncept radnje koja je opisana u djelu.

Dok likovni umjetnik predstavlja jedan trenutak i u njemu da je prikazao viku, time izopačio lice Laokona da bi postigao isto, skulpturu koju bi predstavio ne bi zadovoljavala kriterij i time ne bi dostigla ideal. Dalje je skulptura prikazana naga što su mnogi smatrali kritičari neumjesnim,<sup>128</sup> samo iz razloga što je na skulpturi predstavljen svećenik, vjersko biće koje je trebalo da zadrži neki komad tkanine kako bi sačuvalo misterioznost i svetost. Međutim da je skulptura prikazana u odjeću sav bol predstavljen kroz mišiće ne bi bio vidljiv gledateljima i samim tim oni bi u manjoj mjeri ili se nikako ne bi poistovjetiti s patnjom Laokona. Kod skulpture se najviše duhovnost ispoljava na licu, pa je ono imalo veliki značaj u idealnom prikazu. Znači iako predstavljen prvo na licu ne bi trebao da se zadrži na njemu nego da se prostire čitavim tijelom. Svi obrađeni autori pa tako i on smatraju ideal prisutnim samo u ljudskom tijelu. Boja nije prisutna jer bi umanjila idealno u djelu. To su definitivno stavke koje su zajedničke autorima, zatim ne smatraju djela u prirodi idealnim, u životinjama je ideal u maloj količini, skoro zanemariv, predstavljene su obično kao atributi božanstava i heroja ili kao izvršenje božanske kazne.

---

<sup>127</sup> Lessing 1954, 94

<sup>128</sup> Ibid, 95

## 4. Nioba i grupa Niobida

Nioba (kćerka Tantala i Dione) je prema mitologiji bila udata za kralja Tebe, Amfiona kojem je rodila četrnaestero djece.<sup>129</sup> Tokom proslave u čast božice Lete, Nioba se hvalila kako ima dosta djece a Leta pak samo dvoje, nakon čega su Apolon i Artemida su da bi obranili čast majke ubili Niobinu djecu.<sup>130</sup> Amfion se poslije ovog događaja ubio dok se smatra da je Nioba okamenjena i da je od njenih suza potekla rijeka. Skulptura grupe Niobe predstavljena je u trenutku ubistva Niobine djece dok ona je ona od boli skamenjena.

Potrebno je navesti da su grupe koje su ukrašavale vanjski prostor obično prikazivale određene božije radnje, te je u njima moglo biti prikazivano više živosti i kretanja.<sup>131</sup> Prikaz tragedije Niobe i djece (T. II, 1.) (T. III, 1.) (T.IV, 1.) dostupan je na reljefu rimskog sljemenjaka, te na rimskoj kopiji koja je otkrivena 1583. godine u Rimu za koju se smatra da je rađena prema grčkom originalu.<sup>132</sup> U prikazu grupe Niobida, gdje je glavna figura stajala u sredini, kao najveći i najznačajniji lik, a ostale bočne figure su zauzimale čak i ležeći položaj. Nije poznato da li izrađena od strane Skopasa ili Praksitela.<sup>133</sup> Grupu su činile majka, koja pokušava zaštititi najmlađu kćerku te još trinaest kipova preostalih sinova i kćeri, različito su imenovani prema različitim tumačima.

Pored ovog prikaza prisutna je i statua Nioba na umoru (T. III, 1.) nakon nesreće koja ju je zadesila, koja u trenutku prikaza je pogođena strijelom u leđa.<sup>134</sup> Tokom pokreta, ona pada na tlo, te je figura predstavljena kao da pokušava izvaditi strijelu iz leđa. Odjeća je prilikom pada skliznula, tako da imamo prikaz nage figure. Stradanje i događaj su opet inspirisani mitologijom, te je patnja i strah od smrti predstavljen uzvišeno i plemenito, bez zgražavanja. U grupi su skulpture predstavljene u trenutku njihove nesreće a Nioba je ostavljena da to sve u patnji posmatra.

