

## Marcel Bačić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb (vanjski suradnik)

# Ime: Realizam

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 11. 9. 2003.

### Sažetak

*Realizam u smislu pojmovne idealizacije osjetilno domašive realnosti u srednjem se vijeku nazivao nominalizam. U svom kritičkom kasnosrednjovjekovnom obliku nominalizam je otvorio mogućnost za osjetilnu spoznaju i vizualni realizam u novovjekovnom smislu. Pojmovnom realizmu suprotstavljeni nominalizam postao je tako mo-*

*derni realizam – suprotstavljen idealizaciji i idealizmu. Za razliku od idealizma, koji popravljaju prirodu, realizam prirodi slijepo vjeruje. A vidljivost izvan te slikovite sljepoće preobražava se u slikovitost koje nema na Wölfflinovu popisu: u »magičnu« slikovitu rezultantu Wölfflinovih neslikovitih pojmova.*

Ključne riječi: *realizam, nominalizam*

Već su antički »psiholozi« primijetili da je filozofski toliko osporavan osjetilni *privid* zapravo osjetilna zbilja, da osjetila doduše varaju razum, ali da ne varaju sama sebe. Jedan kvadrat, da bi se kvadratom i činio, mora biti malko drukčiji od zbiljskoga kvadrata, kvadrat po mjeri razuma i kvadrat koji gleda oko međusobno se ne podudaraju, kvadrat izmjerljiv razumom kvadratom se oku ne čini. Antika je bila na strani razumske zbilje, i tom je svojom predilekcijom zarazila čitavu europsku kulturu. No za optičku je varku, barem u teoriji arhitekture, imala lijepo ime – *euritmija*.<sup>1</sup> Zbilja, napokon, zbiljom nije trebala samo biti, zbilja se zbiljom trebala i činiti, a za to se u likovnim umjetnostima brinula euritmija, naknadno optičko nagrizanje simetrije kao »psihološki« dobro temperiran obzir prema običnom gledaocu. Ta zbilja prilagođena osjetilima nije, međutim, nagrizla antičku komezurabilnu estetiku, nije sudjelovala u kasnoantičkoj i srednjovjekovnoj iracionalizaciji antike, nije pravo primijećena ni u renesansi, nego je tek ponovo prakticirana u baroku. Na izvornicima u Paestumu i Ateni otkrivena je tek u 19. stoljeću, u doba koje je u gubitku simetrije vidjelo dobitak individualnosti.

Arhitektonska euritmija bila je u sjeni slikovnog sjenčanja, nedvojbeno je bila sofizam, ali zapravo kao takva nije proskribirana, vodeći brigu o samoj sebi nije se baš izlagala optužbama za oponašanje drugih. Euritmija bi se čak mogla shvatiti kao laž koja nam pomaže da vidimo inače nevidljivu istinu – za razliku od sjenčanja koje istinu zasjenjuje: sjena je opsjena. Ipak, Platon je baš u *Sofistu*<sup>2</sup> filozofski kritizirao euritmiju obzirnost prema osjetilima kao bezobzirnost prema istini, idealist je raskrinkavao stranputicu ideali-

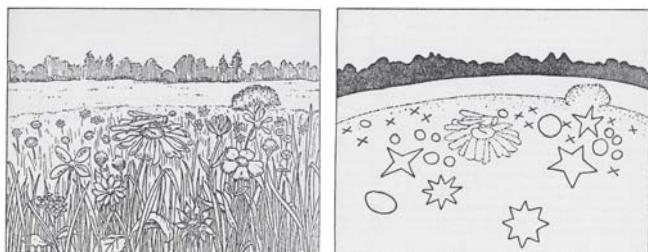
zacije, smatrao je da je zbilja koja se zbiljom uopće ne čini pravi putokaz za povratak u svijet nevidljivih ali zbiljskih ideja, u realnost pojmova. Ali već kasna antika nije bila posve sigurna u taj put, zaokret i cilj. »Jesu li rodovi i vrste nešto zbiljsko ili počivaju samo na našim predodžbama i, ako su zbiljski, jesu li tjelesni ili netjelesni, napokon stoje li odvojeni za sebe ili se pojavljuju u osjetilnom svijetu – o tome ne želim raspravljati«, pisao je oko 300. godine neoplatonik Porfirije u Uvodu u Aristotelove *Kategorije*,<sup>3</sup> u odlomku koji je u srednjem vijeku izazvao prijevor o takozvanim *univerzalijama*. Jesu li univerzalije ili opći pojmovi, poput Platonovih ideja, *ante res*, prije stvari, ili su, kako je smatrao Aristotel, *in rebus*, povezani sa stvarima, ili su *post res*, puko naknadno imenovanje zajedničkih svojstava stvari. Odgovori na ta pitanja zvali su se *realizam, umjereni realizam i nominalizam*.<sup>4</sup>

