

**GORDANA ŠKORIĆ**

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
gordana.skoric@zg.t-com.hr

## Pitanja suvremene umjetnosti – Ortega y Gasset

### Sažetak

»Trijumf nad onim ljudskim« Ortega y Gasset drži karakteristikom moderne estetike. Riječ je o užitku umjetnika »da se čovjek naslika tako da na čovjeka što manje bude nalik« i »mora se uvjeriti u svoju pobjedu prikazujući, u svakom slučaju, žrtvu zadavljenom«. Knjiga *Dehumanizacija umjetnosti*, napisana prije njegovog najpoznatijeg djela *Pobuna masa*, svojevrsni je manifest avangarde u Španjolskoj i pitanjima o tome koliko je umjetnost postala simptom i simbol epohe otvara i promišljanja odnosa kulture i života, pojma masovne kulture, povezanosti umjetnosti i politike i niza drugih. U tekstu se želi ukazati na najznačajnije elemente po kojima Ortega y Gasset može biti zanimljiv sugovornik u suvremenim raspravama o statusu subjekta, u postmodernističkim temama...

### Ključne riječi

Ortega y Gasset, suvremena umjetnost, estetika, modernost, kultura

Za promišljanje identiteta uopće i kulturnog identiteta, o kojemu se posebno raspravlja u odnosu na *multi* (ili *trans*) kulturalizam ili, primjerice, o pojmu Europe, Ortega y Gasset (1883.–1955.) i danas može biti zanimljiv sugovornik. Ta pitanja u Španjolskoj otvara »generacija 98« s Unamunom i Machadom tražeći obnovu u vlastitom španjolskom naslijeđu. Naime, 1898. Španjolska na neki način doživljava slom jer te godine gubi kolonije Kubu i Filipine, i jasno da se nameće pitanje: kako misliti sebe kao entitet i vlastitu budućnost?

Ortega y Gasset, s Picassom i Himenezom, nudi drugačije viđenje preporoda.<sup>1</sup> U *Meditacijama o Quijoteu* (1914.) kao uvjet obnove navodi europeizaciju Španjolske, što je posebno važno za filozofsko promišljanje i Mediterana, i Europe. Naglašava da europeizacija Španjolske znači povratak keltskim ko-

<sup>1</sup> Usp. i: Javier San Martín, *Polemika između Ortege i Unamuna – nastanak »Meditacija o Quijoteu«*, u: José Ortega y Gasset, *Meditacije o Quijoteu*, Demetra, Zagreb 2008., str. 303–351.

rijenima, uspostavljanju ravnoteže između njezinog mediteranskog i german-skog naslijeđa.

»Ne tjerajte me da budem samo Španjolac, ako samo Španjolac za vas znači čovjek sa svjetlucave obale. Ne umećite u moja njedra građanske ratove; ne huškajte Ibera koji u meni svojim surovim, maljavim strastima napada plavokosog, meditativnog i sentimentalnog Germana, koji diše u zoni sumraka moje duše. Ja težim uvođenju mira među ljude koji su u meni, te ih potičem na suradnju.«<sup>2</sup>

Kulturu Ortega razumije kao sredstvo za savladavanje života, ali i kao interpretaciju života te je utoliko umjetnička, politička i intelektualna obrada života ujedno i način interpretacije: uvođenje reda i traženje smisla u spontanom životu.<sup>3</sup> S takvim teorijskim pristupom osniva »Španjolski savez za političko obrazovanje«, kao i časopis *España*, a kasnije i časopis *El sol*, koji je imao veliki ugled u razdoblju prije građanskog rata.

Ortega y Gasset je s 19 godina diplomirao filozofiju i književnost 1902., a 1904. doktorirao iz povijesti na Sveučilištu u Madridu. Nakon toga usavršava filozofiju, a prije svega estetiku u Berlinu, Leipzigu i Marburgu (gdje se susreo s novokantovstvom). Na Sveučilištu u Madridu 1910. postaje, s 26 godina, profesor metafizike, a ujedno i najomiljeniji profesor. Nikada nije bio »katedarski profesor«, nego je raspravljao o nizu tema i područja koje su na određeni način činile okosnicu modernog europskog (i naravno španjolskog) života. Promišljajući Modernu u mnogim aspektima, Ortega y Gasset otvara niz pitanja koja se već desetljećima prepleću u filozofiji i teoriji dvadesetog stoljeća.

Na samom početku građanskog rata Ortega napušta Španjolsku i najprije živi u Parizu.<sup>4</sup>

Razmišljanja o Europi neka su od njegovih temeljnih preokupacijâ, utemeljenih na promišljanju krize kulture, koje su i te kako zanimljive za suvremene rasprave, čak i za promišljanje rata na našim prostorima devedesetih.

<sup>2</sup> Isto, str.188.

<sup>3</sup> Takav stav se pregnantno iskazuje u *Promatraču* (1916.), u kojem kaže da je *Promatrač* »potresno obraćanje upućeno publici sastavljenoj od 'ljubitelja promatranja', čitaocima koje bi zanimale stvari bez obzira na posljedice, ma kakve one bile, uključujući čak i moralne. Čitaocima što poniru u misli, koji bi se radovali potrazi za fizionomijom objekata u njihovoj osjetljivoj, složenoj strukturi... Ne tvrdim da je teoretiziranje vrhunski domet; da bi prvo trebalo filozofirati, a potom, ako nam se ukaže prilika, živjeti. Naprotiv, uvjeren sam u suprotno.«, H. Ortega i Gaset, *Posmatrač*, Clio, Beograd 1998., str.10–11. Da je bio »oštar promatrač« svjedoči i M. Heidegger u nekrološkom članku iz 1956. pod naslovom »Susreti s Ortegom y Gassetom«, u: J. O. y G., *Što je filozofija?*, Demetra, Zagreb 2004., str. 351–355.