---

<sup>129</sup> <https://www.greekmythology.com/Myths/Mortals/Niobe/niobe.html>

<sup>130</sup> Ibid

<sup>131</sup> Hegel, 1970, 166

<sup>132</sup> <https://clioberlin.de/blog-architektur/59-die-niobidengruppe-von-florenz-und-das-koenigliche-schauspielhaus.html>

<sup>133</sup> <https://www.wikiwand.com/sh/Nioba>

<sup>134</sup> Janson, 1975, 106

#### 4.1. Mišljenje Winckelmana o prikazu Niobe

Strah od smrti smatra Winckelmann u umjetnosti prikazan je upravo na primjeru kćeri Niobe na koje je Dijana uputila stanje tjeskobe, čime su njihove moći svladane i paralizirane približavanjem neizbježne smrti. Strah i ljepotu prikaza je umjetnik ujedinio u ideal. Glavna figura u grupi je stajala u sredini, kao najveći i najznačajniji lik, a ostale bočne figure zauzimale su čak i ležeći položaj. (T. II, 1.) Nije moguće generaliziranje u ovom djelu tokom analize jer su figure prikazane nage, odjevene djelomično ili potpuno pa prizor čitavog tijela nije vidljiv. Likovni umjetnici su trebali da sakriju sve mane i nedostatke tijela, te ne iznenađuje da su mladalačke figure najviše predstavljane i da su najbolje označavale ideal. Ono što je dostupno u djelu jesu razlike između starosnih dobi figura, te su vidljive razlike između njih.

#### 4.2. Mišljenje Hegela o predstavi Niobe

Veće nego u prirodi su prikazane oči, bez boje naravno. Nedostatak boje je da se ne bi isticao individualitet, a linija koju pominje objašnjena je i kod Winckelmana, te je smatrano da iako nisu bile dostupne u matematičkim granama, da su Grci ti koji su je uspjeli otkriti i usavršiti. Nos je prikazan izdužen bez posebnih karakteristika sa figurama koje obrađuje, usta opet ne pretjerano otvorena, brada je zaobljena. Kosa je kratka i uredno prikazana.

Još jedna idealna odlika jeste uspravan a opet ne izvještačen stav, u kojem je predstavljena Nioba, odajući utisak ponosa i uzvišenosti, međutim nisu sve figure imale uspravan stav neke su predstavljene i u ležećem položaju, vjerovatno da bi se istakla glavna figura. Nage skulpture su smatrane idealnijim, međutim u skulpturi Niobe na umoru, (T. III, 1.) prisutna je tkanina no ona je u trenutku prikazivanja skliznula tako da je tijelo poloobnaženo. U prikazu Niobe u sklopu grupe ona je obučena ali i u tom slučaju odjeća je prikazana kao slobodna, da visi, pravi nabore, da forma iste zavisi od stava figure, da bi konture tijela bile oslikane. Ostale figure u grupi su u nage ili poluobnažene (primjer je najmlađa kćerka). (T. IV, 1.)

Hegel poredi Niobu s Marijom navodi kako kod Marije ni u njenoj patnji nije bilo žaljenja na nepravednu sudbinu. "Ono što se ovde održava jeste samo egzistencija ove nesrećne žene: lepota koja se pretvorila u prirodu i koja sačinjava sav obim njene određene realnosti; taj realni individualitet ostaje u svojoj ljepoti ono što jeste. Ali njena unutrašnjost, njeno srce izgubilo je

celokupnu sadržinu svoje ljubavi, svoje duše; - njen individualitet i njena lepota mogu samo da se skamene. Međutim, bol kod Marije po svojoj prirodi je sasvim drugačiji. Ona oseća nož koji prodire posred njene duše, njeno je srce prepuklo, ali ona se ne pretvara u kamen. Ona nije samo imala ljubavi, već njena celokupna unutrašnjost jeste ljubav, slobodna konkretna usrdnost koja čuva apsolutnu sadržinu onoga što gubi, i u samome gubitku ljubljenoga sina ostaje u spokojstvu ljubavi.”<sup>135</sup>

Što bi značilo da Nioba iako je voljela svoju djecu, ta ljubav je dio njenog bića, ali ga ne definira. Dok Marija ne da ima ljubav, već je njezin unutarnji život ljubav, a iako joj se srce slama, nije pretvorena u kamen. Njena ljepota se ne svodi na izgled, nego na postojanje ljepota duše. Opravdano time da se u romantičarskoj fazi ideja i forma razjedinjavaju, na štetu forme i duhovno prevladava. Tako Nioba nakon što joj ubijaju sinove onda i dalje ostaje gorda i ne traži oprost za svoje ponašanje, nego se ponosi preostalim kćerima, nakon čega biva još više kažnjena. Marija s druge strane doživljava nesreću svoga djeteta, ali ljubav prisutna u njoj nadvladava tu nesreću te njeno srce ne biva skamenjeno.