Dobar dio srednjovjekovne filozofije bio je obilježen problemom univerzalija, najprije kod Boetija, koji je zagovarao umjereni realizam, zatim kod Roscelina i Abélarda, koji su zastupali ekstremni nominalizam, pa onda opet kod Johna iz Salisburija u formi umjerenog realizma. Premda je zapravo čitav srednji vijek mislio »realistički«, nominalizam se kao »teorija apstrakcije« mora držati izumom kršćanske srednjovjekovne filozofije.<sup>5</sup> Opasnim izumom: jer srednjovjekovna će kultura u nominalizmu iščeznuti.

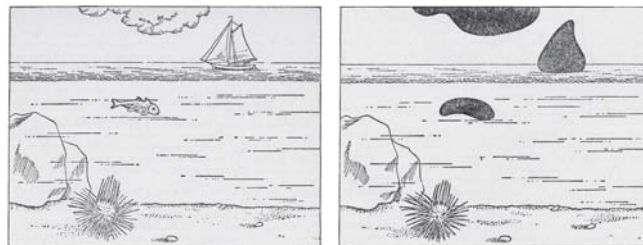
Iako nema ničeg što bi se moglo usporediti s Platonovim literarnim euritmiražem misli, s obzirom mislioca prema slušaocu i čitaocu, Platon je u načelu bio protiv umjetnosti, Danteova platonički zamišljena lijepa riječ o umjetnosti kao

unuci Božjoj za Platona je bila degeneracija – kao što su i finiji Grci Apolodora iz Atene, izumitelja sjencanja, držali izrodom. Čak je i umjereni realist Aristotel o takvu slikarstvu prilično neumjereno pisao kad kaže da slikama Apolodorova učenika Zeuksisa nedostaje *ethos*,<sup>6</sup> onda zapravo misli da je tu privid posve zasjenio zbilju. Paralele s Eshilovom zbiljom i Euripidovim prividom to potvrđuju. Uopće su se Eshil, Sofoklo i Euripid ponašali kao realist, umjereni realist i nominalist. Kao i Tenejski Apolon, Polikletov Dorifor i Lizipov Apoksiomen. A za nas je to, obratno, historijski višekratno potvrđen put od idealizma prema – *realizmu*.

Mi znamo da Boccaccio kad na novovjeki način hvali Giotov *realizam*<sup>7</sup> zapravo za potrebe obnove talijanskog slikarstva adaptira antičke laičke priče o slikama koje su izgledale kao zbilja. Posve neoplatonički, najviše su vrijedile slike koje su hinjenom vjernošću obmanjivale znalca, no na cijeni su bila i djela koja su varala životinje. Zeukisovo su grožđe ključali čvorci – kao što što će 2250 godina kasnije oko Millaisova *Proljetnog cvijeća* zujati pčele:<sup>8</sup> naslućujemo da je s vremenom životinjska nepristranost dobila na cijeni. Jer u priči o Millaisovu cvijeću koju je ispričala slikarova žena Effie nema više nastavka o znalcu koji moli da se sa slike odmakne – naslikani – zastor. No u životinjsku će se objektivnost umiješati za moderni likovni *realizam* zanimljiva obavijest iz biologije.<sup>9</sup> Istraživanja su, naime, pokazala da životinje reagiraju na likovne »univerzalije« *ante res*, na općenite sheme, a ne na njihovu »realističku« razradbu, na Polignotove a ne na Zeukisove slike. Gombrich je doduše govorio o mimikriji kao o nekom univerzalnom životinjskom realističkom stilu – to je trebao biti i lijek protiv pretjeranog relativiranja optičkog standarda u suvremenim likovnim teorijama.<sup>10</sup> No taj bi prirodni realizam mogao biti i predselektivno obilje, vizualna ponuda za svaki slučaj i za svakoga ponešto. Onako kako danas u Millaisovim, Meissonierovim i Mašičevim detaljima pronalazimo i nešto za svoj ukus. Ali mi se i na cjelinu bacamo kao kobac na shemu svojega plijena, u ime onog istog ukusa koji povećavanjem detalja pokušava doći do prihvatljive pikturalnosti, mi realistički razrađenu cjelinu svodimo na kompoziciju, na shemu, na nacrt, na skicu. Sliku svodimo na crtež, po mogućnosti nutarnji. Zeukisov realizam na Polignotov idealizam. Vidjeti znači predvidjeti, naglašavao je u ulozi psihologa percepcije Rudolf Wittkower, a biolog Jakob von Uexküll upozoravao je da treba razlikovati nevidenu zbiljsku od previdene »magijske« okoline: »Nema sumnje da postoji načelna razlika između okoline koja životinje okružuje i okoline koju one zapažaju. Ako tako nastavimo, stupit ćemo u vrlo djelotvorno, ali i posve subjektivno – 'magijsko' – okruženje.«<sup>11</sup> Millais je pčelama uzalud dočaravao realističku livadu. Prema van Uexküllu i njegovu crtaču Georgu Kriszkatu, pčela proljetno cvijeće vidi ovako:<sup>12</sup>