<sup>4</sup> O tome svjedoči Bogdan Radica u knjizi *Agonija Europe. Razgovori i susreti*, Disput, Zagreb 2006. Knjiga je najprije objavljena u Beogradu 1940. godine. Bogdan Radica jedno je vrijeme bio i njegov tajnik, te svjedoči o tom razdoblju života Ortega y Gasseta. »Odbijajući od sebe svakoga tko bi mogao otkriti bit njegovih pogleda, Ortega y Gasset je u pariškim samoćama ostajao izvan bilo kakva zbivanja, izbjegavajući i odbijajući govoriti o Španjolskoj«, str.165.

To je vidljivo u *Postscriptumu Uvoda* iz 1993. za knjigu *Pobuna masa*,<sup>5</sup> u Zagrebu tiskana 2003. (prvi put objavljena 1941.). Zanimljivo je da je knjiga u Njemačkoj tiskana u slavnoj Rowohlt enciklopediji, koju je nakon 2. svjetskog rata uređivao Ernesto Grassi. Grassi je kao autor naročito blizak povezivanju kulture Mediterana i ostalog dijela Europe, tražeći i u talijanskoj tradiciji temelje moderniteta: naročito preko Vica i humanista. Ortegina knjiga je imala veliki eho u tadašnjoj Zapadnoj Njemačkoj, sve do nekih političkih govora K. Adenauera.

Njegova filozofija (slavan je njegov stav: Ja = ja i moje okolnosti, među kojima vlada dinamička međuigra) utemeljena je na Diltheyu i Bergsonu, dakle filozofiji života, preteći egzistencijalizma, ali i tema kojima će se baviti Gehlenova antropologija, Jaspers, kao i frankfurtska škola. Autor smatra da kulturna kriza nastaje jer su mase zadobile socijalnu moć, prosječnost se ne vidi kao nešto negativno, traže se prava bez obaveza, a čovjek mase nema novog morala. Ono što nedostaje jest filozofija koja treba vladati, a ne da filozofi budu političari, znanstvenici, literati i pedagozi.

Ortega y Gasset zastupa filozofiju života i povijesti<sup>6</sup> nasuprot prirodno-znanstvenoj filozofiji – odgovornoj, po njemu, za pogrešan razvoj kulture. Vjera u optimizam napretka, racionalizam i scijentizam je nestala jer je znanstveni um zakazao u odnosu na pitanja živućeg čovjeka. Razumijevanju zbiljnosti, koje nije prirodnoznanstveno, načinu mišljenja suprotstavlja historijski, tj. vitalni um, onaj »pričajući« s kojim se može razumjeti ljudski život. Dakle, samo s historijskim umom može se donekle shvatiti život. Naime, treba naglasiti moment u kojem postmodernisti ističu značenje naracije i podcrtavaju sa sličnim iracionalističkim tendencijama.<sup>7</sup> Ortega krizu vidi kao nedostatak »vitalnog gubitka pravca«.

Prevladavanje krize moguće je konstituiranjem više zbilje koja se otvara čovjeku kroz ideje uma koji nije znanstven. Historijski um shvaća povezanosti, a intelekt je zapravo podlozan životu. O tome više govori u *Biti povijesne krize*, tiskanoj u Njemačkoj 1943. Život kao kriza znači da čovjek ima negativna uvjerenja, i to je plodonosna situacija koja čovjeka dovodi u situaciju odluke u budućnosnom smislu. Slično Sartreu, a povezano je i s interpersonalnim odnosima (često se u tom kontekstu navodi i esej Ortege y Gasset *O ljubavi*, preveden zajedno s onim *O tehnicima*, Dubrava, Zagreb 1944.).<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Julián Marías, *Uvod i Postscriptum*, 1993., u: J. Ortega y Gasset, *Pobuna masa*, Golden Marketing, Zagreb 2003., str. 7–29.

<sup>6</sup> Usp. i: José Ortega y Gasset, *Što je filozofija?*, Demetra, Zagreb 2004. (posthumno objavljena 1957.)

<sup>7</sup> Usp. i: Milivoj Solar, *Pogovor*, u: J. O. y G., *Pobuna masa*, str. 239–247.

<sup>8</sup> José Ortega y Gasset, *O ljubavi*, Dubrava, Zagreb 1944., *Raspravljanja o ljubavi*, str. 17–146; *Razmatranje o tehnicima*, str. 194–266.

## Modernost

U pokušaju analize europske civilizacije traži se dijagnoza: novo stanje kulture, koje se sastoji u novini što je donosi sadašnjost, prepuna nade i strahova. Europa nema promišljenog filozofskog suda i ide prema barbarstvu. Kritika stanja duha u temelju je krize suvremenosti.

Utoliko je Ortega y Gasset i prethodnik postmodernih teorija u promišljanju dovršenja kulture krize, prevladavajući skepticizam i dijagnozu vremena u »razotkrivanju« onoga što je u temelju fenomena, a što se posebno dobro vidi u *Dehumanizaciji umjetnosti*.<sup>9</sup>

Kad govori o pojmu modernizma, o čemu se može naprosto razlagati već sa stajališta izraženih u slavnoj *Pobuni masa*, uvijek postoje dvije razine koje se prepleću. Jedno je modernizam, kao npr. literarni fenomen, a drugo je promišljanje trenutnog povijesnog razvoja, duhovne situacije vremena, kako bi kasnije kazao Jaspers. Pokušajmo ostati na *Meditaciji o Don Quijoteu* iz 1914. To nije tek književno-teorijski pristup problematici modernog romana, nego prije svega filozofski.<sup>10</sup> Ortega y Gasset tvrdi da su nekada romani mogli živjeti od same novine (novela), stalno tražeći novije i novije teme.

Takozvani klasični romani doživjeli su brodolom, dosadili su. Publika je izoštravala percepciju i usavršavala ukus. Dostojevski se, prema Orteginom stajalištu, spasio brodoloma koji je zadesio 19-stoljetni roman.<sup>11</sup> On dopušta užitek u mučnini, nelagodi i zamućenosti. No onaj koji je u tumačenju vezan za sadržaj vrlo je uskogrudan. Odlučujuća je forma, struktura, ustrojstvo. Dostojevski jest sam po sebi bjesomučnik, ali je prije svega čudesan tehničar romana, jedan od ponajvećih inovatora romaneskne forme. Riječ je o formi života (što dakako odgovara filozofiji života, kako je Ortega razumije), u koju je čitatelj uvučen, o zgusnutosti u vremenu i prostoru. Kod Prousta pak spoprost dospijeva u krajnost u difuznom, atmosferskom karakteru. Ali se i opet pokazuje da je radnja nevažna, za razliku od forme. I to je, smatra Ortega y Gasset, modernizam.

