
KONRAD FARNER

REALIZAM U LIKOVNOJ UMETNOSTI*

Još donedavno se smatralo da je razgovor o realističkoj umetnosti antikvarna stvar i skoro da su samo marksisti obrađivali ovu temu, većinom polazeći od jednostranih pretpostavki. Pa i kad se raspravljalo o realizmu u likovnoj umetnosti, obično su se lomila koplja oko veoma problematičnih pojmova predmetnosti i apstrakcije, koji su poistoveđivani sa realizmom, odnosno idealizmom, pri čemu se, između ostalog, zaboravljalo i to da predmetno slikarstvo može da bude idealističko, tačnije: ne-realističko — setimo se pejzaža Pusena ili Kloda Lorena — a da takozvana apstraktna umetnost može da obuhvati vrlo realne, konkretne elemente čoveka — podsetimo se samo radova Maksa Bila ili Riharda P. Lozea. Danas je, međutim, vrlo moderno raspravljati o realizmu u likovnoj umetnosti i skoro da bi svaki umetnik, sve do onih priređivača happeninga, hteo da bude realist, ako ne baš super-realist. Kada se samo opomenem mnogobrojnih pojmova ko-

^{*)} Predavanje prvi put održano 24. aprila 1972. godine na Univerzitetu u Cirihu. Objavljeno u *Kunst als Engagement*, Luchterhand Verlag, 1973. Konrad Farner je rođen 1903. godine. Studirao je istoriju umetnosti, istoriju i filozofiju u Frankfurtu, Kelnu i Minhenu, a pravne nauke i teologiju u Bazelu. Godine 1923. stupio je u Komunističku partiju Švajcarske, a 1969. istupio je ulevo. Radi na Univerzitetu u Cirihu. Objavio je brojne radove koji su nastali kao rezultat njegovog dugogodišnjeg bavljenja problemima likovnih umetnosti, naročito slikarstvom. Njegovo marksističko teorijsko stanovište, koje se izgrađivalo pod uticajem Vilhelma Hausenštajna, Valtera Benjamina i Maksa Rafaela, naročito je došlo do izražaja u esejima iz sociologije umetnosti, u kojima pokušava da na nov način doprinese teorijskoj misli o problemu društvenog angažmana umetnosti. O tome govore već i naslovi njegovih najpoznatijih eseja: „Richter und Getichteter — Francisco José de Goya“, „Das falsche Engagement — Gustav Dorés Illustrationen zu Bibel“, „Das Engagement des Findens — Die ersten vier 'Izmen' auf dem Wege Geschichte des Italienischen Futurismus“, „Der Aufstand des Abstrakt — Konkreten oder die 'Heilung durch den Geist'“. Zur Ideologie spätbürgerlicher Zeit“, i dr.

je sam sretao u poslednjih pedeset godina, onda bi se sa pravom moglo govoriti o prebogatoj riznici realizma u likovnoj umetnosti: građanski realizam, proleterski realizam, socijalni realizam, socijalistički realizam, kritički realizam, veristički realizam, neo-realizam, nad-realizam, magijski realizam, poetski realizam, imaginativni realizam, intuitivni realizam, konstruktivni realizam, fantastični realizam, funkcionalni realizam, personalistički realizam, metafizički realizam, simbolični realizam i tako dalje, i tako dalje; a od izložbe, održane 1965. u zamku Moissbroch kod Leverkusena, dobili smo još i „realizam simptoma”. Sa ovim realizmom mislilo se pre pet-šest godina da su novi realizmi jedva još mogući. Ali daleko od toga: realizmi niču i dalje kao pečurke posle kiše; sada postoji „realizam stvari” kao objekt-umetnost, onda takozvani „novi realizam” pravi upravo školu, a izložba „Documenta 5” u Kaselu bila je posvećena „pitanju realnosti”. Pre ove izložbe u Kaselu održana je slična u holandskom Ajndhovenu, koja je s formulom „relativirajući realizam” demonstrirala sledeće realizme: dokumentarijski realizam, anegdotski realizam, genre-realizam, romantički realizam, novi realizam, formalni realizam, post-pop-realizam, čak naturalistički realizam... doista, realizam retko ide sam, uvek je to neki hyper-realizam, trivijalni realizam, foto-realizam, psihodelični realizam, subjektivni realizam ili sintetički realizam; najnovija monografija o značajnom švajcarskom umetniku Albertu Đakometiju skovala je pojam „fenomenološki realizam”... to bi bio četrdeseti realizam koji je nabrojan ovde u ovom sigurno nepotpunom katalogu.

Tako je „Frankfurter Allgemeinen Zeitung” od 3. marta 1972. u parodiji objavio: „Bauk kruži Evropom: bauk realizma. Niko ga još nije video, ali svaki krajičak lelujavog rublja, svako pucketanje u gredama ukazuje na njegovu pojavu, svuda je najavljen... Šta je kao prvo uočljivo u ovom fenomenu? — To da, kako konzervativne tako i radikalne snage, hoće realizam; svakako možda ne isti, mada je i to još nejasno. Saglasnost vlada samo u pogledu zamorenosti zbog formalnog, na samog sebe upućenog eksperimenta”, i dalje: „Ophođenje prema stvarima postalo je važnije nego stvari same”, drugim rečima: „Radi se o kvalitetu opažanja, umesto opaženoga.” U svakom slučaju, pojmovnost se promenila, scena realizma se pomerila ili proširila, jer pojam vidljivost (Sichtbarkeit) nije više identičan s pojmom realnost.

Ali šta je to realnost? Georg Jape (Georg Jappe) je pokušao povodom izložbe u Ajndhovenu da nađe odgovor: „Pol Valeri je rekao, da u sva-

kom veku bar jedanput odjekne zov „natrag prirodi!” — samo to je svaki put druga priroda. I u društvu, u kome su vladale religiozne i idealističke staleške predstave, mogao je jedan aristotelovski realizam da traži pravo na istinu. Otvorite oči, dok se pokazuje šta bi se sve moglo videti — jer sa jednim divljim pejzažem, žanr-scenom iz naroda ili karikaturom advokata danas se više ništa ne može učiniti. Saznanja o molekularnoj prirodi (već kad idemo lekaru) ili o socijalnoj međuzavisnosti (već kad podnosimo molbu) stavljaju danas umetnost bezuslovno pred dilemu da je ono što je vidljivo samo još vrh ledenog brega realnosti.”

Tako Jape.