Analogno, Jean Arp vidi poput ježinca:



Ali Arpove organske forme nisu slike koje se traže, nego slike kojima se traži – čime je naznačena još jedna za život i umjetnost podjednako važna interferencija. I najrealističnija slika na pola je puta između tražene i pronađene slike. Između povećana detalja i smanjene cjeline.

Tu se opet valja sjetiti kasnosrednjovjekovnog nominalizma i njegova duhovnog okružja. U neposrednom susjedstvu cvjetala je mistika. »Zapravo, ta dva ekstrema, mistika i nominalizam, u određenom smislu nisu ništa drugo do suprotni aspekti iste stvari. I mistika i nominalizam vraćaju pojedinca izvorima koje mu pruža vlastito osjetilno i psihičko iskustvo; *intuitus* je omiljeni izraz i središnji pojam Majstora Eckharta kao i Williama Ockhama. No, mistik ovisi o svojim osjetilima jer ga ona opskrbljuju vizualnim slikama i emocionalnim poticajima, dok se nominalist oslanja na osjetila jer mu ona omogućuju percepciju realnosti; tako je *intuitus* mistika usmjeren jedinstvu u kojem se gubi razlika čak i između čovjeka i Boga, čak između osoba sv. Trojstva, dok je *intuitus* nominalista usmjeren prema mnogostrukosti pojedinačnih stvari i psihičkih procesa. I mistika i nominalizam definitivno ukidaju granicu između konačnog i beskonačnog. No, mistik teži tome da ego učini beskrajnim jer vjeruje u utapanje ljudske duše u Bogu, dok nominalist teži tome da učini beskrajnim fizički svijet jer ne vidi logičkog protuslovlja u ideji o beskonačnom fizičkom univerzumu i više ne prihvaća teološke zamjerke toj ideji. Nije čudo što je nominalistička škola četrnaestog stoljeća naslutila Kopernikov heliocentrični sustav, Descartesovu geometrijsku analizu i mehaniku Galileja i Newtona.«<sup>13</sup> I nije čudo što je Voltaire u Newtonovu racionalizmu vidio tragove Kircherova iracionalizma. I nije čudo što je Descartes iz zahvalnosti za svoja filozofska otkrića pobožno hodočastio u Loreto.

Na sličan će način Kandinski istodobno govoriti o velikom realizmu i velikoj apstrakciji – a Sixten Ringbom u jednom i drugom otkrivati okultne korijene.<sup>14</sup> Kandinski je tako preko antropozofa Steinera došao do Goetheove misli da umjetničko djelo na prirodan način proizlazi iz božanske nužnosti. Kandinskijeva se nutarnja nužnost preko prirode usklađuje s Bogom. A tako su stotinu godina ranije njemački romantički slikari preko ekstremnog povjerenja u prirodu – preko *ekstremnog realizma* – dospjevali do iracionalnih efekata. I svi bi se mlađi »magijski realizmi« zapravo trebali pozivati na romantički realizam – koji na koncu ove spekulacije možemo prekrstiti u *mistički nominalizam*.

Srednjovjekovno se slikarstvo čvrsto držalo Platonova *realizma*, ako i ne uvijek slikajući pojmove, a ono svakako izbjegavajući svaku optičku iluziju, pa ponekad i svaki obzir prema gledaocu. Srednjovjekovne slike nisu bile »teže« od Platonovih riječi, pa ako Platon, prema vlastitim riječima,

svoj pravi nauk nikad nije napisao, ni prave srednjovjekovne slike nikad nisu bile naslikane. Srednjovjekovni se gledalac nalazio *iza* slike doslovnije nego što to žele pokazati nagađanja o srednjovjekovnoj obrnutoj perspektivi.