Koliko su umjetnička djela značajna u tumačenju i razumijevanju (da ne idemo sad na hermeneutiku) primjerice moderniteta i postmoderniteta?

<sup>9</sup> J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, Litteris, Zagreb 2007. Ovo će djelo biti okosnica daljnjeg izlaganja Orteginih stavova o novoj umjetnosti, za koju ne upotrebljava riječ avangardna, već umjetnost umjetnika, eksperimentalnu novoj umjetnosti. Brojevi stranica bit će označeni u zagradama u samom tekstu.

<sup>10</sup> U to vrijeme nastaje i knjiga G. Lukácsa *Teorija romana*, koja je, dakako, također filozofsko djelo.

<sup>11</sup> Usp. Jose Ortega y Gasset, »Misli o romanu«, u: *Moderna teorija romana*, ur. Milivoj Solar, Nolit, Beograd 1979., str. 336–342.

Umjetnost iskazuje vidljiva obilježja modernog doba.<sup>12</sup> Bez obzira smještavamo li modernitet u prosvjetiteljstvo, renesansu ili romantizam. Dovoljno je samo uputiti na interpretacije Velazqueza, prije svega Foucaulta u *Riječi i stvari*, tezu da su (slika *Las meninas*) subjekt i *cogito*, pa prema tome i slikar kao paradigma modernog subjekta i stvaratelja, podvojeni i decentralizirani, kako to kaže Freud i kasnije Lacan. O Velazquezu govori i Habermas u *Filozofskom diskursu moderne*.<sup>13</sup>

Ovdje bi trebalo svakako spomenuti i mali Ortegin tekst *Velazquezove teme*,<sup>14</sup> kao i *Oživljavanje slike*.<sup>15</sup>

Za razliku od Tintoretta, koji nas na klasičan način prisiljava da doživljavamo dubinu, kod Velazqueza je, po njemu, taj iluzionistički učinak sveden samo na to da »predstavlja« treću dimenziju, a ne i da pruža iluziju o njoj. I dalje trijumfira plan slike, ali se u njemu ironizira dubina. To isto radi i s volumenom. On je ondje, a da nije ondje. Dakle odnos prema subjektu se poentira preko reprezentacije.

### Pozicija moderne umjetnosti

U odnosu na recentnu umjetnost njegovog doba (kubizam...), Ortega podcrtava da se nikoga više ne može dojmiti pjesma, slika ili glazbeno djelo koji nisu začinjeni s malčice ironije (pri čemu naravno upućuje na ironiju kao najvišu estetsku kategoriju kod braće Schlegel u romantizmu, što je po mnogim interpretacijama i izvor moderniteta). Umjetnik niječe stvarnost (mora dočaravati imaginarne svjetove) i time sam sebe stavlja iznad nje, pa naravno nema nikakvog mimezisa. To više nije, kako bismo drugim rječnikom mogli reći, prikazivačka umjetnost.

U *Mislina o romanu* (1925.) konstatira da kod Pirandella nema ljudskih karaktera sličnih onima koje smo navikli pročitati kod Dickensa. Novu umjetnost vidi kao bijeg od realiteta i pojam 'dehumanizacije' odnosi se na moderno slikarstvo koje eliminira ljudski lik i ljudske metafore, ali i pojam da kvaliteta umjetnosti nije utemeljena prije svega na sadržaju, nego na njegovoj formi<sup>16</sup> (što se u romanu vidi već na primjeru Dostojevskog). Slične argumente zastu-

---

<sup>12</sup> Usp. i: Sedlmayr, H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, 1948.

<sup>13</sup> U tom kontekstu vidi i tekst: Aleš Erjavec, »Las meniñas i Riječi i stvari«, u: Gordana Škorić (ur.), *ZA UMJETNOST. Zbornik radova u čast Danku Grliću povodom dvadeset godina od njegove smrti*, FF Press, Zagreb 2004, str. 163–175.

<sup>14</sup> J. Ortega y Gasset, »Velazquezove teme«, u: *Dehumanizacija umjetnosti*, str. 123–133.

<sup>15</sup> J. Ortega y Gasset, »Oživljavanje slike«, u: isto, str. 83–122.

<sup>16</sup> O tome koliko je forma značajna za tumačenje moderne umjetnosti, kod Ortege je jasno iskazana i utoliko Ortega pripada nizu estetičara koji taj aspekt detaljno analiziraju.

pa i u knjizi objavljenoj iste godine *Dehumanizacija umjetnosti* (1925.). To je uz *Pobunu masa* njegova najpoznatija knjiga, svojevrsni je manifest avangarde u Španjolskoj, a pitanjima o tome koliko je umjetnost postala simptom i simbol epohe otvara i promišljanja odnosa kulture i života, pojma masovne kulture, povezanosti umjetnosti i politike, raspravama o statusu subjekta...

Ono što nas ovdje zanima jest da detaljnije, na temelju tog djela, pratimo Orteginu argumentaciju u odnosu na pitanja suvremene umjetnosti.

Ideja da se umjetnost počinje proučavati sa sociološkog stajališta zaokuplja Ortegu, koji je pri tome svjestan toga (str. 9). Zanima ga put kojim bismo mogli prodrijeti do nutrine stilova. Naravno, mora se postaviti pitanje – koliko bismo to Orteginu nastojanje doista mogli svrstati pod plodnost sociologije umjetnosti. Naime, točnije bi možda bilo kazati da se susreće s fenomenima moderne kulture. Tema koja mu se nameće jest određivanje stilske razlike epohe koja počinje s Debussyjem. Metodički je pokušao točnije odrediti stilsku razliku nove i tradicionalne glazbe i počeo je od sociološke činjenice: nepopularnosti nove glazbe. Ta značajka dotiče cjelokupnu umjetnost (slikarstvo, pjesništvo, kazalište) ove povijesne epohe, dakle kroz razna njezina očitovanja (str. 11) u kojima je moguće razabrati jedno te isto nadahnuće.