Ali onda se mora govoriti o jednoj novoj realnosti, dakle o realizmu kako ga je Kle još pre nekoliko decenija opisao kao „sintezu spoljašnjeg viđenja i unutrašnjeg gledanja”, ili o realizmu kako su ga shvatali nadrealisti još pre pedeset godina, ili pak o „dijalektičkom realizmu” koji se u izvesnom smislu saznanjno-teorijski pojavio sa Hegelom i Marksom... Ukoliko dalje prođiremo utoliko više zapadamo u šipražje pojmova, koje preti da prekrije teoriju umetnosti; na kraju možemo da zaključimo sa Lesingovim Laokoonom: „Čisto mudrovanje iz opštih pojmova o umetnosti može dovesti do takvih bubica, koje, na njegovu sramotu, za duže ili kraće vreme bivaju opovrgnute u samim umetničkim delima.” Tako dakle, pokušajmo da ne mudrujemo suviše, već da što valjanije damo odgovor na pitanje: šta je realizam?

U istoriji filozofije, naročito u teoriji saznanja, time je označavan određen pravac kasnosrednjovekovne sholastike, tomizam (reč je o tadašnjoj takozvanoj svađi oko univerzalija), a u istoriji umetnosti vreme druge polovine devetnaestog veka, — ipak se možemo zapitati, da li ova istorijska fiksiranja još uvek važe, da li su možda prevaziđena, kako u istoriji filozofije tako i u istoriji umetnosti.

Ali šta je realizam u principu? Opet posmatrano filozofskosaznanjnoteorijski, on je ukotvljen u opažanju, — potpuno nezavisno od ljudske svesti, od saznavajućeg subjekta, egzistira objektivni spoljni svet; pri tom razlikujemo naivni realizam, po kome je svet takav kakav se opaža; dalje, transcendentalni realizam, po kome neposredno opaženi svet nije i stvarni svet, već čista pojava jednog, doduše objektivno egzistirajućeg, ali sveta koji se ne može saznati; dijalektički realizam, po kome čovek može da sazna i shvati svet, ali ne u naivnoj neposrednosti, već posredstvom izrazito kompleksnog i

komplikovanog procesa u dijalektici subjekta i objekta, individue i društva, slutnje i znanja.

Ovde nije mesto da se ulazi u ove probleme, koji su upravo danas kao sazajno-teorijsko temeljno pitanje opet u žiži filozofskih rasprava, i prirodno zaokupljaju i estetiku. Mi takođe ne prihvatamo potpuno uprošćeno shvatanje da realizam nije ništa drugo nego praktično shvatanje života, koji uzima svet onakvim kakav je on upravo, a ne kakav bi trebalo ili kakav bi mogao da bude. Ne, ovaj realizam kao prosto prihvatanje sveta bio bi takođe nepodesan za pokušaj da se shvati tema „realizam u likovnoj umetnosti“.

Ne i pored toga, pojednostavljujemo dalje i dajemo kratki odgovor na pitanje, šta se pod realizmom podrazumeva: smisao stvarnosti, koji se oslanja na stvarno; stav, koji posmatra stvari i odnose bez iluzija, koji shvata svet onakvim „kakav on jeste, bez spekulativnih dodataka“. U likovnoj umetnosti to je metoda koja se sastoji u tome da istinito prikazuje i odražava stvarnost objektivnog sveta u njegovoj bitnoj sadržini. — Videćemo kasnije da ovo shvatanje sme da se posmatra samo kao polazna tačka i da je u osnovi nedovoljno.

Inače, kao primer izrazitih dela jednog ovakvog realizma bili bi portreti kasno republikanskog i carskog Rima. — Početkom dvadesetih godina kao studenti istorije umetnosti često smo se u *souterrain-u* pariskog Luvra šegačili tako što smo, između ostalog, ovim rimskim mramornim glavama stavljali naše kape i šešire; odjednom bi se dobilo nešto suprotno, mesto senatora i nekadašnje bogate rimske gospode — gangsteri dvadesetih godina sa licima iz foto-albuma kriminalističke policije.

Realizam? Izvesno, ako ne i naturalizam! Jer su se u antičko doba identifikovala ova dva pojma i kao genijalno slikarstvo označavana je jedna zidna slika koja je prikazivala vinovu lozu sa groždem, — ona je navodno bila tako dobro naslikana da su ptice sletale da bi ključale zrna. (Kako se zvao slikar ovog veštog umetničkog dela, istraživači nisu mogli da otkriju; u svakom slučaju ovo je karakteristična anegdota, bez obzira da li se radi o nadmetanju između Parhaziosa i Zeuksisa ili nekih drugih.) Uostalom, postojao je u carskom Rimu često igrani pozorišni komad koji je izvođen više od dvesta godina, drama pesnika Katula, čiji se sadržaj odnosio na junačka dela i nedela razbojnika Laurelusa; glumac Laurelusa bi svaki put u poslednjem minutu bio zamenjivan nekim osuđenikom na smrt, kome bi potom na otvorenoj sceni odrubili glavu. Sta su u poredenju s tim Direnmatove burleske, ili današnji

happenings, ili *slike-objekti* (Fallen-Bilder) Danijela Spoerija (Spoerris) nego naivne, neharmonične dečje igre, mada u osnovi i one nisu ništa drugo nego krajnje naturalističke predstave. — Naturalizam? Realizam?

Vidimo da je teza — da realizam kao metoda istinito prikazuje stvarnost, da je odražava — nedovoljna, jer ona ostaje u spolnjem svetu, kao što i u ogledalu ne može da se predstavi ono unutrašnje, tačnije: psihičko, a još manje celina. Ali postoji i jedno prošireno shvatanje realizma u literaturi i umetnosti: ono potiče od Fridriha Engelsa. Od toga su mnogi marksisti napravili dogmu teorije umetnosti, mada ga je sam Engels upotrebljavao samo za literaturu. Ono glasi: „Realizam znači, bez vernosti detalju, verno prikazivanje tipičnih karaktera u tipičnim okolnostima.” Da li je ova definicija dovoljna? Što se tiče rimskih portreta — da, mada bi portretirani pod drugim okolnostima mogli da budu i gangsteri; a možda se izvesne okolnosti nisu promenile. Engelsova definicija dovoljna je i za veliki deo likovnih umetnosti buržoaskog doba, jer je to u osnovi definicija izrazito buržoaskog veka, devetnaestog veka. Ona je dovoljna npr. za portretnu umetnost od rane renesanse do Sezana, a u svakom slučaju odgovara umetnosti Kurbea i Manea i njihovim neposrednim sledbenicima, koji se u istoriji umetnosti uglavnom obuhvataju poglavljem „umetnost realizma”. Najznačajniji nemački realist bio bi onda Vilhelm Lajbl. To je vreme otprilike od 1860. do 1900.