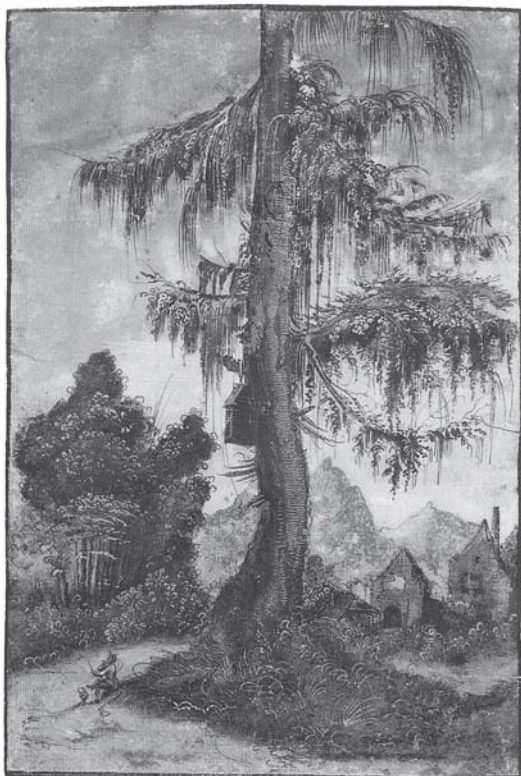
S renesansom je gledalac dospio *u* sliku, zahvaljujući perspektivi proizašloj iz kasnosrednjovjekovnog »kritičkog« nominalizma, koji je poricao postojanje univerzalija i priznavao samo pojedinačne stvari. Nominalizam je pojedinca vratio pojedinostima, rehabilitirao je osobno iskustvo. Govorili bismo o subjektivizmu kada u nominalizmu ne bismo morali vidjeti temelj modernih objektivnih prirodnih zakona, »univerzalije« Galilejeve mehanike ili Newtonove optike.

Perspektiva je od srednjovjekovnog sinonima za optiku prešla u *simboličku formu* talijanske renesanse, u »univerzalni« način na koji se tada spoznao svijet. U Cassirerovu »neokantovskom« smislu bila je to »apriorna« forma,<sup>15</sup> perspektiva je bila prije stvari, *ante res*: kao što dobro vidimo na Leonardovim skicama za firentinsko *Poklonstvo*, konstrukcija je prostora *prethodila* prikazivanju osoba i stvari – i to nije bila samo likovnoumjetnička, nego i kulturnopovijesna novost, koju će znanost tek s oklijevanjem slijediti. Perspektivni prostor nije dakle samo prethodio stvarima u njemu, nego je prethodio i predodžbama, koje će za znanost formulirati tek Newton. »Perspektiva kao simbolička forma« ujedno na Kantov način objašnjava pridjev »kritički«, po kojem se kasnosrednjovjekovni nominalizam razlikuje od svojih dogmatskih prethodnika iz ranijega srednjeg vijeka. »Kriticizam« istražuje uvjete, pretpostavke i granice spoznaje, za razliku od dogmatizma, koji bez provjere pristaje na neku zasadu. Ili, prilagođeno zacrtanoj problematici: kriticizam traži *imena za stvari*, dogmatizam traži *stvari za imena*. Nominalizam sada i nije bio samo jedan pol sinkronijskog prijepora o Porfirijevu odlomku, jednoznačna odluka pred vi-

šeznačnim tekstom, nego dijakronijski, historijski izolirana predilekcija 14., 15., pa i 16. stoljeća.

Premda se iz renesansne perspektive kao nominalističke *simboličke* forme ne može izvesti zaključak o različitim perspektivama za različita razdoblja, privlačna je pomisao na obrnutu perspektivu kao simboličku formu srednjeg vijeka, ideja doslovnog *protuoka* nije loš poticaj za razmišljanje o »realnosti« medijevalne slike. Tako bismo dobili perspektivu *iza slike* i perspektivu *u slici*, predodžbu kojoj će barok pridodati dobro ritmiziranog gledaoca *ispred slike*. Barokno euritimizirano gledalište prepričana je mudrost antičkih »psihologa percepcije«. U zrcalu starih univerzalija, *nominalizam* je zapravo bio barok, *umjereni nominalizam* renesansa, a *realizam* srednji vijek. Srednjovjekovni se gledalac nalazio *iza* slike, renesansni je bio *u slici*, a barokni *ispred* slike.

