

МИГЛЕНА МАРИНОВА*

ДЕХУМАНИЗИРАНИЯТ ЧОВЕК СРЕЩУ ДЕХУМАНИЗИРАНОТО ИЗКУСТВО

Abstract: The author explores Ortega-y-Gasset's contradictory attitude to modern art. As a possible reason for this ambivalence, we propose the assumption that, lying at the foundation of modern art is the same impulse that leads to the emergence and domination of "mass-man". We consider Ortega's interest in aesthetic issues as a way of exploring the unique transformation of the self-assertive hermetic vitality that Modernity experiences. The text focuses not on the purely aesthetic features of modern art, but on its ability to move beyond the boundaries of aesthetics in general, and the consequences of this movement. We claim that dehumanization is a historically determined means of derealization and that the path modern art chooses to return to its ontological essence is indicative of the spirit of the age in general.

Keywords: José Ortega-y-Gasset; art; mass-man; vitality; dehumanization; derealization.

Противоречията

Мнозина изследователи на Хосе Ортега-и-Гасет забелязват противоречивото му отношение към новото изкуство. От една страна, яростно го защитава и настоява, че има стратифицираща сила, от друга – изглежда сякаш личните му симпатии са към темпорално доста отдалечени автори. От една страна, „младото изкуство“ е спасение от реализма на XIX век, който отдалечава изкуството от собствената му същност, но от друга страна, претендира за нещо, което не е – чисто изкуство. Въпреки постоянният интерес на Ортега към изкуството и стотиците страници, които му посвещава, вместо на яснота, нашият прочит се натъкна на противоречия, които бихме искали да представим тук.

Още на първо четене едно противоречие се набива на очи: от една страна, Ортега твърди, че новото изкуство е достъпно за разбиране само от хората на изкуството, че е „изкуство за хора на изкуството“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 493), а от друга, въпреки че той самият не е такъв (освен ако подобно на Шопенхауер не приемем философията за изкуство), си позволява да го анализира и квалифицира. Нещо повече – Ортега многократно подчертава, че не е специалист в областта на изкуството и често съзнателно подчертава невежеството си в тази област: „(...) разчитайки, че читателят (...) не ще забравя, че чете думи за Гоя, изречени от човек, който не разбира от живопис, нито от история на изкуството.“ – Гоя (Ортега-и-Гасет 1993б: 266); „(...) аз, който не разбирам нищо от музика – относно това читателят не бива да храни никакви съмнения“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 372); „Аз съм, признавам, един от хората, които имат най-малко връзки с изкуството, от което всеки ден разбирам все по-малко“ (Ortega y Gasset 1981: 179)¹.

Противоречието бързо отпада, ако следваме инструкциите на самия Ортега. Достатъчно е просто да разбираме понятието „артист“ в по-широк смисъл и да го разпрострем и върху онази част от публиката, която е надарена със сетив-

* Докторантка в ЮЗУ, Благоевград. Email: miglena_marinowa@abv.bg

¹ “Yo soy, confiesa, uno de los hombres que menos conexiones tiene con el arte, del que además cada día entiendo menos” – J. Ortega Y Gasset, La verdad no es sencilla (1926), La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1981, p. 179.

ност, позволяваща ѝ да възприема и разбира посланието на артиста. В „Нови стари къщи“ (1926) четем: „Една непрозорлива естетика ни е приучила да назоваваме творец само оногова, който измайсторява творбата, като че ли човекът, който ѝ се наслаждава както подобава, не трябва също да е творец“ (Ортега-и-Гасет 1993б: 6).

Още в началото на „Дехуманизацията на изкуството“ (1925) попадаме на друго, по-сериозно противоречие, отбелязано и от самия Ортега: „Да се съди за изкуството по социалното му въздействие е все едно да се оценява кон по чула или да се изучава човекът по неговата сянка“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 489). И въпреки това изходно положение, той посочва като основна отличителна характеристика на новия стил тъкмо чисто социологически феномен – непопулярността. Парадоксът се състои в това, че ако в новото изкуство са налице тенденции към пречистване и максимално приближаване до „чисто изкуство“, както Ортега-и-Гасет настоява, това би означавало, че то изисква да бъде оценявано спрямо него самото, от чисто естетическа гледна точка. Художествената му стойност не би трябвало да зависи от социологически отношения и общи идеи. Самият той обаче не се съобразява с това изискване. Открито се усъмнява в собствено художествените качества на модерното изкуство и го оценява най-вече като инструмент за социална стратификация.