Ali, ovo shvatanje je po mom mišljenju suviše usko, ne samo pojmovno već i istorijski, — setimo se samo genijalnih realista Karavača, ili Halsaa, ili Velaskeza, Rembranta ili Goje ili Hogarta. A kad smo već pomenuli Velaskeza, predočimo sebi glavno delo ovog majstora „Las Hilanderas” (Tkalje) u Pradu: na prvi pogled ono predstavlja unutrašnjost jedne manufakture ćilimova, ali ovaj prvi pogled vara isto kao i usko shvatanje realizma, jer slika pokazuje i jednu baroknu alegoriju u odnosu boga, čoveka i rada. To predstavlja putem jedne u dvostrukom smislu naslikane scene u pozadini (Atina Palada i Arijadna*), sve islikano u scenском jedinstvu simboličnog sadržaja i realistički viđene stvarnosti objektivnog spoljnog sveta, upravo tkalja u jednoj manufakturi ćilimova.

Ili, predočimo sebi sliku koja je u svakom pogledu građanska, sliku buržoaske revolucije 19. veka — „Sloboda predvodi narod” Ežena Delakroa. Predstavljena je borba na barikadama u

*) Kao bogate vlastelinke koje kupuju jednu tapiseriju — prim. prevod.

Parizu 30. jula 1830. Usred borbe nalazi se na barikadama alegorijska figura boginje slobode sa francuskom zastavom u ruci. — Da li je sada ova boginja „verni odraz“ objektivnog spoljnog sveta, sa „vernim detaljima“? Isto tako malo kao i Atina Palada kod Velaskeza.

Prema tome, shvatanje realizma Fridriha Engelsa je nedovoljno, čak i za devetnaesti vek. Menjaju se, dakle, ne samo načini predstavljanja u umetnosti, već i pojmovi, koji ove načine predstavljanja pokušavaju da naučno shvate. Da, naša epoha objavljuje da i ono što podrazumevamo pod umetnošću, a i pod umetnicima, uvek se mora shvatiti u promeni. Ne zaboravimo da je žestoko odbijanje i osuđivanje novih umetničkih pravaca uvek bilo praćeno apodiktičnim sudovima: to nije umetnost, to nema nikakve veze s umetnošću, to uopšte nisu pravi umetnici. Treba se setiti samo kako je Karavađa odbacivao Pusen (Pusen je čak govorio o „smrti umetnosti“, kada je u Rimu video Karavađove slike), a kasnog Rembranta holandski ugledni građani (podsetimo se kako je streljačka gilda vratila tzv. „Noćnu stražu“), a Ežena Delakroa, Engr, zatim odbacivanja Kurbea i Manea i van Goga, impresionista, Munka i Hodlera, fovista i ekspresionista, kubista, apstrakcije, tašista i drugih modernih pravaca od strane većine kritičara, publike, pa i samih umetnika.

Jednoznačno se pokazuje da i pojmovi teorije umetnosti i istorije umetnosti imaju svoje vremenske granice, da su to relativni pojmovi, — kako bismo npr. mogli da Lesingovim ili Winkelmanovim kategorijama shvatimo jednu modernu sliku, prekolumbijsku umetnost stare Amerike ili umetnost mikenske Krete? Takođe se pokazuje da estetičke kategorije, kao uostalom sve kategorije i pojmovi nauke, bez obzira da li se radi o ekonomskim, političkim, filozofskim, psihološkim, pa čak i fizikalnim, vremenom postaju apsolutizovane kategorije, šabloni, čak i kategorički imperativi kao dogme — setimo se samo rasprave unutar moderne umetnosti, npr. socijalističkog realizma ili njegove snažne antiteze, apstraktne umetnosti: crkveno učenje imperativno objavljuje dogme, svejedno da li se one s jedne strane zovu Ždanov ili s druge strane Groman, a nekritički ih prihvataju obe strane sa pobožnošću crkvenog verovanja.

Tako nije slučajno da danas postoje pokušaji da se pojam realističke umetnosti modifikuje, proširi, primereno današnjoj nauci, da se čak funkcionalno shvati, i ne samo imajući u vidu umetnost našeg diferenciranog vremena, već — na tome se treba zadržati — imajući u vidu

i realistička remek-dela svetske umetnosti uopšte. Pri tom primetimo: ne kaže se izričito da među velikim remek-delima nema nerealističkih — mislim na ne-realizam kao realizam u smislu duhovnog odnosa prema svetskoj stvarnosti — naprotiv: setimo se samo Dučovog dela „Maesta”, „Genskog oltara” braće van Ajk ili „Bogatstva flore” Pusena, koje se ubrajaju u najmirnije i istovremeno najsnažnije slike Zapada — ili se setimo, da pomenemo samo najznačajnije primere XX veka, plemenitih mrtvih priroda Huana Grisa i Žorža Braka, sublimnih mozaičkih slika Klea ili Mondrijanovih naslikanih formula asimetrične ravnoteže.

Dovolite mi da pokušam da ukratko ispitam petnaest proizvoljno izabranih remek-dela realizma (doduše u istorijskom sledu), da moja izlaganja ne bi ostala isuviše u granicama čiste teorije:

Doto (oko 1266—1337), „San Joakimov”. Posle srednjovekovnog apsolutizma zlatne pozadine i shvatanja slikarstva kao službe božje prvi put u hrišćanskom prostoru snažni prodor realnog, svetovnog sveta: čovek i životinja kao priroda nalaze se konkretno na zemlji, pastiri kao simbol čuvanja, čekanja i nade, životinje kao znak stvaralačke plodnosti.

Konrad Vic (oko 1400—1445), „Čudesni ribolov”. Smelo posvetovljenje jednog čuda unošenjem metafizike u physikum jednog vrlo realnog predela: ne Genezaretsko jezero sa brdima Galileje, već Ženevsko jezero sa brdima Savoje.

Dovani Belini (1430—1516), „Slika mladog čoveka”.

Venecijanski portret rane renesanse istraživački i znalački, misaoni i ispitivački, sam u sebi mirujuć, konkretni identitet sveta i čoveka, po strani od svakog otuđenja, dočekivanja transcencije u imanenciji; svesno potpuno oovstrano usmereno; vremenski usred društvenog okršaja između gotike i baroka.

Matijas Grinevald (oko 1460—1528), „Izenhajmski oltar”.

Dirljivi izraz ljudske predanosti i božjeg prokletstva, skrivena parabola o užasnom porazu naroda u seljačkom ratu kao strašno razočaranje u hrišćansku nadu.

Ticijan (oko 1476—1576), „Karlo V kod Milberga”.

Simboličan portret u kome je zgusnuta istorija Zapada: poslednji vladar u carstvu u kome

Sunce ne zalazi, zna da je njegova pobjeda 1547. nad protestanskim kneževima samo Pirova pobjeda nad novim vremenom, koje neminovno dolazi i koje će ga pregaziti.