U renesansi se, dakle, gledalo slikom, više nego ekran za optičku projekciju slika je bila optičko pomagalo, »presjek« kroz vizualni pramen poput leće u cijevi Galilejeva dalekozora. Slikom se vidjelo više i bolje nego običnim okom, renesansna dubinska oštrina premašivala je domet vida. Wölflin je iz toga destilirao kategoriju jasnoće, zahvaljujući perspektivi daljina se više nije morala objašnjavati približavanjem. A »atmosferska« je perspektiva tek malo finiji sofizam od sjenčanja, kao što je i »sfumato« više sredstvo slikarske retorike nego ustupak »vlažnome oku«. Ali zamućivanje je samo druga strana pretjeranog detaljiziranja, vjerna slika smućena pogleda pred nesagledivim mnoštvom pojedinosti. Altdorfer (oko 1480.–1538.) slikovit je poput Herculesa Seghersa (oko 1590. – oko 1635.), Altdorferove hiperrealističke krošnje gledamo kao otisak slučajno, »automatski«, nagrizene Seghersove bakrene ploče. Ako je Altdorfer realizam, Seghers je nominalizam – ukoliko pojmovi u međuvremenu nisu zamijenili svoja mjesta.



Altdorfer



Seghers

Seghersovu sliku imenujemo kao »ariš« jer slika nalikuje stablu – koje je naslikao Altdorfer. U realizmu su naslovi pleonazmi, *Proljetno cvijeće* je proljetno cvijeće: to je najočitiiji nominalistički aspekt modernog likovnog realizma. Znači li to da su u realizmu naslovi suvišni? Retoričari kažu da su u pleonazmu riječi koje nam se danas čine suvišnima, izvorno bile motivirane.<sup>16</sup> Naslovi realističkih slika često su ono što se od slika traži, ali u potpunosti nikad ne dobiva. I ne treba dobiti, rekle bi pčele i u naše ime. Jer ako mi u otisku Seghersove korodirane bakrene ploče vidimo ariš, Altdorferov je trud bio uzaludan. Ali realizam, kojemu poklanjamo najviše povjerenja, ne zasniva se toliko na nedorečenostima koliko na predorečenostima: pretjerano revna ruka realista na naše neosvijesteno zadovoljstvo zna povući i poteze kojih u zbilji nema, ali koji zbilju *quasi* opisuju. Toga ima i kod Dürera i kod Leonarda, i to ne na razini izraza i kompozicije, nego u naoko neznatnim anatomske pojedinostima.<sup>17</sup> Ti izmišljeni realizmi trebali bi se zapravo shvatiti kao ekfrastički relikti, kao ostaci opisa koji su bili točniji od opisanog. Lukian je, na primjer, suvereno opisao jednu Zeuksisovu sliku koju nikad nije vidio,<sup>18</sup> a koja možda nije ni postojala, ali koja se nama čini kao neka Böcklinova *Kentaurova obitelj*. Prema Albertijevu dosta točnom citatu jednog drugog Lukijanovog pseudoopisa,<sup>19</sup> Botticelli je naslikao poznato *Apelesovo klevetanje*. U te izmišljene opise slika – grčki *ekfrasis* – valja ubrojiti i spomenute priče o slikovnom obmanjivanju čvoraka i pčela – svi ti tekstovi imaju čisto topički karakter i treba ih tretirati kao literarne fikcije i stilske vježbe. Oni hine da su *poslije* slika, a zapravo su *prije* njih. Premda u pravilu veličaju imitativnost, podsjećaju pomalo na onu »dekorativnost« koju je Wölfflin – gotovo u smislu apriorne simbo-

ličke forme – suprotstavljao »imitativnosti«.<sup>20</sup> Mladi Rembrandt za slikovitost traži slikovite povode, stari Rembrandt i neslikovite povode podređuje svom slikovito-dekorativnom pogledu. Na određen način »ekfrastički« karakter imaju i neki naslovi ranoromantičkih slika. Friedrichov topološki precizan *Watzmann* nije slikan prema prirodi, nego prema akvarelnom pred-opisu Augusta Heinricha, a i *Rügenske bijele stijene* mnogo su »točnije« od svoga geološkog predloška. Kao da upravo imena štite stvari od – nominalizma.