Riječ je o »istovjetnosti umjetničke svrhe«, koja rađa istovjetnim sociološkim posljedicama. Ortega tvrdi »Sva je moderna umjetnost nepopularna, i to nije ni nešto akcidentalno ni slučajno nego bitno svojstvo njezine sudbine.« Pri tome upućuje da treba razlikovati ono što nije popularno od onoga što je nepopularno.<sup>17</sup>

Naime, klasicizam se nikada nije obraćao narodu i zato ga je romantizam brzo osvojio.

<sup>17</sup> Na ovoj bi temi mogla nastati vrlo zanimljiva studija u odnosu na obimnu literaturu koja postoji i nastaje u vezi s pojmovima popularne, elitne i masovne kulture... Pierre Bourdieu kritički, razmatrajući samorefleksiju, problematizira analitičko razvijanje »popularne estetike« (vidi: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard 1984.). Britanski kulturalni studiji drže da rasprave o ukusu treba voditi kao političku diskusiju. Pri tome su mnogi mislioci – Benjamin, Gramsci, Barthes, Foucault, imali važnu ulogu u tumačenju popularne kulture, te utjecali kako na kulturalne studije tako i plodne latinskoameričke diskusije o toj temi što iznova promišljaju odnos narodskog i popularnog. Ortega y Gasset utoliko može biti zanimljiv sugovornik, a možemo ispitati koje su danas nove varijante tumačenja visoke i niske kulture. Historiziranje onog popularnog unutar moderne je vezano s masovnim komunikacijama (Benjamin). Estetička dimenzija onog popularnog se mijenja medijima, nastaje nova situacija na nivou antropologije. Tu se otvaraju i pitanja, s kojima bi se Ortega teško složio, iako je neka i sam otvarao. Primjerice, koliko je melodramatika popularne kulture imala subverzivnih elemenata u procesima moderniziranja? Latinskoameričke tele-novele mogu biti predmet estetičkog interesa u razumijevanju tamošnjeg moderniteta (uzimajući u obzir i razlike elitne, masovne i popularne kulture). Pitanje je i pod kojim vidom (da li avangardne estetike, razvoja ukusa ili međukulturalne prakse) treba istraživati nova shvaćanja popularne estetike i estetičke politike.

»Romantičarska su djela bila prva, još od izuma tiskarstva, koja su izlazila u velikim nakladama. Romantizam je bio prototip popularnog stila. Taj prvijenac demokracije postao je mezimac masa.« (str. 12)

Mase će uvijek biti protiv moderne umjetnosti, koja postaje socijalna sila što dijeli ljude. Ortega y Gasset ističe da nije riječ o razini osobnog ukusa, niti mogućnosti većeg ili manjeg uživanja u umjetnosti, već o tome da masa, većina, tu umjetnost *ne razumije*. Oni naprosto nisu u situaciji da im se ne sviđa zato što su je razumjeli. Nova umjetnost se obraća samo nadarenoj manjini i odatle se javlja indignacija u masama (str. 14).

»Umjetnost mladih samom svojom pojavom sili prosječna građanina da shvati da on jest upravo to, prosječni građanin, stvor nesposoban da primi sakrament umjetnosti, slijep i gluh na njezinu čistu ljepotu. Ali, takvo što se ne može napraviti nakon stotinu godina ulagivanja masama i apoteoze naroda. Svikle na svoju vrhovnu vlast mase osjećaju da nova umjetnost, ta umjetnost povlaštene aristokracije istančanih osjetila, ugrožava njihova ljudska prava. Gdje god se pojave nove muze, mase se nakostriješe.« (str. 15)

Posljednjih sto pedeset godina, smatra Ortega, masa svojata pravo da je ona društvo u cjelini.

»Glazba Stravinskoga i Pirandellove drame imaju takav sociološki učinak prisiljavajući 'sam narod' da shvati što je on zapravo: tek jedna od sastavnica društvenog stroja... drugorazredni činilac u svemiru duhovnog života.« (str. 17)

Iz tih postavki Ortega y Gasset pokušava iz moderne umjetnosti izlučiti njezino bitno načelo, da je riječ u dubokom smislu o njezinoj nepopularnosti.

Prije svega se pita što je estetsko zadovoljstvo i što se zbiva u duhu čovjeka kad »voli« neko umjetničko djelo i pokazuje da se ono bitno ne razlikuje od svakidašnjeg ponašanja čovjeka: upravljena ljudima i strastima. Naime, čim prevladaju čisto estetski elementi, ne osjećaju se lagodno.

»Kako nikada nisu zauzimali ni jedan drugi stav osim praktičnoga, kad se bûdē ljudska čuvstva, i kad su emocionalno u štogod uključeni, umjetničko djelo koje ne priziva sentimentalno upletanje ostavlja ih potpuno hladnima.« (str. 18)

Ortega y Gasset postavlja tezu da istinski estetski užitak nije kuknjava ili radovanje zbog ljudskih sudbina kakvo umjetničko djelo prikazuje, *nego je čak i samo bavljenje humanim sadržajem umjetničkog djela nespojivo s estetskim užitkom kao takvim* (kurziv naš, str. 19).

Devetnaestostoljetnu umjetnost Ortega karakterizira onom koja je estetske elemente svodila na najmanju mjeru i čija su se djela gotovo u cjelini sastojala od fikcija ljudskih zbiljnosti. I zaključuje da se cjelokupna umjetnost 19. st. može nazvati realističnom. Sa stajališta suvremene umjetnosti romantizam i naturalizam mu se čine kao oni koji imaju zajednički realistički korijen.