Albrecht Altdorfer (oko 1480—1538), „Aleksandrova bitka”.

U dosadašnjoj evropskoj umetnosti najsadržaj-nija istovetnost čoveka, istorije i kosmosa, simbol toga da su najveća pobjeda i najveći poraz samo deo neprestane promene beskonačnog univerzuma.

Dijego Velaskez (oko 1599—1660), „Predaja Brede”.

Najplemenitiji prikaz političkog viteštva, neposredno suočenje dveju suprotnih klasa, feudalne tadašnje Španije i građanske tadašnje Holandije; istorijski realizam in extenso.

Rembrant (1606—1669), „Čovek sa zlatnom kacicom”.

Bogatstvo i siromaštvo u uzbudljivoj raskošnosti, slika rođenog brata kao brata u sveobuhvatnom smislu. Cezarova raskošna kaciga na glavi pro-sjaka kao samorazjašnjenje bez milosti, kao određivanje granice ljudske egzistencije.

Antoan Vato (1684—1721), „Žil”.

Nosilac maske bez maske kao simbol naših sopstvenih promena, mnogih naših maski i lica, našeg otuđenja i razotuđenja jednostavno u višeznačnosti i istovremeno komplikovano u jednostavnosti, harlekin kao deo večnog Theatrum mundi.

Onore Domije (1808—1879), „Ecce Homo”.

Najrealističnija slika hrišćanstva u devetnaestom veku. Dok druge hrišćanske slike većinom plaćaju danak idealističkom patosu, anti-Hrist Domije slika prezrenog Hrista Nazarećanina kao simbol sveobuhvatne ljubavi među ljudima koji su lišeni ljubavi, simbol onoga, što kod Luke stoji: carstvo božje je u vama ili ga nema; drugim rečima: ljubav je stvarna ili je nema.

Eduar Mane (1832—1883), „Olimpija”.

Drastično razgolićenje društvenog tabua: bludnica kao dama društva i dama društva kao bludnica; jednoznačni odraz ljudskog poistovećivanja sa stvarima, prikaz postvarenja bez iluzija, deo samog građanskog postvarenja.

Pablo Pikaso (rod. 1881), „Žena koja plače”.

Naslikana u oktobru 1937, pošto je propala španska republika; varijacija teme Gernike. Žena koja plače, prosto intenzivirano predstavljanje ljudskog bola; u evropskoj umetnosti stoji mu blizu samo Grinevaldov „Izenhajmski oltar”. — Dramatični detalj rastrgane bele maramice dijalektički je akcentiran crvenim šeširom i madom plavog cveta.

Oskar Kokoška (rod. 1886), „Verenica vetra”.

Ugrađivanje ljudske ljubavi u univerzum: ljubav muškarca je svet, svet žene je ljubav, oba jednako jaka elementa davanja, jednako noseća stuba ljudskog kosmosa.

Maks Ernst (rod. 1891), „Mrtvi grad”.

Potpuno napušteno mesto, uronjeno u hladno svetlo, obamrlo, neugodna beživotna okolina, pokriveno jedino grmljem čičaka, naslikano šablonima iz 1933. Kao predputokaz dolazećih nevolja i šabloniziranih života.

Edvard Kinholc (rod. 1927), „Dan rođenja”.

Prekoračivanje uobičajenih granica forme na putu ka tzv. hiperrealizmu naših dana. „Pokušaj da se ilustruje trenutak kada počinje novi život. Porodilja leži u strahu i bolu, pritisnuta pričama koje je slušala celog svog života. Ono što treba da bude radosno ispunjenje, iščezava u bolnom razočaranju. Plastična bledoća je krik, strele su porođajne muke...” — (Ciriški katalog Kinholc, 1971). Prividni cinizam umetnika nije ništa drugo do rigoroznost jednog moraliste. On ne čini nevidljivo vidljivim (Kle), već vidljivo svesnim; on podiže individualni događaj do opštevažaceg kao ljudske stvarnosti.

Tako je realističko umetničko delo izraz ljudskog shvatanja života, jer ono predstavlja napetost, tačnije permanentnu prenapetost. Ono je napetost između objektivnog spoljnog sveta i subjektivnog unutrašnjeg sveta. Ono je napetost između čoveka kao objekta sveta, prirode, kao objekta istorije, kao društvenog bića, koje je određeno okolnostima, i čoveka kao subjekta istorije, kao individuuma koji razume, dela, menja istoriju. Da postane svestan i bude svestan ove napetosti je, prema tome, angažman čoveka kao realnog dela neprestanog dijalektičkog istorijskog procesa, procesa ljudske emancipacije.

Kriterijum realističke umetnosti ne nalazi se, dakle, u oblasti estetičkog, ni u oblasti manualnog ili tehničkog, u načinu umetničkog stvaranja, već u oblasti antropologije, ljudske stvarnosti kao celine. Kriterijum realističke umet-

nosti je dat samim načinom pitanja i odgovaranja na svetskoistorijsku stvarnost. Pitanje kao i odgovor su stvar samo onog čoveka koji se nalazi usred istorije, koji menja istoriju i kroz menjanje istorije menja i samog sebe.

Realizam u likovnoj umetnosti je prema tome specifičan odnos prema istoriji i društvu, jedan sasvim specifičan odnos umetnika, a sa njim i umetničkog dela, prema stvarnosti, i to kako slovački teoretičar umetnosti M. Varos definiše — istraživački pronalazački odnos. Realizam je stoga antropološki fenomen odnosa, dijalektičko jedinstvo znanja — saznanja — ispovesti individuuma koji deluje kao umetnik u celokupnom procesu istorije, realizam je funkcija, i to društvena funkcija.

Realizam u likovnoj umetnosti nije, kako je već rečeno, stvar estetike, svejedno da li se radi o estetici u smislu Velflina ili Kročea — Velflin i Kroče su po mom mišljenju poslednji značajni teoretičari pozne buržoaske estetike — ili se radi o raspravi među marksistima, gde se estetički apsolutizuje partijskopolitički socijalistički realizam, što je u svojoj nenaučnoj simplifikaciji isto tako nedijalektično kao i antiteza preapsolutizovanog utapanja u bezgranično u smislu pozitivističkog izjednačenja umetnosti i stvarnosti uopšte, kao pan-realizam ili „realizam bez obala“, kako ga je Garodi nazvao.