Prikaz smrti djece i položaja tkanine otvara mogućnost okamenjenja Niobe radi tragične sudbine. Područje bogova je naznačeno te je moguće definirati njen položaj ovisi od bogova i da je podložan sudbini upravo zbog njezinog smještaja izvan grada.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Hegel, 1970, 228

<sup>136</sup> Ibid, 14

### 4.3. Prikaz idealnog i Niobe prema Lessingu

Prema Lessingu za ideal je najviše vezana skulptura čiji je duhovni izraz prikazan na licu a kasnije i na ostalim dijelovima, ne može prikazati kretanja a isto tako je povezana je s okolinom. Ljepota prisutna samo je u ljudskom obliku, što ga povezuje s ostalim autorima u djelu koji dijele isto mišljenje. Boja bi pojačala individualno u figure i time narušila zajedništvo i idealno. Samim tim boja se ukida da bi nastalo idealno djelo, ne zadržava se čak ni u očima, sve u svrhu ostvarivanje ideala. Tkanina umanjuje idealno u skulpturi on najviše podržava ovo, smatra da tkanina narušava ideal, dok ostali autori iako dijele mišljenje, otvoreni su i prema obučenim skulpturama.

Kao što je već navedeno skulptura Niobe na umoru je bila polu odjevena jer je odjeće prikazana kao da je skliznula niz tijelo, u prikazu Niobe unutar grupe prisutna je tkanina koja je podložna stavu figure, ostale figure su polu odjevene (najmlađa kćer Niobe) ili odjevene (odjeća je naravno predstavljena slobodno bez ukroćenosti). Lessing ne pominje u djelu ovu grupu ali je moguće njegove neke osnovne karakteristike ideala povezati s djelom te doći do nekog općenitog mišljenja o idealu i da li navedena grupa zadovoljava isti.



## 5. Apolon Belvederski

U mitologiji je predstavljen kao sin Zeusa i Lete, zadužen za svjetlost, muziku i proricanja.<sup>137</sup> U prikazu skulpture Apolona zabilježen je trenutak nakon oslobađanja Delfa od pitona, kojeg je prema predanju ubio strijelama. Figura Apolona (T. V, 1.) je predstavljena s jednom nogom isturenom naprijed kao asocijacija pokreta. Tijelo je isklesano, a figura je predstavljena kao da drži nešto. Oko vrata i ruku je prebačen komad tkanine ali je statua više naga nego pokrivena. Kosa je prikazana kratka i začešljana. Veličina kojom je predstavljen očitovala je božanski prikaz.

### 5.1. Mišljenje Winckelmanna o skulpturi Apolona

Prema Winckelmannu najveći ideal antičke umjetnosti koji je pritom izbjegao uništenje jeste kip Apolona. (T. V, 1.)<sup>138</sup> Prikaz njegov u kojem je uzvišen što je ispoljeno stavom i mišićima radi pobjede i ubistva pitona. te je kao takav i prikazan u skulpturi. Tijelo je prikazano isklesano s ocrtanim mišićima.<sup>139</sup> Apolon (T. V, 1.) je prikazan u punoj snazi, kao mladalačka figura, što je najbolji način prikazivanja i pronalaženja ideala. Što se tiče psihičkog stanja i karakteristika, na bradi i na donjoj usni izražen je ponos, na nozdrvama srdžba dok je prezir izražen u otvoru usta.<sup>140</sup> Mišići koji kod Laokona prikazuju patnju i otpor ovdje su prikazani blagi, te više otvoreni osjećaju nego vidu.<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Željko Lj.Krstić: Grčka mitologija, *Svitac - Časopis za sociološke i psihološke teme*, godina III, broj 21, Valjevo, 2015, 17

<sup>138</sup> Lessing, 1954, 139

<sup>139</sup> Winckemann, 1972, 28

<sup>140</sup> Pelc, 1995, 28

<sup>141</sup> Vinkelman, 1996, 109

## 5.2. Mišljenje Hegela o skulpturi Apolona

Za Hegela statua Apolona Belvederskog (T. V, 1.) predstavlja primjer odstupanja od krute uzvišenosti (stavu u kojem se ističe početak ili kraj neke radnje) a da se pri istom ne remeti mirnoća i da nije prikazan u sukobu. Grci su u fizičkim aktivnostima, slično ovoj prikazivali svoje figure približavajući ih božanskom. Tokom tih aktivnosti najviše se ističe uzvišenost i nezavisnost ideala skulpture.<sup>142</sup> Apolon koji ubija pitona primjer je toga. Oči su predstavljene velike i bez boje a nos bez individualnih karakteristika. Usta otvorena tek toliko da se zubi ne vide. Brada je prikazana zaobljeno što odaje utisak sitosti i spokojstva.<sup>143</sup> Kosa je prikazana kratko. Skulptura je prikazana uspravno a opet ne izvještačeno, što predstavlja ideal.<sup>144</sup> Figura je predstavljena skoro obnažena, međutim prisutna je tkanina u vidu ogrtača, plašta koja se prostire oko vrata i nazad.