В „Дехуманизацията на изкуството“ Ортега дава ясно да се разбере, че интересът му към новото изкуство не произтича от личните му естетически пристрастия: „Може да се каже, че новото изкуство още не е създадо нищо, заслужаващо внимание, и самият аз не съм много далеч от тази мисъл“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 526). Пак там изрично заявява, че слабо се интересува от конкретните направления и произведения на новото изкуство: „Отделните направления в новото изкуство не ме интересуват особено и с известни изключения още по-малко ме интересува всяка една творба“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 501–502). И веднага след това откровение бърза сам да уточни същинския обект на интереса си: „Важното е, че съществува една нова естетическа чувствителност и че тя е неоспорим факт“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 502). Факт, който Ортега счита за нужно да поясни в бележка под линия, че засяга не само създаващите изкуство, но и онези, които са способни да го възприемат (Ортега-и-Гасет 1993а: 502). Това ни дава основание да смятаме, че в „Дехуманизацията на изкуството“ Ортега изследва не толкова чисто естетическите характеристики на модерното изкуство, а възможностите на изкуство да излезе от границите на естетическото и да се превърне в социален фактор: „И така, художественото произведение действа като социална сила, която създава две антагонистични групи, която се отделя и обособява в безформената маса на тълпата две различни категории хора. По какво се различават тези две категории? (...) При новото изкуство разцеплението става в план, по-дълбок от този, в който се движат разновидностите на индивидуалния вкус. Тук не е от значение, че по-голяма част от публиката не харесва модерната творба, докато малцинството я харесва. Същественото е, че мнозинството, масата не я разбира“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 491).

За нас текстът е показателен по отношение на интереса на Ортега към естетическата проблематика. Той рядко е самоцелен, а по правило е път за изслед-

ване на обща социална тенденция. Именно поради това ще потърсим причината за противоречивото му отношение към „младото изкуство“ извън собствено естетическото поле. Според Хименес (Jiménez 1995: 14) проблемът се свежда до неправомерната претенция на младото изкуство да се реализира като чисто изкуство, нещо, което според самия Ортега е невъзможно. Тук ще си позволим да предположим друга причина за резервираното му отношение. В този текст защитаваме тезата, че коренът на противоречието е цялостната промяната във виталната чувствителност. В нашият прочит интересът на Ортега е насочен към самата промяна, която намира най-видим израз в изкуството, но е характерна за всички феномени на епохата.

В „Темата на нашето време“ (1923) Ортега посочва като диференция-специфика на модерното изкуство качествено новото отношение на човека към изкуството. В преходни епохи различните стадии на развитие на изкуството рефлектират в дълбоки промени в стила. Тези промени обаче винаги са се свеждали до подмяна на естетическият обект на изкуството. Всеки период почита различни форми на красотата, но отношението и дистанцията на човека към изкуството остават неизменни. Модерното изкуство се отличава именно с радикалната промяна на субективното отношение към изкуството (Ортега-и-Гасет 2016: 127). То е прокудено от сериозната област на живота, отказано му е да бъде негов център и е преместено в периферията му. Възприема се като забавление и игра. За старите поколения липсата на сериозност е недостатък, за младите – върховна ценност. Модерното изкуство намира живота за по-интересен, отколкото външните нему авторитети, то има шеговит характер. Създава своите творения без особено усилие, като на шега и без да им отдава особено значение. В него животът придобива празничен облик. Самият Ортега отбелязва (пак там: 129), че тези признаци се наблюдават и в политиката, от която вече никой не очаква да му донесе щастие; че младото поколение не разбира порива на предците си да умират по барикадите в защита на една или друга идея. Разбират благородния героизъм, но не и мотива му. Това не означава, че свободата е станала маловажна, а че се възприема различно – като схема, като инструмент на живота. Изводът, до който достига Ортега, е, че ценностите на културата не са мъртви, но са с понижен ранг. Появила се е нова ценност, която потиска всички останали, и това е самата жизненост. И ако тържеството на живота само по себе си е повод за радост, то не може да се каже същото за цената на това тържество на биологичното над трансценденцията на културата.