Realizam u likovnoj umetnosti nije ni, kako je već rečeno, stvar umetničke tehnike, način predstavljanja stvorenog, forma saopštavanja. Naprotiv: kako naše znanje o svetu postaje sve raščlanjenije, naše saznanje sve kompleksnije, ali i komplikovanije, tako i forme saopštavanja umetnika — ne samo naučnika — postaju sve različitije. Da, može se utvrditi, da stvaralački proces likovnih umetnika nikada u čitavoj dosadašnjoj umetnosti nije bio tako raznovrstan kao danas (slično bi se moglo reći i za muziku), i to ne samo materijalno, već i suštinski, što je безусловna posledica sve diferenciranijeg shvatanja stvarnosti.

I pošto realističko umetničko delo u osnovi nije ništa drugo nego uzoran projekt stvarnosti (setite se onih prethodno pomenutih petnaest remek-dela), realistički umetnik otud mora da poseduje sposobnost ovladavanja izražajnim mogućnostima svoga vremena. U osnovi ne postoje granice ovih mogućnosti, bez obzira da li se radi o uobičajenim tehnikama crtanja ili grafike, slikarstva ili skulpture, ili se radi o kinetici, svetlosnim efektima, kolažu i montaži, o sastavljanju ili spajanju objeta trouvés, o asamblazima svake vrste, o tehnicama kapanja ili

prskanja, o manuelnoj ili mašinskoj vibraciji, o serigrafiji ili fotografiji itd. Kako Kurt Liti kaže u svom važnom članku o „Egzistencijalnom odnosu jedne evolutivne antropologije”: „Posle Planka, Frojda i Ajnštajna ne može se više slikati kao pre. Epohalna promena mora da promeni i slikarska sredstva i sistem odnosa i umetničko razumevanje stvarnosti. I nije čudno, da takva umetnost stvara simbole jednog sekundarnog sveta, da pretpostavlja višedimenzionalno polje stvarnosti, da zahteva novo mesto posmatrača i istovremeno novo gledanje.” Takođe se ne radi ni o tome da li se znanje — saznanje — ispovest kao funkcionalni odnos prema društvenoj realnosti u celosti ispoljava više ili manje svesno, racionalno ili vizionarski, misaono ili osećajno, kao spoljni svet ili kao svet snova, kao alegorija ili parodija, kao metafizička apstrakcija. Ni ovde mogućnosti, kao napetost, poremećaj, slaganje, nemaju granice.

Ne, istraživački i pronalazački odnos prema svetu ima drugi osnovni kriterijum: da bude azoran projekt stvarnosti. — Projekt stvarnosti! To znači, u odnosu na nauku: model kao analogija; u odnosu na umetnost: model kao simbol, ne „model” koji se verifikuje eksperimentalnim putem, kao model pod znakom navoda; simbol kao vannaučni model.

Dozvolite mi jednu uzgrednu primedbu u obliku pitanja: da nas pojam „symbol” ne bi zaveo, treba li da bude zamenjen pojmom „mythos” kao vannaučnim modelom kako ga je pre trideset godina upotrebljavao značajni francuski marksist Henri Valon, a kasnije Ernst Fišer. Ili je ovde pojam „exemplum” tačniji, oprezniji, pošto je pojam „mythos” opterećen iracionalnošću i nejasnoćom, magijskim mišljenjem? — U prvom izlaganju ovog predavanja upotrebio sam pojam „mythos”, u drugom „symbol”, u trećem „exemplum”, a u četvrtom „signifikation”. Sada sam se prilikom petog izlaganja vratio pojmu „symbol”. Ostavljam ovu stvar otvorenom, jer se, s jedne strane, u ovom našem prelomnom vremenu nalazimo usred traženja novih pojmova (setimo se pojma „realizam”), a s druge, ne treba da se bojimo da stare, upotrebljavane i zloupotrebljavane pojmove ispunjavamo novim sadržajem. Ovo uzgred. Ostavimo pri pojmu „symbol”.

Umetnički simbol kao vannaučni model govori o tome da se umetnost i nauka nalaze u suprotnosti, u dijalektičkom polaritetu, jer su oba modela, kao analogija i kao simbol, dve strane, dve mogućnosti produbljenog saznanja stvarnosti, jer i saznanje nije samo odražavanje, već i projekt, kao što ni znanje nije samo znanje o onom juče, već i o onom sutra, kao što ni

nauka nije moguća bez utopija. A kako ima lažnih i pravih modela nauke, koji podležu kriterijumu naučne prakse, tako ima i fiktivnih, nerealističkih simbola umetnosti, koji se vrednuju po kriterijumu odnosa prema svetu; ovaj je kriterijum uvek ugrađen u istoriju, on je istorijski relativan, a ne metafizički apsolutna ili transcendentalna kategorija.

Fiktivni, nerealistički simboli, to su danas: prikrivanje društvenih odnosa i njihovih protivrečnosti, restauriranje i konzerviranje prevaziđenih uslova i predstava, proizvođenje društvenih i individualnih iluzija, ostajanje na golom znaku kao racionalnoj ili iracionalnoj semantici, optimizam samo kao tzv. socijalistički realizam sa komunističkim junacima — Siegfriedima, pesimizam samo kao nihilističko, neopozivo, apsurdno rušenje; preapsolutizovanje razuma ili nerazuma, besmislenosti života, ljudskog otuđenja, ljudske nemoći.

Izričito kažem: preapsolutizovanje, jer predstavljanje očaja, strave, užasa, jeze u obliku jadikovanja ili optužbe može takođe da bude uzoran projekt stvarnosti, kao opomena — imajmo u vidu „Kapričos” i „Pustoši rata” Goje, „Mrtvi grad” Maksa Ernsta ili Pikasovu „Gerniku”, kao signal, jer je psihološki bol signal za psihički ugroženog čoveka. Ali ovi znaci upozorenja zahtevaju terapiju, koja i nije terapija već pasivnost, kao i današnji happenings ili popart, koja meša znake upozorenja (Warnzeichen) sa robnim znacima (Warenzeichen), nemoć u moći, bekstvo.

Da, u središtu nerealističkih modela, dakle fiktivnih, lažnih simbola danas stoji bekstvo iz individualnog i društvenog postojanja i trebajna, bekstvo u romantičnu idilu, u „bezinteresno uživanje”, da upotrebimo Kantove reči, bekstvo u krajnji subjektivizam kao što su bolest, čak koma (setimo se Velsa), u ogoljenu utopiju idealiziranog prirodnog stanja (pomenimo Ernsta), u čisti apstraktni duh geometrije i matematike, u lepotu po sebi u smislu Platona, u stvaralačko oblikovanje po sebi u smislu Aristotela, u čistu igru homo ludensa...