---

<sup>142</sup> Hegel, 1970, 200

<sup>143</sup> Ibid, 134

<sup>144</sup> Ibid, 137 - 138

### 5.3. Mišljenje Lessinga o skulpturi Apolona

Lessing skulpturu Apolona Belvaderskog (T. V, 1.) ističe kao skulpturu pravilnih srazmjera, što upravo predstavlja njenu glavnu ljepotu. Figura čiji je duhovni izraz prikazan na licu (kao na statui Apolona) a kasnije i na ostalim dijelovima, ne može prikazati kretanja a isto tako je povezana je s okolinom.<sup>145</sup> Boja i prolazne karakteristike nisu prikazane na djelu jer bi se time ideal narušio. Odsustvo boje u skulpturi Apolona smatrano je idealnim. Navodi Lessing da je tijelo ljepše bez odjeće, da isto umanjuje vrijednost skulpture. Iako je kod Apolona prisutan ogrtač više kao ukras s njim nije prekriveno potpuno tijelo i vidljivo je isklesano tijelo, čiji su prikazi prisutni u grčkoj umjetnosti a bili su inspirisani prisutnošću istih u životu

## 6. Belvederski torzo

Winkelman pored skulpture Apolona Belvederskog pominje i torzo Belvedere. (T. VI, 1.) Na skulpturi je najvjerojatnije Ajant, grčki junak koji je učestvovao u bitci za Troju.<sup>146</sup> Ajant je u mitologiji predstavljen kao Telamonov i Peribejin sin, Zevsov praunuk, kralj ostrva Salamine.<sup>147</sup> U torzu Belvedere, za kojeg se smatra da je predstava Ajanta smatra Winckelmann da predstavljen je uzvišeni ideal tijela uzdignutog iznad prirode i oblik u punom razvoju muškosti, blizak božanskom.<sup>148</sup> Torzo je očišćen, bez potrebe za ljudskom hranom ili daljnjom upotrebom svojih moći, trbuh je predstavljen samo za uživanje, a desna ruka postavljena je iznad glave (ovaj stav ukazuje na reakciju).<sup>149</sup> U ovom položaju, glave okrenute prema gore, lice mu je vjerojatno imalo zadovoljan izraz dok je sa zadovoljstvom meditirao o velikim djelima koja je postigao, navodi Winckelmann. Čini se da taj osjećaj ukazuje i na leđa koja su savijena, kao da je junak zadubljen u uzvišene odraze. Boja i prolazni izraz nemaju ideal prema Lessingu jer prirodno u njima nije postavilo cilj, te je moguće navesti da je ovo djelo zadovoljilo te njegove stavke. Zatim da je tijelo ljepše bez odjeće, da isto umanjuje vrijednost skulpture. Torzo je predstavljen obnažen bez pokreta, boje, što je prema Winckelannu, Hegelu i Lessingu smatrano idealnim.

---

<sup>145</sup> Lessing, 1954, 44

<sup>146</sup> <https://proleksis.lzmk.hr/142848/>

<sup>147</sup> <https://www.opsteobrazovanje.in.rs/mitologija/greka-mitologija/ajant/>

<sup>148</sup> Winckelmann, 1972, 137

<sup>149</sup> Ibid, 137

## 7. Bacač diska

Bacač diska bio je od kamena ili željeza, služio je za vježbe ili natjecanja u staroj Grčkoj.<sup>150</sup> Važno je to spomenuti jer je jedan od najstariji uspješni prikaz bacača bio upravo Mironov bacač diska.<sup>151</sup> Ustvari predstavlja najstariji uspješni pokušaj odstupanja od kiparske konvencionalnosti odnosno prikazivanja skulptura u pokretu gdje je uspio predočiti trenutak fizičke i mentalne spremnosti diskobola prije izbacivanje diska.