Тук ще си позволим да направим допускането, че споменатите признаци се разпростират не само върху политиката, но и върху всичко онова, което можем да наречем социално. Основание на допускането са думите на Ортега-и-Гасет от „Безгръбначната Испания“ (1921), че политиката е най-повърхностният му слой – само „фасадата, контурът или обвивката“ (Ортега-и-Гасет 2010: 72) и макар и да е най-набиващият се на очи социален феномен, далеч не е най-значимият. Поради това нашият анализ се фокусира върху изкуството. За разлика от политиката, то не се набива на очи и няма претенцията да е значим индикатор за промените в социалния живот. Въпреки това, или тъкмо поради това, считаме, че няма сфера, в която по-бързо и по-очевидно да се проектират метаморфозите

на социалния живот. Феноменът е изключително интересен поради постоянното динамично напрежение между две противоположни тенденции: от една страна, изкуството първо улавя и регистрира всяко изменение, а от друга – утвърждава и възпроизвежда вече наличното. Балансът е определящ за „духа на епохата“.

Още Морон Аройо (Morón Arroyo 1968: 439) схваща „Дехуманизацията на изкуството“ не като манифест на авангардизма, а като подход за изследване на симптомите на радикалната промяна в жизнената чувствителност. Считаме, че същата тази промяна е пряко свързана с нагласите, довели до появата и господството на човека-маса. Импулсът, който води до появата на младото изкуство, е същият, който ражда новия протагонист на съвременното – импулсът за самоутвърждаване на херметична виталност. За целта ще си позволим да направим някоя съпоставка между двата феномена.

Модерното изкуство и човекът-маса

Също като младото изкуство човекът-маса е ръководен от стремеж за самоутвърждаване за сметка на предходните исторически форми: то се самоутвърждава за сметка на класическото изкуство, той – за сметка на традиционната маса и елита. За да се отърси от тежестта на традицията, модерното изкуство се дистанцира от собственото си минало. Макар и логически оправдан от най-есенциалния за изкуството стремеж – стремежът към оригиналност, този акт на радикална липса на солидарност с миналото и тотален разрыв с цялата художествена традиция не е еднозначен и има своята цена: „в края на краищата да се отхвърля поначало изкуството на миналите епохи означава да се отрича самото изкуство“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 519). Няколко години по късно в „Какво става по света?“ (1933) Ортега отива и по-далеч, като явно изразява разочарованието си:

„Лекомислието, с което следваха едно след друго различни художествени изявления, когато не един художник променяше на всеки две години дефиницията на изкуството, показва, че онова, което са утвърждавали, е било чист произвол, каприз. В това може и да има някакво разумно основание, но е видно, че не е това, което ги е интересувало, а самата прищявката като такава – налагането на произвола. Този факт е изключително важен: едно поколение художници вярва, че изкуството се състои в произвола като такъв, в самото налагане на това, което му се иска“² (Ortega y Gasset 2017, IX: 17).

Едва ли е случайно, че именно през 1933 г. Ортега отчита докъде водят лекомислието и триумфът на произвола. Това е друга проява на същото – модерното изкуство и модерният човек се дистанцират от миналото и на изкуството се гледа като на детство, като на недоносче. За младите артисти изкуството е игра, а за човека-маса целият живот е игра. В „Дехуманизацията на изкуство-

² „La frivolidad con que se sucedieron afirmaciones artísticas dispares, cuando no era un mismo artista quien cambiaba cada dos años de definición del arte, ha demostrado que lo que afirmaban era puramente arbitrario, era im capricho. Podía haber en ello tal cual ingrediente razonable pero bien se ha visto que no era esto lo que les interesaba sino el capricho como tal, la imposición de una arbitrariedad. Este dato es sumamente importante: he aquí que una generación de artistas cree que el arte consiste en lo arbitrario, como tal, en imponer lo que a uno le da la gana“ – J. Ortega Y Gasset, „Qué pasa en el mundo?“, Obras Completas en diez tomos (2004–2017), Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus, t.IX, p.17.