Čovek beži jer se oseća zarobljenim ili je stvarno zarobljen, jer ne zna kako da se sukobi sa otuđenjem, jer nije u stanju da ga razgoliti, jer hoće da izbegne pitanja i odgovore o smislu stvarnosti, a time i promenu kao evoluciju i revoluciju. Putevi bekstva su mnogi, begunci bezbrojni, a mnogi umetnici pri tom postaju money makers, jer te slike bekstva u današnjim teškim vremenima pogoduju vrlo velikoj potražnji, jer su nerealistički simboli brojniji od realističkih, a istovremeno su i udobniji,

unosniji. Jer, pravi realistički simboli nisu mnogobrojni: to je znanje o neprestanoj promeni čoveka i sveta kao emancipaciji čoveka, to je samoobjašnjenje čoveka kao istorijski svesnog, istorijski određenog bića, to je probijanje društvenih tabua, to je pokušaj identifikacije spoljnje i unutrašnje realnosti, pojave i bića, egzistencije i esencije. To je, pre svega, Velika nada, i to kao antropološki princip a ne kao društveni svrsishodni optimizam.

To je nepomirljivo, kritičko ciljno-svesno pitanje i odgovaranje kao istraživački, pronalazački odnos prema čoveku i istoriji, prirodi i kosmosu, kao što se i pokazuje u velikim realističkim delima svetske umetnosti u obliku primernog projekta stvarnosti.

Realizam u likovnoj umetnosti je, dakle, iskaz o situaciji čoveka i društva, o stanju stvari, o hodu istorije. To je viđenje i iskaz u dijalektičkoj napetosti slutnje i znanja, s jedne strane, i umetničke moći, s druge. To je viđenje i iskaz kao zahvatanje u jednu novu stvarnost, umetničku stvarnost, koja je opet izraz date svetskoistorijske stvarnosti i njoj odgovara, ali stoji i nasuprot njoj, čak joj se suprotstavlja. Realizam je kritičko i borbena prisvajanje sveta kao značenja svetskoistorijske stvarnosti.

Stoga, umetnik uvek treba da se pita o datoj stvarnosti, bilo da je u pitanju stvarnost prošlosti ili sadašnjosti. Treba se, dakle, pitati o našoj vlastitoj, ljudskoj stvarnosti, o posebnim obeležjima ove stvarnosti, koja se u svojoj celokupnosti, u svojoj diferenciranosti i raznolikosti, u svojim unutrašnjim suprotnostima može shvatiti samo u totalitetu, bilo kao totalitet istorije, bilo kao totalitet čoveka, pri čemu se istorija i čovek ne mogu odvojiti.

Možda se sadašnji totalitet, kako istorijski tako i antropološki, kako društveni tako i individualni, može označiti kao totalitet revolucije, jedne revolucije koja po prvi put u globalnim razmerama obuhvata sve: tehniku i nauku, ekonomiju i politiku, društvo i moral, društvenu bazu kao i nadgradnju, sve do umetnosti i teologije — i nije slučajno, a još manje nespo-razum, da se danas čak govori o „teologiji revolucije”.

Jer, prvi put čovek stoji pred mogućim uništenjem sveta, ali i prvi put napušta svoju planetu; prvi put operiše sa prevratničkim uvidima u mikrokosmos i makrokosmos; on isto tako poseduje promenjene poglede u biologiji, a verovatno u dogledno vreme i u psihologiji; prvi put sa korenitom radikalnošću su uzdrmani hiljadugodišnji tabui i predstave, tabu erosa i

seksa, tabu nejednakosti polova, tabu nejednakosti rasa. Prvi put je radikalno dovedeno u pitanje postojanje boga; čak se govori i o „teologiji nakon smrti boga“. Prvi put je kriterijum socijalne pravde i nepravde saglasan sa sudbinom čitavog sveta: „Ono što mi danas preživljavamo — kaže sociolog Berent — je oslobođenje sve većeg dela čovečanstva od krajnje bede, koja je bila normalna situacija za verovatno 99,9% ljudi skoro svih prošlih vremena.“ — revolucija, dakle, najvećih dimenzija i prvi put u čitavoj istoriji.

Prvi put je izvršen globalni pokušaj da se radikalno promeni društveno uređenje koje se temelji na privatnoj svojini i ličnom egoizmu, i da se stvori nova svest o zajednici; prvi put postoji konkretna mogućnost da se manuelni rad sasvim zameni mašinskim radom i time da se društveno-potrebno radno vreme redukuje na minimum, kao što je i kibernetika sasvim novo pomoćno sredstvo, koja daleko za sobom ostavlja sva dosadašnja pomoćna sredstva; prvi put postoji šansa da se homo faber, čovek koji radi, homo sapiens, čovek koji je mudar, i homo ludens, čovek koji se igra, tako ujedine da čovek u najširem smislu postane čovek Muza; prvi put se „princip nade“, koji se uvek u istoriji čovečanstva javlja kao utopija, očekivanje raja, božjeg carstva, kao ideja o besklasnom društvu, može realno uzeti u razmatranje kao očekivanje budućnosti, kao jedan potpuno nov totalitet istorije i čoveka (koji je tvorac vlastite istorije), kao jedna potpuno nova sloboda čoveka. Ali i prvi put, kao nikada dosad, čovek stoji pred ogromnim teškoćama, teškoćama u globalnim razmerama; prvi put čovek vidi da se zapleo u tako napete suprotnosti, da je ljudska vrsta kao celina ugrožena; znanje i odatle rezultirajuće ovladavanje prirodom stoji u obrnutom odnosu prema ovladavanju istorijom: mogućnost svetskog atomskog rata je obeležje vremena. Prvi put čovek vidi sebe upletenog u opšti proces relativizacije koji — izuzevši filozofske i teološke spekulacije antike i srednjeg veka — počinje u novo doba sa Žigerom fon Brabantom i D. Skotom i preko Fransisa Bekona i Kopernika, preko Lomonosova, Darvina, Marksa i Frojda vodi sve do Ajnštajna, proces u kome čovek postaje svestan determinisanosti kao materijalističke dijalektike. Prvi put je individuum u takvom procesu otuđenja, kakav nikada do sada nije doživljavao; ako je otuđenje ranije bilo rezultat magijskog, još nesaznatog i nesavladanog sveta, sada ono sveopštim postvaranjem dobija robni karakter, koji ne samo da zahvata i proizvodni i potrošački individuum, već ga i formira. Šabloniziranje i nivelisanje ličnosti, potpomognuto sve jačim sredstvima masovne komunikacije, stoji u recipročnom

odnosu prema slobodnom određenju ličnosti
kroz tehniku i nauku.