### 7.1. Mišljenje Lessinga o skulpturi bacača diska

Pored gore navedenih primjera spominje Lessing i bacača diska, (T. VII, 1.) smatrajući da je tijelo trebalo biti zabačeno unazad, te da je snaga trebala biti na bližoj butini, a da je lijeva noga trebala biti neprelomljena. Međutim sve je bilo prikazano obratno: figura isturena naprijed, težina na lijevoj butini, desna noga ispružena unatrag, u desnoj ruci je komad koplja na lijevoj se vidi kaiš od štita koji je držao.<sup>152</sup> Ukoliko su glava i oči zagledane naviše a štit služi za zaštitu – statua se više može smatrati za vojnika u opasnom položaju.<sup>153</sup> Figura je predstavljena bez odjeće što zadovoljava idealno.

### 7.2. Mišljenje Winckelmanna o skulpturi bacača diska

Za isto djelo Winckelmann smatra da je predstava vojnika koji se odlikovao u opasnoj prilici dok je prema Lessing mogao biti prikaz ratnika koji je otklonio poraz vojske te mu je domovina dala da se uradi statua u istom položaju. Bacač diska je u mladalačkoj fazi (T. VII, 1.) a takve figure najbolje dočaravaju jednostavnost i jedinstvo koje vodi ka uzvišenosti.<sup>154</sup> Oči su prikazane veće nego u prirodi bez boje.

---

<sup>150</sup> <http://povijestokultnog.blogspot.com/2011/08/diskobol-mironov-bacac-diska.html>

<sup>151</sup> Ibid

<sup>152</sup> Lessing, 1954, 203

<sup>153</sup> Ibid, 203

<sup>154</sup> Winckelmann, 2013, 24

### 7.3. Mišljenje Hegela o skulpturi bacača diska

Oči radi kolektivne sadržine i ne remećenja cjeline prikazane su bez boje, uz to i veće nego u prirodi. Sve u svrhu postizanja kolektivnog identiteta a ne individualnog. Dok je nos prikazan bez ispupčenja, inspirisana individualnom posebnosti.<sup>155</sup> Usta su prikazana otvorena ali ne toliko da bi se nazirali zubi, dok je brada bila zaobljena. Kosa je prikazana u kratkom obliku. Sve navedene stavke ustvari su karakteristike ovog djela počevši od velikih očiju bez boje, ravnog nosa, poluotvorenih usta, zaobljene brade, kratke kose i visokog čela, što je Hegel navodio kao ideal. Zatim naga figura u ovom djelo predstavlja taj viši ideal.

---

<sup>155</sup> Hegel, 1970, 133

## Zaključak

Naslovom rada već je izrečena sama problematika i cilj. Ideal ljepote u grčkoj umjetnosti je obrađen kroz interpretaciju Winckelmanna, Hegela i Lessinga. Tokom prošlosti su ljudi težili za idealnim na svim poljima tako i u umjetnosti, no različito je bilo poimanje lijepog i idealnog kako pojedinačno kod osoba tako i kroz različite periode. Rad je baziran na antički period tačnije na grčku umjetnost. Moguće je zaključiti da su Grci za svoja djela pronalazili inspiraciju u svakodnevnom životu, tako su njihova tijela izvajana bez greške ugledajući se na napore koji su uloženi u fizičke aktivnosti. Grci su na skulpturama predstavljali bogove, ljudske figure, životinje, naravno figure su različito predstavljane ovisno o spolu i godinama međutim kakve god predstave bile ugledali su se na božanske karakteristike: smirenost i kod sukoba, jednostavnost, uzvišenost i uspravan neizvještačen stav.

Winckelmann, Hegel i Lessing smatraju idealnim nage predstave međutim Lessing je najradikalniji što se toga tiče, smatrajući da tkanina kvari sklad i ideal skulpture, dok Winckelmann navodi lijepim i neke skulpture kod kojih je prisutna tkanina. Dalje glavna stavka za koju se zalaže Hegel jeste da grčki kipovi predstavljaju savršen spoj materije i ideje. Dok je kod Winckelmanna bitan položaj i izraz, plemenita jednostavnost i mirna veličina koje predstavljaju glavne osobine ideala. Lessing smatra da je svrha umjetnosti da otkrije istinu i prikaže stvarnu ljepotu, dakle u stanju je pružiti zadovoljstvo, podučavati i odgajati, samo otkrivanjem istine. Fizičke osobine ideala slične su i kod Winckelmanna, Hegela i Lessinga: veliko okruglo oko, uredna kosa, izvajano tijelo, nos bez izbočina, poluotorena usta bez vidljivosti zuba, uši su sličile najviše osobi prema kojoj je vajano.