то“ Ортега отбелязва, че новото изкуство е комично, при това не защото съдържанието на творбите е такова, а „самото изкуство се шегува независимо от това, какво е съдържанието“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 521). Модерният човек също не е лишен от чувство за хумор – в „Бунтът на масите“ четем, че днес „живеем в хумористично настроение и то е толкова по-голямо, колкото по-трагична е надянатата маска“ (Ортега-и-Гасет 2015: 138).

Освен несериозното отношение, още нещо сродява модерния човек и модерното изкуство – разрушителна им сила. В „Дехуманизацията на изкуството“ Ортега открито изразява съмнението, че „зад маската на любов към чистото изкуство се крие пресита от изкуството“ и бърза да добави, че „омраза към изкуството може да плъзне само там, където пуска кълнове омраза към науката, омраза към държавата, с една дума – към цялата цивилизация“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 520). Не е ли това основната психологическа характеристика на човека-маса?

Слабото звено на тезата ни е, изглежда, иронията. Така характерна за новото изкуство, тя сякаш напълно отсъства у човека-маса. Ортега отнася иронията към новото изкуство двойко: от една страна, поради желанието му да спазва максимална дистанция спрямо традицията и историческото наследство, а от друга страна, поради факта, че то е склонно да я превърне в едно от основните си оръжия за осигуряване на желаната дистанция: „Ние винаги иронизираме това, което в отношението ни към дадено нещо, независимо от какъв порядък е то, не възприемаме и не свързваме с определящото ядро на личността ни“ (Ортега-и-Гасет 1993б: 8) Но ако за Ортега иронията е преди всичко дистанция и знак за ценностно отдалечаване, не е ли абсолютна ирония отношението на човека-маса към цивилизацията? Има ли нещо по-иронично от човека, който реже клона, на който седи? С безразличието си той фактически обрича на гибел всичките ѝ постижения, които правят възможно собственото му съществуване. Както отбелязва Констанца Нието (Nieto Yusta 2012: 301), човекът-маса – главният бенефициент от развитието на науката и индустрията, се отдалечава от техниката, от най-човешката дейност, която му позволява да подобри съществуването си като такъв, и я превръща в нещо чуждо на собствената му личност, нещо дехуманизирано и непознато. Резултатът ни се струва очевиден – собствената му дехуманизация.

Модерното изкуство срещу човека-маса

Считаме, че срещата на дехуманизирания човек с дехуманизираното изкуство е показателна за духа на цялата епоха. Модерността демократизира самия акт на възприемане на произведенията на изкуството. В предходни епохи съзерцателният акт попада в пределите на личното пространство, но е постижим само за избраните малцинства, които могат да си позволят досега с изкуството. Впоследствие изкуството се „отваря“ за масите и това, както отбелязва Бенямин, автоматично поражда две неща: първо, променя се естеството на възприемането; и второ, изкуството пада в плен на естетическа преценка на тълпата: „Масата е утроба, от която понастоящем се ражда цялото обичайно поведение, огнасящо се до художествените произведения. Количеството се е превърнало в качество: много по-големите маси от заинтересовани са създали друг вид интерес“ (Бенямин 2000: 156). За да избяга от капана, изкуството се дехуманизи-

ра. Лишен от реалност и освободен от всяка човешка чувствителност, естетичният обект бива натоварен с артистично съдържание, което е достъпно само за отбрано малцинство. За масата то остава непонятно.