Prvi put je klasna borba kao globalna revolucija ovladala pozornicom svetske istorije, borba koja je više od milijardu ljudi aktivno zahvatila i upotrebila takva sredstva sile koja se ničim ne mogu zaustaviti — setimo se rata u Vijetnamu: „moral zastrašivanja” je utoliko čudovišniji ukoliko su veće suprotnosti. Socijalna revolucija je na dnevnom redu već pedeset godina i sada smo tek na početku velikog zbivanja, koje će zaseniti sve što se do sada desilo.

Da, mi doživljavamo let kosmonauta, stvaramo atomske bombe, radimo kao kibernetičari, mi vladamo i nama manipulišu, imamo svetove obilja i svetove gladi kao nikada do sada, mi vozimo (fahren) i saznajemo (erfahren) sve brže i znamo više nego nekada, i narodi utiču jedni na druge više nego ranije, strah je dublji i Velika nada svetli jače, predanost je herojskija i bekstvo veće nego pre, kao što je i jaz između prometejskog shvatanja čoveka kao pozitivuma i manihejskog kao negativuma veći nego pre — teorije apstraktno-konkretnog to izričito potvrđuju. To je, dakle, naša sadašnja stvarnost, to su činjenice sa kojima smo svi suočeni, svi bez izuzetka, pa i umetnici. To su činjenice koje poimamo kao živo svedočanstvo, o kojima se izjašnjavamo, koje možemo da označimo.

Ali mi možemo i da ne damo svedočanstvo, da pobegnemo od stvarnosti, da zadržimo za sebe svako mišljenje, da odbacimo svaku odgovornost, čak i pitanje i odgovor, pa i iskaz kao značenje. Svako može sebe da posmatra kao izolovanog čoveka, kao neistorijskog čoveka, kao autarhičnog individuuma, kao čisto ontološko biće, takoreći kao samo-prirodu, slično ruži Angelusa Silesiusa:

„Ruža ne pita Zašto, ona
cveta, jer cveta;”

Angelus Silesius je bio značajni pesnik 17. veka, jedan od velikih mističara hrišćansko-panteističkog baroka. Ali on nije samo pesnik i mističar, već i begunac pred nevoljama svoga vremena; on živi usred tridesetogodišnjeg rata koji je njegovu zemlju pretvorio u pustinju. Silesius, pesnik, u ovom pogledu je ne-realista in nuce, kao što su u istom periodu Pusen i Loren kao slikari. On je negirajuća antiteza prema istorijskoj stvarnosti kao tezi, u tome, dakle, takode dijalektički deo društvene realnosti.

Ipak, u tom istom periodu Grimelshausen u svom „Simplicissimusu” govori o haosu svoga vremena. Opic piše svoju „Utešnu pesmu u

nedaćama rata", Rist sastavlja „Germansku pesmu optužbe" i opomenu knezovima i gospodarima, peva Grifius nezaboravne strofe „Suze u velikoj nevolji gladi", u tom istom periodu slikaju i braća Le Nen, slikaju Velaskez i Greko, Hals i Rembrant, svi realisti najvećeg formata, svi kritički tumači svetske stvarnosti. Ali ovaj polaritet nije ograničen samo na sedamnaesti vek, naprotiv, on postoji u svim vremenima, naročito u dvadesetom veku, setimo se samo suprotnosti Mondrijan — Leže, Maljevič — Ruo, Kle, — Bekman, setimo se „O duhovnom u umetnosti" Kandinskog i „Umetnost kao oružje" Pikasa, idealizam i realizam in extremis, idealizam kao ne-realizam i realizam upravo kao konkretni odnos prema svetu.

A pošto je ovde reč o realizmu, ponovimo Pikasove reči, koje je uputio Simoni Teri 1945. godine: „Šta Vi mislite, šta je umetnik? Neki slaboumnik; samo sa očima, ako je slikar, samo sa ušima, ako je muzičar, ili samo sa jednom lirom za sve stvari srca, ako je pesnik? Sasvim suprotno! On je istovremeno i političko biće, koje živi usred razarajućih, gorućih ili radosnih svetskih događaja i koje sebe potpuno modeluje po njihovoj slici. Kako čovek može da se ne interesuje za drugog čoveka i da se izdvoji u kulu od slonove kosti iz života, koji je tako prebogat oko njega? Ne, slikarstvo ne postoji zato da bi se ukrasili stanovi! Ono je oružje za napad i za odbranu od neprijatelja."

Oružje protiv neprijatelja! Dakle, poziv na borbu, ne samo iskaz! — To stoji, Pikasova naj-snažnija slika, „Gernika", daleko je od toga da je samo iskaz; ona je najradikalnija i najjednostavnija karakteristika našeg doba nasilja: varvarsko nedelo, užas nedužnih bića, zračak nade kao malena svetlost, dijalektika kao rat i mir, tužba i optužba kao angažman. Istovremeno, ovaj poziv na borbu ne karakteriše celokupno umetničko delo, već samo jedan njegov deo, svakako centralni: do tada najznačajnija izložba njegovog opusa, ona iz 1953. u Milanu, izričito govori o ovome. (Milanska izložba je bila logičnija, zatvorenija i intenzivnija od one Pariske iz 1965.)

Pikasovo umetničko delo kao celina, kao životno delo je kompleksnije; da, od svih savremenih umetničkih dela, od svih umetničkih stvarnosti naših dana ono ima najveću širinu i dubinu, formalnu i sadržajnu, individualnu i društvenu. Ono reprezentuje našu revolucionarnu epohu prelaznog doba sa svim njenim postavljanjem pitanja i dovođenjem u pitanje, sa njenim pobedama i porazima u čudovišnim razmerama, jer sadrži i ono što propada i ono što ostaje i ono što tek dolazi; u njegovoj umet-

nosti nalazimo sve to ujedinjeno, sve ono što čini naš strah i nadu, našu bol i radost. Kod njega nalazimo rat i uništenje, haos i varvarstvo, svesnu egzistenciju, otuđenje i razotuđenje, a istovremeno nalazimo i lepotu i nežnost, radost bića i čudo erosa, poziv na mir i Veliku nadu. Mi nalazimo u njoj naše postojanje i trebanje, proklinjano i slavljeno, srećemo totalnost našeg sveta.