Dok Hegel obrađuje i klasne razlike i njihovo prikazivanje u umjetnosti, to ne predstavlja spektar interesovanja Winckelmanna, nego položaj i izraz u predstavljanju, s druge strane Lessing iako zainteresovan za položaj više je fokusiran na prikazivanje pokreta u umjetnosti. Umjetnost dalje Hegel dijeli na simboličnu, klasičnu i romantičarsku, povezujući svaku fazu za određeni period i drugu kulturu, svakoj dodjeljujući granu umjetnosti u kojoj najviše dolazi do izražaja. Tako simboličnu vezuje za arhitekturu, klasičnu za skulpturu a romantičarsku za slikarstvo. Winckelmann, s druge strane umjetnost prožima kroz sljedeće faze: rani, visoki i kasni stil, u suštini se njihove podjele preklapaju ali ih ne objašnjavaju su istim stavkama, Hegel granama

umjetnosti a Winckelmann djelovanjem umjetnika. Opet Lessing se najviše udaljuje od navedenih podjela i ne dijeli općenito umjetnost, nego njene grane na prostorne i vremenske. Opravdavajući da skulptura i slikarstvo mogu samo jedan trenutak da prikažu dok poezija i film mogu cijele radnje obraditi.

Pored navedenih razlika važno je napomenuti da Winckelmann, Hegel i Lessing smatraju grčku umjetnost idealnom, međutim razlikuju se u sljedećim: prvi autor – Winckelmann smatra umjetnost Grka idealnom i da se kasnije idealno može postizati oponašanjem i ugledanjem na Grke. Prema Hegelu umjetnost u klasičnom periodu doživljava vrhunac, ideja i forma se isprepliću i čine jedinstvo, međutim u romantičarskoj fazi ponovo se razjedinjuju i duh postaje značajniji, nakon čega nastupa „smrt“ umjetnosti. dok Lessing grčku umjetnost smatra idealnom ali samo za period u kojem se odvijala, te da kroz kasniji period, te period u kojem je on živio ne bi mogla da se primijeni i uklopi. Kroz pisanje često je moguće kod Hegela uvidjeti prisnost religije i umjetnosti, (čak su mu mnogi kritičari i zamjerali to u radu) dok ih drugi autori ne smatraju toliko bliskim. Ako se ističe gore navedeno onda je isto tako moguće pripisati Lessingu propitivanje bliskosti poezije i umjetnosti, koja je zavisila i nalazila inspiraciju u drugoj. Nit koja ih opet povezuje jeste mišljenje da idealno djelo ne postoji u prirodi, iako je lijepo prisutno opet sam ideal ne može se pronaći u prirodi nego on nastaje ljudskim djelovanjem. Zatim da je ideal prisutan samo u ljudskom obliku, da je u manjoj formi prisutan kod životinja, koji se više upotrebljavaju kao atributi, a u prirodi kao što je već navedeno nikako se ne pronalazi. Hegel a i Winckelmann veličaju rad Rafaela pripisujući je ugledanju na Grke, na štetu rada Berninija.

Važno je navesti da je tokom rada korišteno više metoda. Neke od najvažnijih su: deskriptivna metoda u svrhu proučavanja domaće i strane literature, drugih pisanih izvora, zatim komparativna (usporedna) analiza.

## Sažetak / summary

The theme of the work is the ideal of beauty in Greek art in the interpretation of Winckelmann, Hegel, and Lessing. Therefore, the issue of the ideal of beauty in Greek art, which artists aspired to, and what perfection represented for them, will be covered. The paper will also include a review of the works and interpretations of Winckelmann, Hegel and Lessing on the ideal. The paper consists of fifteen sections, which in addition to the abstract, introduction, conclusion, bibliography, summary, biography, and illustrations include the main part in which the topic is elaborated, and which consists of seven sections. The main part briefly deals with the canons in Greek art, then the opinions of these authors on the ideal in Greek art and the examples they cite, at the very end of the main part are examples of certain works regarding the interpretation of these authors. The paper aims to emphasize the meanings and elements of the ideals of beauty in Greek art, regarding them in individual examples, through the works of Winckelmann, Hegel, and Lessing, individually and in combination. Several methods will be used during the work. Some of the most important is a descriptive method to study domestic and foreign literature, other written sources, then comparative analysis.