Uživanje u 19-stoljetnoj umjetnosti ne traži moć umjetničke senzibilnosti »ona traži samo ljudsku senzibilnost i dobru volju da suosjećamo sa susjedovim radostima i brigama« (str. 21). Daljnja teza jest da nije čudno što je ta umjetnost bila toliko popularna – »ona je bila načinjena za mase, jer i nije umjetnost nego ekstrakt života«. Ujedno podsjeća da u epohama (npr. u srednjem vijeku) postoje dva tipa umjetnosti (za većinu i manjinu), pri čemu je ona prva uvijek realistička. Već i samo nepostojanje čiste umjetnosti za Ortegu ne znači da ne treba prevladati težnja za njezinim pročišćavanjem. »Takva bi težnja mogla potaći postupno uklanjanje ljudskih, odviše ljudskih, elemenata koji su pretežali u romantičkoj i naturalističkoj proizvodnji. I u tome se procesu može dosegnuti točka na kojoj se ljudski sadržaj tako istanjio da je postao zanemariv.« (str. 22) Utoliko je nova umjetnost zapravo umjetnost za umjetnike.

»Nova umjetnost je činjenica potvrđena širom svijeta. Prije dvadesetak godina najživlji su se mladi ljudi dviju uzastopnih generacija – u Berlinu, Parizu, Londonu, New Yorku, Rimu, Madridu – suočili s neporecivom činjenicom da više ne cijene tradicionalnu umjetnost; dapače, da je se gnušaju. S tim mladim ljudima može se učiniti dvoje: ili ih treba strijeljati ili ih valja pokušati razumjeti. Čim se tkogod odluči za ovo drugo, biva mu jasno da oni imaju savršeno jasan, zaokružen i racionalan smisao za umjetnost.« (str. 23)

Ortega navodi da novi stil nije nešto čemu se treba odupirati jer time ostajemo zarobljeni u starim oblicima koji su iscrpljeni i istrošeni, odnosno treba prihvatiti imperativ vremena i ne možemo dozvoliti sebi ostajanje na vlastitim procjenama. Pisanje još jednog naturalističkog romana je posve besmisleno i ne ovisi o talentu, nego je forma ta koja se iscrpila. Ortega ističe javljanje nove umjetničke senzibilnosti »kadre da otkrije druge, netaknute žice«. Kod raščlanjivanja tog novog stila, Ortega y Gasset otkriva bliske težnje koje su povezane.

- »1. dehumanizira umjetnost,
2. izbjegne žive oblike (ikonoklazam),
3. pazi da umjetničko djelo bude samo i jedino umjetničko djelo,
4. smatra umjetnost igrom i ničim više,
5. u biti, bude ironičan,
6. izbjegne svaku lažnost, i stoga, svaku brižljivu izvedbu,
7. umjetnost za mlade umjetnike jest nešto bez ikakve transcendencije.« (str. 25)

No, i stara i nova umjetnost posjeduje nešto što je važno u estetici. Naime, među raznim aspektima stvarnosti postoji jedan iz kojega svi proistječu i koji svi pretpostavljaju: doživljena stvarnost (str. 30). Doživljenu stvarnost shvaća kao ljudsku stvarnost.



Ljudsko gledište jest gledište po kojem doživljavamo zgrade, osobe, stvari. I obratno, prikazi stvarnosti – žena, predio, događaj – bivaju ljudski kad se javljaju u aspektu u kojem se obično doživljavaju.

Kao i mnogi estetičari prije i poslije njega, Ortega y Gasset određuje kao bitan i odlučujući pojam stvarnosti.<sup>18</sup>

Nova senzibilnost pretpostavlja ljude sposobne percipirati umjetničke vrijednosti, težnju da se umjetnost dehumanizira. Umjetnik, po Orteginom mišljenju, ide protiv stvarnosti, izopačujući je, »dromeći njezin ljudski aspekt, dehumanizirajući je«. Karakteristikom moderne estetike smatra »trijumf nad onim ljudskim«. Pod šokantnim vidom dehumanizacije Ortega s jedne strane ustvrđuje karakteristiku moderne umjetnosti da je neprikazivačka (o čemu do danas postoji obimna literatura). S druge strane, taj se njegov stav instrumentalizirao u odnosu na fašizam kad god se raspravljalo o društvenoj funkciji avangarde.

»Umjetnost o kojoj govorimo nije nehumana samo zato što ne sadrži humane stvari nego i zato što je ona čisti čin dehumanizacije... Nije posrijedi to da se naslika što-god sasvim različito od čovjeka, kuće, planine, nego da se čovjeka naslika tako da na čovjeka što manje bude nalik; kuća tako da se od nje sačuva točno ono što je prijeko potrebno da se otkrije metamorfoza; da iz onoga što je bilo planina izroni stožac, poput zmije iz svlaka. Jer moderni umjetnik estetski užitek izvlači iz takva trijumfa nad humanom građom. Upravo se zato on mora uvjeriti u svoju pobjedu prikazujući, u svakom slučaju, žrtvu zadavljenom.« (str. 37)

No ono što Ortega postupke modernog umjetnika smatra djelom genija, s obzirom da je potrebno veliko umijeće konstruirati nešto što ima vlastitu supstanciju, a to po njemu moderna umjetnost svakako ima jer je jedinstven i smislen pokret, a nije kopija »prirode«.

Umjetnost više nije odražen život, priroda viđena kroz temperament, ni prikaz ljudskih sudbina.

Za Ortegu čovjekova sudbina jest da živi svoj život, a pjesnikova da pronalazi ono čega nema. To je na neki način dijagnoza, koju treba prefunkcionirati. Riječ je, po našem sudu, o svojevrsnoj pobuni protiv rušenja dostojanstva estetske koncepcije i umjetnosti za život u kojem se razlikuju senzibiliteti. Utoliko je sama dehumanizacija zapravo humanistički pojam.