Масата по правило цени само утилитарното, а по самата си същност изкуството е неутилитарно. Тя е склонна да „оцени“ само изкуство, което ѝ е полезно и удобно. Исква да открие себе си във всичко и от изкуството очаква да е проекция на собствените ѝ чувства и нагласи – да има „човешки“ облик. За масовия човек изкуството е и трябва да бъде мимезис – отражение и повторение на живота. В желанието си да срещне публика и разбиране изкуството понякога се изкушава да предложи онова, което се търси и очаква от него. Цената на компромиса, разбира се, е твърде висока и в крайна сметка неизбежно води до загуба на автономност и автентичност. Новото изкуство отказва да предложи на масовия вкус това, с което ХІХ век го е приучил. Вместо на сантименталността, то отдава почит на естетиката, което не просто го прави непонятно за народа, а и произвежда у него следния социологически ефект: кара го да се види „такъв, какъвто е – „прост народ“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 492).

Още в „Музикалия“ (1921) Ортега превръща музиката на Дебюси в повод за размисъл върху неспособността на масата да възприема новото, с което не може да се идентифицира. Обект на теоритизацията е дали тя е принципно неспособна да възприеме новото или придобиването на вкус към него е въпрос на време, както това се случва например с музиката на Вагнер. В „Музикалия“ Ортега разграничава две антагонистични форми на наслаждение на изкуството: романтичeskата, в която се наслаждаваме на себе си, и новата, в която се наслаждаваме на произведението на изкуството – форма и идея. Популярната музика отразява нагласите и емоциите на самата публика. Тя вижда в нея възплътена собствената си чувствителност, идентифицира се с нея. Тази форма на наслада обаче не е естетическа, защото наслаждаващият се наслаждава не на произведението, а на състоянията, които то предизвиква у него и остава сляп за собствената му красота.

През 1925 г. Ортега-и-Гасет продължава разсъжденията по темата в „Дехуманизацията на изкуството“. Отново във фокуса на вниманието са теми като отношението между публиката и артиста, популярното и непопулярното изкуство, както и ролята на изкуството като стратифициращ фактор, но акцентът вече е пренесен върху анализа на новия артистичен стил, на онова, което го провокира, както и върху социалните последици от артистичната промяна. В „Дехуманизацията на изкуството“ всички тези идеи се разгръщат не в пределите на едно конкретно изкуство, а върху цялото артистично поле, върху всяко произведение на изкуството. Акцент в разграничаването на новото изкуство от старото става популярността и съответно се обсъжда разликата между онова, което не е популярно (но във времето може да стане такова) и непопулярното (което е обречено завинаги да остане такова поради собствените си специфики) – *lo no popular* у *impopular*. Ортега защитава тезата, че новото изкуство не е популярно не защото още не е завладяло масите, а защото е непосилно за тях. Херметичният характер на масовия човек не му позволява нито да разбере, нито да оцени каквото и да било, ако то не отразява собствената му същност. Лишен от всяко любопитство, от желанието да бъде повече от това, което вече е, човекът-маса се оказва неспо-

собен да комуникира с която и да било форма на творчество и индивидуалност, а новото изкуство си позволява да го предизвиква и да изисква от публиката въображение, което превръща дехуманизирания човек в най-безмилостния критик на дехуманизираното изкуство. Невъзможността на масата да разбере новото изкуство предизвиква у нея чувство на ярост и срам: „Масата се чувства оцетена в „човешките си права“ от новото изкуство, което е изкуство на привилегировани, на знатни умове, на вродена аристократичност“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 492).

Апология и критика на самоутвърждаващата се виталност

Паралелът на характеристиките и съпоставката между новото изкуство и новата маса, които предлагаме в този текст, не са апология на човека-маса, нито опит да му се припишат някакви достойнства. По една много проста причина – допустимото в изкуството е абсолютно недопустимо в полето на социалния живот. Самият Ортега изрично отбелязва, че „животът е едно, поезията – друго. Нека не ги смесваме. (...) Поетът започва там, където свършва човекът“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 510). Целта на съпоставките не е да се оправдае или омаловажи който и да било от изследваните феномени, а да се онагледи общият им корен. Тезата ни, че модерността преживява уникална по същност и обхват трансформация на самоутвърждаващата се виталност, която задоволява собствените си потребности във всички сфери с различни средства, се опира на заявяваната от самия Ортега убеденост, че духът на всяка историческа епоха се проявява във всичките ѝ изяви, сред които тя поддържа пълна хармония (пак там: 491). Не виждаме причина изкуството да прави изключение от общата тенденция. В „Pleamar filosófica“ откриваме основния синхронизиращ фактор: „целият репертоар на идеи, доминиращи в една епоха, зависи от човешкия тип, който в момента преобладава“ (Ortega y Gasset 1983, III: 348)³. Считаме характеристиките на модерното изкуство, върху които Ортега-и-Гасет акцентира, за симптоматични за цялата епоха.