Klasična likovna teorija traži disjunkciju, protuklasična je sklona pomirenju suprotnosti. Psihološki je iskorištena i mogućnost da se razlikovna nejasnoća vrednuje kao jasnoća cjeline. Teorijski neiskorištena ostala je zapravo samo mogućnost da se jasnoća vidi kao nejasnoća, da »poetska« jasnoća rezultira »estetskom« nejasnoćom. Da, kao kod Altdorfera, »linearna« sitničavost rezultira »slikovitom« globalnošću. Da se »mnoštvenost« vidi kao »jedinostvenost«. Da se slika na jedan, a gleda na drugi način. Kasnosrednjovjekovni nominalisti došli su do zaključka da ono što je filozofski točno, teološki može biti netočno, tražili su razdvajanje filozofije i teologije, dvostruku istinu. Klasična je likovna teorija u ime disjunkcije tražila konjunkciju, tražila je da slikar bude gledalac, a gledalac slikar: Wölfflin je zahtijevao da se slika gleda slikarevim očima. Ali Altdorferovi nasljednici, shizotimni njemački ranoromantički slikari, slikali su jedno da bi se vidjelo drugo. Tijesno su prijanjali uz prirodu, prepuštajući oku prirodenu mu euritmijску moć. Slikali su zbilju znajući da se zbilja zbiljom ne čini: ruka im je bila *u* slici, a oko *ispred* nje – kako bi u toj razlici spoznali realnost koja se skriva *iza* slike.

**Bilješke**

- 1  
**W. Tatarkiewicz**, *Geschichte der Ästhetik*, I, Schwabe, Basel – Stuttgart 1979., str. 91.
- 2  
**Platon**, *Sofist*, 235d–236c.
- 3  
**Porfirije**, Uvod u Aristotelove kategorije, 1a.
- 4  
**E. Gilson – Ph. Böhmer**, *Die Geschichte der christlichen Philosophie*, Schöningh, Paderborn 1937., str. 228, 318, 345.
- 5  
**E. Gilson – Ph. Böhmer**, nav. dj., str. 320.
- 6  
**Aristotel**, *Poetika*, 1450a.
- 7  
**Boccaccio**, *Dekameron*, 6. dan, 5. novela.
- 8  
**E. Kris – O. Kurz**, *Die Legende vom Künstler*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1980., str. 91.
- 9  
**J. von Uexküll – G. Kriszat**, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Rowolth, Hamburg 1956.
- 10  
**E. H. Gombrich**, *Visuelle Entdeckungen durch die Kunst*, u: *Bild und Auge*, Klett–Cotta, Stuttgart 1984., str. 24–25.
- 11  
**J. von Uexküll – G. Kriszat**, nav. dj., str. 87–88.
- 12  
**J. von Uexküll – G. Kriszat**, nav. dj., str. 59.
- 13  
**E. Panofsky**, *Gotička arhitektura i skolastika*, u: *Katedrala. Mjera i svjetlost*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2003., str. 255.
- 14  
**S. Ringbom**, *Art in the 'Epoch of the Great Spiritual'. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, »Journal of the Warburg & Courtauld Institutes«, sv. 29, 1966., str. 386–418.
- 15  
**E. W. Orth**, *Zur Konzeption der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen*, u: **E. Cassirer**, *Symbol, Technik, Sprache*, Felix Meiner, Hamburg 1985., str. 165.
- 16  
**L. Zima**, *Figure u našem narodnom pjesničtvu s njihovom teorijom*, JAZU, Zagreb 1880., str. 157.
- 17  
**E. H. Gombrich**, *Art and Illusion*, Phaidon Press, Oxford 1977., str. 104–105 (prema **W. Rietsch**, *Das Dürer-Auge*, »Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft«, 4, 1928., str. 165–200).
- 18  
**E. Grassi**, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Dumont, Köln 1980., str. 301–302.
- 19  
**L. B. Alberti**, *De Pictura*, ur. O. Bätschmann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 2000., str. 294.
- 20  
**H. Wölfflin**, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*, Kontura – Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1998., str. 27.

**Summary****Marcel Bačić****Name: Realism**

*Realism* in terms of term idealisation by senses reachable reality was in the Middle Ages called *nominalism*. In its critically late-Middle Ages form, nominalism opened a possibility for sense notion and visual realism in the terms of the new era. Nominalism, opposed to the term realism, as a consequence became modern realism – opposed to idealisation and idealism. Contrary to idealism that improves the nature, realism blindly trusts the nature. And the visibility over this picturesque blindness transforms into picturesqueness lacking on the Wölfflin's list: into »magical«, picturesque resultant of the Wölfflin's unpicturesque terms.

*Key words*: realism, nominalism