---

<sup>18</sup> U filozofijskom smislu određenje pojma stvarnosti u odnosu na avangardnu umjetnost posebno je došlo do izražaja u čuvenoj diskusiji o ekspresionizmu, odnosno diskusiji o realizmu. Ukratko, za E. Blocha i B. Brechta G. Lukács se drži potrošenog stila 19. st., tumačeći pojam realnosti na primjerima Balzacovog romana, dok oni u ekspresionizmu i novoj umjetnosti vide jedini mogući uzor pojma zbiljnosti što otvara mogućnost povijesnog prisustva kao autentične, nove kulture. Usp. E. Bloch, *O umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1981.

»Doista živimo samo onoliko koliko želimo *više* živjeti« (str. 40) – stav je koji govori o tome da zadržavanje uvijek u istom obzoru znači slabost i propadanje životnih snaga, što čini živi dio našega organizma.

Teza je Ortege y Gasset da je umjetnost devetnaestog stoljeća nešto što predstavlja najveće moguće odstupanje u povijesti ukusa, da to nikako nije normalan tip umjetnosti i imperativ potpunog realizma mora se napustiti kao hir u estetskoj evoluciji.

Velika razdoblja u umjetnosti su pazila da ne dopuste da se umjetničko djelo vrti oko ljudskih sadržaja, pa se nova umjetnost u svojoj ekstravaganciji bar u nekom smislu može smatrati povratkom na glavni put umjetnosti. Za Ortegu je to pitanje stila: stilizirati znači izobličiti realnost, derealizirati je. Stil kao takav za njega uključuje dehumanizaciju, jer ne postoji drugi način stiliziranja osim dehumanizacijom.

## Pjesništvo i glazba

U glazbi i pjesništvu, smatra Ortega, najpregnantnije se pokazuje tabu koji su moderni umjetnici proglasili za prodor ljudskih sadržaja u umjetnost. Te ljudske sadržaje kao sastojke našeg svakidašnjeg života Ortega vidi kroz tri stupnja: svijet osoba, svijet živih bića i svijet anorganske tvari. Sva tri sloja treba izbjegavati, a najbrižljivije prvi, jer je najljudskiji (str. 42).

»Od Beethovena do Wagnera glazba se ponajprije bavila izražavanjem osobnih osjećaja. Skladatelj je podizao veliku zvučnu građevinu u kojoj se morala smjestiti njegova autobiografija. Umjetnost je, manje ili više, bila ispovijed. Nije bilo drugoga načina da se estetski uživa osim putem te zaraze. 'U glazbi', objavio je Nietzsche, 'strasti uživaju same u sebi!' ... Od Beethovena do Wagnera sva je glazba melodrama.« (str. 42–43)

Za novu umjetnost je to zlorabljenje plemenite slabosti, koja je u svakom čovjeku, i tu zarazu Ortega ne smatra duhovnom pojavom, već je refleksne naravi. U estetskom smislu romantizam lovi na mamac, »on se služi ljubavnim žarom ptice da bi je onda zasuo sačmom zvukova«.

Za razliku od onog duhovnoga u novoj umjetnosti,<sup>19</sup> ovdje je riječ o duševnoj zarazi koja je nesvjesna pojava. Gesta ljepote se u estetskom smislu nikada ne pretvara u melankoliju ili osmijeh. Ortega će tu citirati Mallarméa (»Svako majstorstvo odiše hladnoćom«). Bilo koja pojava koja želi biti duhovna omogućava uživanje u umjetničkom predmetu, a ne u vlastitim emocijama, te nam za gledanje treba razmak.

<sup>19</sup> O pojmu duhovnog u novoj umjetnosti najpoznatiji je tekst Kandinskog »O duhovnom u umjetnosti«, u: Worringer, Kandinski, *Duh apstrakcije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1999.

»Svaka je umjetnost čarobna svjetiljka koja udaljuje i preoblikuje svoje predmete. Na njezinu zaslonu oni stoje postrance, poput stanovnika nekoga nepristupačna svijeta, na apsolutnoj udaljenosti...« (str. 45)

Analizom novoga senzibiliteta, koji je po Ortegi obuzet gađenjem na ljudske elemente u umjetnosti, što je po njegovom mišljenju, vrlo slično osjećaju koji obrazovani ljudi imaju prema voštanim figurama, dok je, smatra, rulja uvijek bila očarana tom jezovitom voštanom prijeverom.

Na ovom mjestu sasvim jasno shvaća da na neki način mora ispostaviti račun o vrlo šokantnom stavu o dehumanizaciji umjetnosti.

»Uzgred, možemo ovdje postaviti nekoliko drzovitih pitanja, na koja pak ne kanim odgovarati. Što se skriva iza toga gađenja koje nastaje pri pogledu na umjetnost pomiješanu sa životom? Je li to gađenje na ljudsku sferu uopće, na stvarnost, na život? Ili je prije posrijedi nešto protivno: poštovanje života i nevoljkost da se on brka s umjetnošću, s nečim tako nedostojnim kao što je umjetnost?« (str. 46)

U Wagnerovoj glazbi ljudski je glas prestao biti protagonistom i utopio se u kozmičkoj grmljavini orkestra. No korjenita promjena je tek trebala doći i uz Debussyjevo djelo postalo je moguće slušati glazbu spokojno »bez nesvjestica i suza«, što je za Ortegu značajno preokretanje subjektivnoga prema objektivnom stavu. »Debussy je dehumanizirao glazbu i po tome on obilježava novu eru u glazbenoj umjetnosti.« (str. 48)

Mallarmé je oslobodio pjesništvo koje je bilo opterećeno ljudskim stvarima, obnovivši prozračnost i uzvišenu moć lirske pjesme.

»U stoljeću romantizma pjesnik nas je dražesno izvješćivao o svojim osjećajima kao pripadnik gornje srednje klase, o svojim većim ili manjim tugama, o svojim čeznucima, svojim vjerskim ili političkim preokupacijama i, ako je bio Englez, o svojim sanjarijama uz lulu... Pjesnik je samo i jedino želio biti human.« (str. 48)

Život je jedno, umjetnost je drugo, i to treba biti odvojeno, stav je Ortege. Pjesnik počinje tamo gdje prestaje čovjek izmišljajući ono čega nema, dok je čovjeku suđeno da živi ljudskim životom.