В „Музикалия“ Ортега така и не посочва конкретна причина, водеща до настояването на новото изкуство да бъде възприемано като изкуство и нищо друго освен изкуство. Аргументите му по това време са по-скоро артистични: обичайните теми и изразните средства са се изчерпали. Изкуството е еволюирало. В „Дехуманизацията на изкуството“ този мотив се запазва, но акцентът пада другаде – изкуството се дехуманизира, за да се измъкне от капана на необходимостта да бъде приятно за гълпата и да възвърне инициативата в ръцете на твореца. Дехуманизацията на изкуството фактически е отговор – противодействие на дехуманизацията на обществото. Казано с думите на Морон Аройо (Morón Arroyo 1967: 439), това означава, че „дехуманизираните произведения на изкуството са своеобразен начин да се покажеш човек“⁴.

Както е добре известно, изкуството има способността да преобръща всички стойности. Дехуманизацията, отнесена към изкуството, е израз на способност-

³ “el repertorio íntegro de ideas dominante en una época, depende del tipo humano que en esa época predomine.” – Ortega y Gasset, J., Pleamar filosófica, Obras Completas en doce tomos, (1966–1983), Madrid: Revista de Occidente, t.III, p. 348.

⁴ “las obras deshumanizadas son a su vez un modo de manifestarse el hombre” – Morón Arroyo, C., Las dos estéticas de Ortega, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas – Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, p. 439

та му да се дистанцира от реалността и да извоюва автономността си спрямо нея, но отнесена към човека или обществото, тя придобива изцяло негативен смисъл. Същото важи и за херметизма. За да остане вярно на собствената си онтологична същност, за да съумее да изгради автономен свят в света или „нещо като безкрайност“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 99), изкуството трябва да е херметично. В концепцията на Ортега то няма за цел да описва реалността, а да я претвори, да я „разшири“, като прише към нея собствения си имажинерен свят. Или както красноречиво отбелязва Молинуево (Molinuevo 1995: 35), същността на творбата не е „fikция на реалността, а реалност на fikцията“⁵. В изкуството херметизмът се оказва задължително условие за постигането на автономността на творбата, което определя ценността ѝ. В други области на битието той се превръща в непреодолима бариера пред същата цел и попада на другия полюс на оценъчния спектър. Именно херметизмът е сред най-характерните белези в психологическия портрет на човека-маса, който Ортега ни предлага в „Бунтът на масите“. Той се явява основна причина за неспособността му да осъзнае собствената си ограниченост и да се опита да я преодолее (Ортега-и-Гасет 2015: 101). Интелектуалната му самодостатъчност е източник и причина за арогантността му. Тя е в основата на претенцията му да се налага във всички сфери и на нетърпимостта му към всяка форма на различие.

Друга обща за новото изкуство и човека-маса характерна черта е липсата на трансцендентност. За масовия човек няма никакви трансценденции, включително и морални. Но ако в личен и социален план това означава отказ от идеали и варварство, в изкуството липсата на трансцендентност е идеал и път към автентичността. Противопоставяйки модерното изкуство на елинизма и романтизма, в „Дехуманизацията на изкуството“ Ортега настоява, че то, за разлика от класическото изкуство, няма амбицията да помогне на човека да надмogne този несъвършен в Платоновия смисъл свят – че то не спасява и не отвежда другаде. В „Мисли за романа“ (1925) обаче Ортега-и-Гасет ни разкрива друга истина – липсата на трансцендентност е „неумолим закон“ за *всяко* изкуство: „Херметизмът не е нищо друго освен специалната форма, под която се явява в романа общият императив на изкуството – липсата на трансцендентност“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 555). Твърдението е в съзвучие с перспективистката му теория – произведение е самоценно поради липсата на непроменлива, единствена действителност, с която да се съпостави. Броят на действителностите съвпада с броя на гледните точки. Ако творбата не съумее да извоюва автономността си и препраща към каквото и да било отвъд пределите на собствения си свят, губи художествената си стойност и се превръща не в художествен шедьовър, а в алегория – „игра, при която се задоволяваме да казваме по косвен начин това, което би могло да се изрази добре и дори по-добре по различни други начини“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 90). И най-прекрасната картина, ако се опита да е философия, ще е посредствена философия. Може би това е