Upravo ovaj totalitet kao viđenje, kao iskaz razlikuje Pikasa od drugih veličina ovih decenija, i on je obavezan da afirmiše celovitost naše egzistencije, jer može da obuhvati deo — totalitet, dok — da imenujemo nekoliko značajnih imena — Brak zahvata samo estetičko područje, Matis naglašava lepotu života, Kle vidi samo unutrašnji svet, Mondrijan samo logiku zakona, Šagal samo bajoslovne sne Chassidima, Kalder samo slobodnu igru, Bekman samo snagu istine, Polok samo problematiku individuuma, Dali samo smetenost svog sveta, Leže samo nadu radničke klase, Kandinski samo duhovno kao napetost boje i forme — Lirsa, koji, stojeći najbliže Pikasu u viđenju totaliteta, ipak ne poseduje prodornu žestinu Španca. Pikasova umetnost je konkretni totalitet opažanja, ono o čemu je Marks govorio, to je viđenje sveta kao saznanje i ispovest, to je realizam u najširem smislu. Ali, ako se Pikaso uzme kao primer, mora se odmah znati da je on već ličnost istorije, mada ličnost koja i dalje intenzivno deluje, fascinirajuća i još uvek neposredno shvatljiva; da on pripada prvoj polovini našeg veka, koja je svakako bitno uticala na drugu polovinu, čak ju je možda i formirala: a revolucija se nastavlja. Upravo ova sveobuhvatna revolucija donosi, jer je revolucija, neprestano nove stvarnosti, nove sadržaje svesti, nova pitanja, nove saznajne mogućnosti, a u umetnosti nove sadržaje i nove forme. Ona će, kao svaka prava revolucija, da sruši Staro i istovremeno da preuzme Staro, kako bi Novo porodila; ali izbor ne može biti izvršen unapred u apstraktnim misaonim shemama, niti se njime može manipulirati pomoću državnih ili partijsko-političkih formula, koje su većinom mehanički, nedijalektički pojmovi.

On se takođe ne može sastojati u varijaciji datog, bez obizra na to da li se radi o fovistima ili ekspresionistima, o suprematistima ili apstraktnima, o nadrealistima ili tašistima, mada i ovakav izbor sadrži izrazito plodonosne faktore i putokaze. Umetnost nije, kako kaže Mathieu, španska krčma u koju se hrana donosi sa sobom. Postojanje važnih elemenata treba i dalje prenositi, a ako se radi o realizmu, upravo realističkih elemenata. I idealističke spekulacije treba uneti u materijalističku dija-

lektiku, ali ova materijalistička dijalektika mora se pokazati kao nov totalitet, inače nije dijalektična. Ona treba da ujedini istorijski i antropološki, društveni i individualni totalitet, kao što je pre bilo u velikim realističkim umetničkim delima i kako će uvek biti.

Umetnost hoće da zna za juče, kako u pozitivnom tako i u negativnom smislu; ona hoće da zna za danas Velike nade kao utopije, uvek prisutne, i kao stvarnosti. Ona hoće intenzivnije da shvati tragičnu istinu, jer je ova od Aušvica, Hirošime i Vijetnama postala potencijalna društvena realnost čoveka; ona istovremeno hoće da diferencira i radosnu stvarnost, ali ne kao politički disciplinovano ulepšavanje, kao „idealistički naturalizam”, već kao pesimistički optimizam u smislu angažovanog traženja istine kod Goyae ili Brehta.

Angažovano traženje istine kao realizam u likovnoj umetnosti! To je, da ponovim, nepomirljivo i umno, kritičko i svesno pitanje i odgovaranje na realnost kao razjašnjenje, kao emancipacija čoveka; to je današnje prisvajanje naše revolucionarne svetskoistorijske stvarnosti. Kako kaže Breht: „U stvarnosti je kritičko držanje jedino stvaralačko, dostojno čoveka. To znači saradnju, dalje prodiranje, život.”

Stoga moramo, na kraju, da budemo i samokritični prema onome što smo rekli u ovom predavanju. Ako prisvajanje stvarnosti kao razjašnjenja znači: realizam revolucije i istovremeno realizam kao revolucija, pri čemu se podrazumeva revolucija u najširem smislu, onda moram da postavim pitanje: nije li i sam pojam „realizam” revolucionisan?

Čini nam se da je to očigledno. Isto se može reći i za pojam „umetnost”. Da, možemo se zapitati: ne ukida li on čak sam sebe, ili, nije li ukinut od strane samih umetnika, i to izričito od strane samih realističkih umetnika? Kao oni koji otkrivaju i menjaju stvarnost, umetnici postaju ono što Pusen kaže o Karavađu ili Engr o Delakroa: „grobari umetnosti”. Oni demistifikuju svet, neprestano umanjuju prostor magije, sužavaju ga. Drugim rečima: dosadašnja simbolička umetnost sve više gubi karakter objektivirane vrednosti; sasvim u smislu Valtera Benjamina „umetničke stvari po sebi” postaju izravni deo svakodnevnog postojanja, profanum sveta, dakle neposredna realnost. Pojam „realizam” dobija time nov sadržaj. Stoga dvostruko nismo sigurni koliko će još dugo ovo što smo napred izneli da izražava pravo stanje stvari; prvo, sećajući se reči Karla Marksa, da u jednom mogućem svetu, oslobođenom otuđenja, magije, neće više biti umetnika kao takvih, već

još samo ljudi, koji će, između ostalog, kao homo ludens biti i likovno delatni, a time će prestati da budu stvaraoci simbola i predstavljači idola; i drugo, imajući na umu današnju situaciju pozorišta, filma i likovne umetnosti, koji sve više postaju zagovornici neposredne realnosti. Ovoj „neposrednoj realnosti“ je sve manje potreban model kao simbol, da bi na kraju bio zamenjen modelom kao analogijom — umetnički simbol je tada još samo goli objekt muzeja kao zamene za crkvu.

Ovaj divovski proces ukidanja nasledene umetnosti kao simboličke umetnosti (symbolkunst) svakako će još mnoge generacije zahvatiti; on je u našem prostoru počeo sa Đotom i Mazačom, ovim stvarno revolucionarnim realistima rane renesanse — to je proces sekularizacije umetnosti kao postepenog razrešenja magijske slike sveta. Danas se još uvek nalazimo usred toga, i može biti da se opet pojave novi magi i šamani (predočimo sebi zračenje Dalija), koji će pokušati da zadrže ovaj proces kritičkog razjašnjenja, — to je istovremeno proces koji stvara i naučne modele — proces „podizanja ljudskog roda“. To ne znamo, a i iracionalizma ima još mnogo, no čini nam se, da će toga biti još i više.

I na kraju da se zapitamo: da li je uopšte moguće živeti bez umetničkih modela? Jer, i nauka živi od uvek prisutne utopije kao predstave Velike nade, — da, pojam „model“ nosi u sebi utopiju. Ali modeli nauke su u principu realistički, a moguće je da i modeli umetnosti postanu realističkiji kao plodonosan deo emancipacije čoveka. Obe vrste modela, naučni kao analogija i umetnički kao simbol, mogli bi se tada sresti kao mogući projekti ljudske stvarnosti.