Main theses of the opinion of the mentioned authors: according to Hegel, it was quite logical for the Greeks to use the human body to represent the ideal, because man is a combination of the physical and the rational, and Greek statues represent a perfect combination of matter and idea. For the Greeks, art was the highest form in which the people imagined the gods and became aware of the truth. Winkelman believes that Greek masterpieces' basic and common feature, in position and expression, is noble simplicity and calm grandeur. The Greeks came to these sculptures by observing the beauty of nature every day. However, Lessing believes that the purpose of art is to discover the truth and show the real beauty. Art is, therefore, able to provide pleasure, to teach, and educate, only by discovering the truth.



# Bibliografija

## Knjige

FINCI 2014: Predrag Finci, Čitalelj Hegelove estetike, Naklada Breza, Zagreb

HEGEL 1986: Georg Vilhelm Friedrich Hegel, *Estetika I*, Beogradski izdavačko – grafički zavod, Beograd.

HEGEL 1986: Georg Vilhelm Friedrich Hegel, *Estetika II*, Beogradski izdavačko – grafički zavod, Beograd.

HEGEL 1970: Georg Vilhelm Friedrich Hegel, *Estetika III*, Kultura, Beograd.

JANSON 1975: H. W. Janson, *Istorija umjetnosti*, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd.

LESSING 1954: Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Kultura, Beograd.

MARETIĆ 1994: Tomo Maretić, Djela: Ekloge, Georgike, Eneida, Impresum: Zagreb: Papir – Velika gorica

PELC 1995: Milan Pelc, ideal, forma, simbol: povijesnoumjetničke teorije Winckelmannna, Wölfflina i Warburga, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

WINCKELMANN 1755: Johann Joachim Winckelmann, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, Phaidon.

WINCKELMANN 1972: Johann Joachim Winckelmann, *Writings on art*, Phaidon.

VINKELMAN 1996: J.J. Vinkelman, Istorija drevne umjetnosti, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski karlovci, Novi Sad

WINCKELMANN 2013: Johann Joachim Winckelmann, *Winckelmann's Images from the Ancient World, Greek, Roman, Etruscan and Egyptian*, Dover Publications.

## Članci

GRUBOR 2013: Nebojša Grubor: Hegelovo utemeljenje estetike putem određenja kulturno-povijesne funkcije umjetnosti, *Filozofija i društvo*, Beograd, XXIV. 199 - 211.

PELC 1987: Milan Pelc, Winckelmann ili estetika na raspuću, *Život umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, broj 41/42 165 – 170.

RUKAVINA 3/2009: Katarina Rukavina, Istina u umjetnosti. Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti, *Filozofska istraživanja*, Beograd, 115 God. 29 Sv. 3 567–586.

KRSTIĆ 2015: Željko Lj.Krstić: Grčka mitologija, *Svitac - Časopis za sociološke i psihološke teme*, godina III, broj 21, Valjevo, 1 – 50.

GOMBRICH 1980: Ernst H. Gombrich, Umjetnost i napredak : djelovanje i pretvorba jedne ideje: od klasicizma k primitivizmu, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, broj 29/39, Zagreb, 234-253.

## Elektronski izvori

<https://clioberlin.de/blog-architektur/59-die-niobidengruppe-von-florenz-und-das-koenigliche-schauspielhaus.html> 19. 06. 2020. 14 h.

<https://www.wikiwand.com/sh/Nioba> 15. 06. 2020. 15 h.

[https://sh.wikipedia.org/wiki/Laokont\\_sa\\_sinovima](https://sh.wikipedia.org/wiki/Laokont_sa_sinovima) 19. 06. 2020. 14 h.

<http://www.my-favourite-planet.de/english/people/n1/niobe.html> 10. 06. 2020. 12 h.

<https://proleksis.lzmk.hr/51422/> 21. 06. 2020. 15 h.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Niobe\\_\(Mythologie\)#/media/Datei:The\\_socalled\\_Florentine\\_Niobids,\\_discovered\\_in\\_Rome\\_in\\_1583,\\_Galleria\\_degli\\_Uffizi,\\_Florence\\_\(31409464304\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Niobe_(Mythologie)#/media/Datei:The_socalled_Florentine_Niobids,_discovered_in_Rome_in_1583,_Galleria_degli_Uffizi,_Florence_(31409464304).jpg) 15. 06. 2020. 11 h.

<http://museopics.com/on-line-museum/greek-statue-of-a-niobid-from-the-horti-sallustiani-gardens-of-sallust-a-greek-original-from-the-5th-cent-bc-found-near-the-via-collina-and-piazza-sallustio-rome-originally-it-was-part-of-a-ped-8/> 18. 06. 2020. 10 h.