⁵ “la ficción de una realidad, sino la realidad de una ficción”- Molinuevo, J. L., ‘Estudio introductorio’, El sentimiento estético de la vida. Antología, Madrid, Tecnos, 1995, p. 35.

още един повод за нееднозначното отношение на Ортега към новото изкуство. Превръщайки се в повече от изкуство, то неизбежно става по-малко.

Като основна специфична черта на новото изкуство Ортега посочва факта, че то се отличава с ироничност. Както вече отбелязахме и човекът-маса не е лишен от ирония. Но ако в изкуството тя е преди всичко самоирония, преди всичко носталгия по наивността и липсата на изградена художествена традиция, която в известен смисъл осигурява свобода и автономност на новото изкуство и спасява автентичността му, то иронията на човека-маса е сляпа и непродуктивна – насочена е към всичко, освен към него самия. За Ортега-и-Гасет иронията е може би най-характерната черта на новото изкуство. Тук ще си позволим да оспорим и тази специфика, като настояваме, че белегът е родов и може да бъде отнесен към всяко същинско изкуство. В известен смисъл да си артист означава да не взимаш света и човека твърде на сериозно. Иронията дистанцира виждането от самото него и прави възможно, както се изразява Мигел Сааведра (Saavedra 2001: 72), „да се види самият поглед“⁶. Ако трябва да използваме прословутата метафората на Ортега-и-Гасет от „Дехуманизацията на изкуството“, това би означавало да се фокусираме върху стъклото вместо върху градината (Ортега-и-Гасет 1993а: 494). Осъзнаването на абсолютната дистанция между вещта и идеята позволява виждането на реалността от гледна точка, различна от обичайната и дереализацията ѝ. В този смисъл всяка артистична гледна точка е иронична, доколкото изтръгва нещата от естественото им място, осигурява на човека дистанция спрямо реалността и му позволява да се спаси от неотложността ѝ. В „Дехуманизацията на изкуството“, макар и само като шрих, се появява темата за изкуството като фарс: „любовта се поражда от онова изкуство, което побеждава като фарс, което възтържествува над всички, дори и над самото себе си – тъй като в една система от огледала, отразяващи се до безкрайност едни в други, никоя форма не е последна, всички биват подиграни, превърнати в чисти образи“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 522).

Двадесет години по-късно, в „Идеята за театър“ (1946), Ортега се връща към темата и обвързва изкуството изобщо (не само новото) с фарса, като онова измерение на живота, което поддържа самата му виталност. Освен от задоволяване на наложителните си потребности човек има нужда да прави фарс и да присъства на фарс, защото всичко друго в живота му е „непрекъсната, смазваща сериозност“ (Ортега-и-Гасет 1993б: 216).

Модерно изкуство или изкуство изобщо?

Ето и последния, непреодолим проблем, на който се натъкна нашият прочит: спецификите на младото изкуство изобщо не ни се струват специфики. Всички посочени дотук характеристики ни дават основание да считаме, че онова, което Ортега мисли като същностно за новото изкуство, е същностно за изкуството изобщо, доколкото е изкуство.

Ортега натоварва модерното изкуство с функцията да разграничава елита от масата. Считаме, че това важи за изкуството във всички времена и епохи, но че

⁶ “ver la mirada” Miguel Hernández Saavedra „La ironía del arte“, en: Revista de estudios orteguianos, Nº. 2, 2001, p.72.