U svemu tome vidi se bijeg od ljudske osobe i pokazuje se mnogo metoda dehumanizacije.

## **Matematika metafora**

Kao vlastito stajalište u tumačenju moderne umjetnosti Ortega ne zastupa sociologiju umjetnosti. Umjetnost koja izvješćuje o dogodovštinama nekih muškaraca i žena jest nešto što previše podsjeća na sociologiju i psihologiju (odnosno ako se nešto o tome kaže u tim znanostima, to je prihvatljivo). No

umjetnost za novu generaciju je, smatra, postala nešto drugo, pjesništvo je postalo matematika metafora.

Također, autor tvrdi da nas sve druge naše moći zadržavaju u sferi stvarnoga – jedino metafora omogućuje bijeg iz onoga što već postoji kombinirajući ili rastavljajući stvari, potka koja je nagonsko izbjegavanje stanovitih stvarnosti.

Metafora je jedno, čak najradikalnije sredstvo dehumanizacije, ali ne i jedino. To je i promjena perspektive u odnosu na svakodnevni raspored stvari. Nadrealizam metafora i ono što naziva podrealizmom zadovoljavaju potrebu za dehumanizacijom, za bijegom od stvarnosti i željom da se ona izigra. Tako je moguće da se povećalom otkriva mikrostruktura života (Proust, Joyce). Proust je naročito istaknut kao primjer novog senzibiliteta i promjene perspektive u smislu prezira prema starim monumentalnim oblicima duše i neljudskoj pozornosti što se »posvećuje mikrostrukturi osjećajā, društvenih odnosa, ljudskih naravi« (str. 56).

Estetska namjera nove umjetnosti po njemu se izokrenula: stvarnost više nije shvaćena kao prekrivena metaforama kao uresima, već se pretvara u »res poetica«. To izokretanje estetskih procesa za Ortegu obilježava fizionomiju cijele suvremene umjetnosti. Pri tom se pokazuje da je sposobnost stvaranja metafora genuino ljudska moć, i to najplodonosnija, alat stvaralaštva što ide do granica kreiranja čuda.

Ortegu će u tom rasponu zanimati i sama tvorba pojmova kao skela kojom nastojimo obuhvatiti stvarnost. No smatra, ako pojmove, okrećući leđa stvarnosti, prihvatimo kakvi jesu, tj. puki subjektivni obrasci, i pustimo ih da se »postvare«, onda ih dehumaniziramo, onestvarujemo. Puštanje pojmova da žive u samoj svojoj nestvarnosti jest razumijevanje nestvarnoga onakvim kakvo ono jest. Posebno ističe da su ekspresionizam, kubizam... oni u kojima se slikar od slikanja stvari okrenuo slikanju idejā, usredotočujući se na subjektivne slike u vlastitom duhu (str. 59).

Pirandellov komad *Šest lica traži autora* za njega je izvanredan primjer inverzije estetičkog stava. To vidi kao pravu »dramu idejā«, kao dramu pseudolice koja simboliziraju ideje, u čemu se autorova nakana za dehumaniziranjem pokazuje nepogrešivom. Ovom problemu dodaje i, kasnije čestu temu u analizi modernog slikarstva, njegovu ikonoklastičnost.

Uz gnušanje, koje moderno slikarstvo i kiparstvo pokazuje na žive oblike ili oblike živih bića, autor rastvara pitanje zašto su obli i mekani oblici toliko odbojni tadašnjim umjetnicima i zašto ih nadomještaju geometrijskim oblicima. Taj ikonoklazam, po njemu, proizlazi iz estetske senzibilnosti, kao što je to sigurno bio i jedan od motiva (osim samog religijskoga u povijesti ikonoklazma).

## **Promjene kolektivnog senzibiliteta**

Za Ortegu su umjetnost i čista znanost, kao najslobodnije djelatnosti, i najmanje ovisne o društvenim uvjetima, one kod kojih se mogu opaziti prvi znaci promjene kolektivnog senzibiliteta, a preispituju se i stavovi prema životu, i to zbog njezine istančanosti. Na to se nadovezuje niz pitanja: kojega je novog općeg životnog stila moderna umjetnost simptom i glasnik... Odakle želja za dehumanizacijom? Odakle odvratnost prema živim oblicima?

Ortega kao filozof postavlja pitanja, na koja bi odgovori bili previše višeslojni. Ipak, smatra da je jedan uzrok sasvim jasan. U doticaju s vladajućom umjetnošću (kao i u svim etapama kulture) uvijek dolazi do sudara individualne senzibiliteta umjetnika i umjetnosti koja već postoji. Susret s umjetničkom tradicijom je neizbježan. Koji je odnos prema baštini?

Prema baštini umjetnik može (str. 65–66) imati pozitivan odnos i osjećati zadovoljstvo u radu na poznatim formama, ili negativan, u kojem će odstupiti od ustaljene tradicije i izrazito nalaziti zadovoljstvo u prosvjedu protiv važećih normi. Djela koja tu nastaju iz svjesnog su antagonizma.

»Razvoj se umjetnosti od romantizma do naših dana ne može razumjeti ako se ne uzme u obzir ovaj negativni način podrugljive agresivnosti kao činilac estetskog užitka. Baudelaire kuje u zvijezde crnu Veneru upravo zato što je klasična Venera bijela. Stilovi koji su se otad pojavili sadrže sve jaču dozu sprdnje i omalovažavanja, sve dok se, u naše doba, nova umjetnost nije počela sastojati gotovo jedino od prosvjeda protiv stare.« (str. 67)

To breme tradicije pritišće nadahnuće svojega doba. »Ili da to kažemo drukčije: sve veća masa tradicionalnih stilova sprečava izvornu komunikaciju između umjetnika koji se rađa i svijeta oko njega.« Tradicija će vrlo često djelovati tako da guši stvaralačku snagu, a nova se umjetnost postupno oslobađa stare koja je prijetila da je zaguši.