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html> 12. 06. 2020. 18 h.

<https://proleksis.lzmk.hr/36113/> 11. 06. 2020. 18 h.

<https://www.greekmythology.com/Myths/Mortals/Niobe/niobe.html> 19. 06. 2020. 17 h.

<https://www.greeka.com/greece-myths/niobe/> 15. 06. 2020. 16 h.

<http://povijestokultnog.blogspot.com/2011/08/diskobol-mironov-bacac-diska.html> 18. 06. 2020. 18 h.

<https://proleksis.lzmk.hr/142848/> 20. 06. 2020. 8 h.

<https://www.opsteobrazovanje.in.rs/mitologija/grcka-mitologija/ajant/> 15. 06. 2020. 9 h.

## Dodatna bibliografija

### Knjige

DURANDO 1999: Furio Durando, *Drevna Grčka - Zora Zapada*, Mozaik knjiga, Zagreb

HAMBURGER 1982: Käte Hamburger, *Istina i estetska istina*, Svjetlost, Sarajevo.

PANOFSKY 2002: Erwin Panofsky, *IDEA prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Golden marketing, Zagreb.

### Članci

DUKAT 1997: Zdeslav Dukat, Grčka i rimska umjetnost: ljepota temelja europske umjetnosti i kulture, *Drvo znanja enciklopedijski časopis za mladež*, God.1, Zagreb.

# Ilustracije

Tabla I ([https://sh.wikipedia.org/wiki/Laokont\\_sa\\_sinovima](https://sh.wikipedia.org/wiki/Laokont_sa_sinovima))



1.

Tabla II (<http://www.my-favourite-planet.de/english/people/n1/niobe.html> )



1.

Tabla III (<http://museopics.com/on-line-museum/greek-stature-of-a-niobid-from-the-horti-sallustiani-gardens-of-sallust-a-greek-original-from-the-5th-cent-bc-found-near-the-via-collina-and-piazza-sallustio-rome-originally-it-was-part-of-a-ped-8/>)



1.

Tabla IV ([https://de.wikipedia.org/wiki/Niobe\\_\(Mythologie\)#/media/Datei:The\\_so-called\\_Florentine\\_Niobids,\\_discovered\\_in\\_Rome\\_in\\_1583,\\_Galleria\\_degli\\_Uffizi,\\_Florence\\_\(31409464304\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Niobe_(Mythologie)#/media/Datei:The_so-called_Florentine_Niobids,_discovered_in_Rome_in_1583,_Galleria_degli_Uffizi,_Florence_(31409464304).jpg))



1.



Tabla V (<https://proleksis.lzmk.hr/51422/>)



1.



Tabla VI (<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html>)



1.

Tabla VII (<https://proleksis.lzmk.hr/36113/>)



1.

## Biografija / Curriculum vitae

Adisa Karkelja, rođena u Travniku 15. 08. 1995. godine. Odrasla u Ključu gdje je pohađala osnovnu školu u vremenu trajanja od 2002. - 2010. godine. Mješovitu srednju školu (smjer – opća gimnazija) pohađa u trajanju od 2010. - 2014. godine. Nakon završene srednje škole upisuje studij arheologije u sklopu Filozofskog fakulteta na odsjeku za historiju u Sarajevu. Studij završava uspješno sa temom dodiplomskog rada: Rimske vile u sjeverozapadnoj Bosni. Zvanje bakalaureat arheologije stiče 2018 godine. U toku prvog ciklusa školovanja učestvovala je na terenima u Divičanima u Jajcu (2015. godine) i na Butmiru (2016. godine). Učesnik na seminaru i radionici preventivne konzervacije u muzejima, sprovedene od strane Zemaljskog muzeja u saradnji sa ambasadam Italije. (2016. godine)

Nakon završetka prvog ciklusa 2018 godine upisuje master studije arheologije i master studije historije umjetnosti, na odsjeku za historiju na Filozofskom fakultetu, Univerziteta u Sarajevu. U toku drugog ciklusa učestvovala na sljedećim terenima na lokalitetima Polje, Mratinići, Kreševo (2019. godine), na trasi autoputa Koridor Vc, DIONICA Mostar Jug – Počitelj (2019. godine), Metaljica, Vilovac, Tarčin (2019. godine) i Kundruci, Visoko (2020. godine). Trenutno je apsolvent pete godine na oba studijska programa