Ono što drastično naziva dehumanizacijom i gađenjem na žive oblike, određeno je odbojnošću prema tradicionalnom tumačenju stvarnosti. Zanimljivo je da on smatra kako novi senzibilitet iskazuje ponešto sumnjivo oduševljenje umjetnošću koja je najudaljenija u prostoru i vremenu, u pretovijesnom i divljem primitivizmu. Poznato je, naime, da su se, primjerice, ekspresionisti oduševljavali afričkom umjetnošću, kao uostalom i našim naivnim slikarstvom.

Ortega u tome ne vidi zanimanje za umjetničku vrijednost već za odsutnost bilo kakve tradicije, čak izvjesnu prostodušnost (str. 68). On se čak pita nije li to oduševljenje čistom umjetnošću samo krinka koja prikriva odvratnost i mržnju prema umjetnosti.

»Čini se da se mržnja na umjetnost nije razvila kao izdvojen fenomen; ona ide skupa s mržnjom prema znanosti, s mržnjom prema Državi, s mržnjom, na kraju krajeva, prema civilizaciji u cjelini. Je li razumljivo da moderni Zapadnjak osjeća bolnu ojađenost vlastitom povijesnom biti?«

Ovo uklanjanje svega što je »ljudsko, odviše ljudsko«<sup>20</sup> pokazuje s jedne strane oduševljenje s umjetnošću, a s druge dosadu i prijezir i apostrofira dvosmislenost umjetnosti: no i analiza razvoja političkih prilika u Europi otkriva istu dvosmislenost.

»Umjetnost se povlači u sebe i opterećena 'ljudskošću' postala je teška kao i sam život.« Umjetnost je ponekad tražila da spasi čovječanstvo (Wagner, Schopenhauer). No ta se umjetnost ipak prepoznaje kao farsa (jer tražiti fikciju kao fikciju je nešto što se može učiniti samo na neiskren način).

Struktura moderne umjetnosti biva tako vezana uz potrebu da se ruga sama sebi, njezino »samoporicanje čudesno osigurava njezino održanje i trijumf« (str. 72). Ortega će naravno ukazati da ironična samorefleksija potječe iz romantizma, koja je ironiju smatrala najvišom estetskom kategorijom. Zapravo, protestirala je protiv reprodukcije stvarnosti. Treba stvarati imaginarne svjetove. Umjetnik je taj koji mora nijekati stvarnost i samoga sebe stavljati iznad nje. To stanje razrješava proturječnost: umjetnost pobuđuje odvratnost kao nešto ozbiljno, a oduševljenje što likuje kao farsa, izrugujući sve i svakoga, pa i samu sebe.

## Budućnost umjetnosti?

Ortegi je na kraju potpuno transparentno mjesto umjetnosti u moderni (ako modernu shvatimo kao nešto nastalo u romantizmu). Pjesništvo i glazba su zbog propasti religije i relativizma znanosti kao takve postale središnjima i očekuje se da umjetnost na sebe preuzme ništa manje nego spas ljudskog roda.

»Umjetnost je bila važna iz dva razloga: s obzirom na teme koje su obuhvaćale najdublje probleme čovječanstva, i s obzirom na vlastitu znakovitost, kao humano nastojanje iz kojega je ljudski rod crpio opravdanje i dostojanstvo.« (str. 75)

Nova senzibilnost pak shvaća umjetnost kao onu koja može izbaviti od ozbiljnosti života. Nova umjetnost je pokušaj da se mladost ulije u prastari svijet. On traži da se poveže s trijumfom sportova i igara.

<sup>20</sup> Ortega na dva mjesta u tekstu, jednom bez i jednom s navodnicima spominje ono »ljudsko, odviše ljudsko«. Iako nigdje ne navodi, riječ je o aluziji na Nietzscheov tekst *Ljudsko, suviše ljudsko* iz 1878. U određivanju simptoma vremena Nietzscheov kulturnokritički diskurs očito mu je poznat i, po našem sudu, čini jednu od potki u stvaranju i razumijevanju ovog djela Ortege y Gasset.

Moderna se umjetnost odriče svoje važnosti. Umjetnost je nekad bila u središtu zanosa što čini središte osobnosti, ali se pomaknula prema vanjskim krugovima. Utoliko je, za Ortegu, težnja prema čistoj umjetnosti izraz skromnosti. Oslobođena ljudskog patosa, postala je nešto bez ikakvih posljedica, naprosto umjetnost.

I na kraju, Ortega y Gasset postavlja pitanje o mogućnosti putova umjetnosti koji ne bi bili dehumanizirani, a opet se ne bi podudarali s uobičajenim i utvrđenim stazama.

To je ključno pitanje koje govori o promišljanju statusa suvremene umjetnosti.<sup>21</sup>

**GORDANA ŠKORIĆ**

**Questions of contemporary art –  
Ortega y Gasset**

**Abstract**

Ortega y Gasset identifies the “triumph over human matter” as a trait of modern aesthetics. The view is that artistic pleasure derives from “painting a man who resembles a man as little as possible” and “driving home the victory by representing in each case a strangled victim”. His book *The Dehumanization of Art*, written prior to his most famous work *The Revolt of the Masses* represents a Spain’s avant-garde manifesto of sorts and opens questions on the extent to which art has become a symptom and a symbol of the epoch, the deliberation on the relationship between life and culture, the notion of “mass culture”, the connection between art and politics, and more. This paper will attempt to identify the key elements by which Ortega y Gasset would be an interesting participant in contemporary debates on the status of subject, postmodernist issues...

**Key words**

Ortega y Gasset, contemporary art, esthetics, modernity, culture

---

<sup>21</sup> Mnogi autori u 20. st. će se suočavati s pitanjem o statusu suvremene umjetnosti, često promišljajući i Hegelov dictum o kraju umjetnosti. Spomenimo ovdje samo npr. autore druge polovice 20. i s početka 21. st.: A. C. Dantoa u *Preobražaju svakidašnjeg* i Yves Michauda u *Umjetnosti u plinovitju stanju*, koje i danas ostaje bitna tema propitivanja.