то може да изпълнява тази функция пълноценно само в мига, в който се ражда – само докато е „младо“. Само живото изкуство има способността да улавя промените в чувствителността на времето и първо да показва посоката, които те вземат. Всяко изкуство, преди да се превърне във вкаменелост и в историческо свидетелство, е било „младо“.

Съгласни сме с тезата на Ортега, че има неща, непопулярни по самата си същност, но за разлика от него считаме, че това не ги предпазва от популярността по простата причина, че масата никога не се е интересувала от същността. И въпреки убедеността на самия Ортега, че модерното изкуство е в същността си непопулярно и че никога няма да достигне до сърцата на масите, защото е непосилно за умовете им, опашките пред експозициите на Дали и Пикасо доказват, че първото не изисква второто.

Ортега посочва като отличителна характеристика на модерното изкуство стремежа към чистата естетизация и утвърждаването на артистизма като самоценност, но не е ли това същността на всяко изкуство? Ще си позволим да се позволим на тезата на абстрактния експресионист, концепционалист и автор на „черни“ картини Ад Райнхарт, за когото всяка революция в изкуството е обръщане на посоката от изкуство-като-нещо-друго към изкуство-и-нищо друго, и на прословутия му афоризъм: „За изкуството има да се каже само едно нещо – че е едно нещо. Изкуството е изкуство, всичко останало е всичко останало“⁷ (Reinhardt 1990: 152). Как тогава трябва да разбираме „дехуманизацията на изкуството“?

Дехуманизация и дереализация

В „Дехуманизацията на изкуството“ Ортега отъждествява в прав текст понятията дехуманизация и дереализация: „Да стилизираш означава да деформираш реалното, да го лишиш от реалност. Стилизицията предполага дехуманизация. И, обратно, единственият начин за дехуманизация е стилизицията“ (Ортега-и-Гасет 1993б: 216). С оглед на мащаба на понятието „дереализация“ в цялостното му творчество считаме тъждеството за пресилено и смятаме, че не бива да се приема буквално.

За Ортега дереализацията е много широко понятие и обхваща всеки творчески акт, доколкото само Бог твори *ex nihilo*. За разлика от божественото, човешкото творчество не създава в собствения смисъл на думата, а по-скоро претворява и увеличава вече съществуващото. Поради невъзможността за абсолютна креация всеки човешки творчески акт се основава на дереализацията. Единствената възможност, с която човекът разполага, е да руши, да раздробява реалността, за да осигури материал за творческия си порив. В края на „*Leyendo el Adolfo, libro de amor*“, Ортега заявява в прав текст: „Поети, мислители, политици, вие, които се стремите към оригиналност и към винаги нови светове! Не се преструвайте, че създавате неща, защото това би било възражение срещу собствената ви работа. Създаденото не е друго, освен фикция. Не-

⁷ „The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else.“ – Ad Reinhardt: „Art-as-Art Dogma“, (1964) part II, in: Abstract Expressionism: Creators and Critics, ed. Clifford Ross, New York 1990, pp. 150–158, p. 152.

щата не се създават, те се изобретяват, в добрия стар смисъл на думата: те се намират“ (Ortega y Gasset 1983, II: 28)⁸.

В областта на изкуството, при създаването на естетически обект, тази дереализация приема формата на воля за стил. Но креация има не само в изкуството. Да припомним например, че Ортега вижда човека като романист на себе си, което ще рече, че човекът живее, доколкото надхвърля реалното, защото „жалък е животът, ако в него не намира могъщо желание да разшири границите си. Ние живеем дотолкова, доколкото се стремим да живеем повече“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 505). За да реализира собствения си проект, човекът „дереализира“ света. Съвършенството само по себе си, като универсална мяра, не съществува за Ортега – нито като красота, нито като нравствен идеал. То винаги е плод на индивидуалния порив към креативност и усилието за осъществяването ѝ. Както естетическото, така и моралното творчество са въпрос на стил, доколкото и двете произвеждат новост – била тя художествена или човешка: „Прибягваме до термина „творчество“, когато виждаме, че човек произвежда нови форми на живот – в изкуството, в мисълта, в поведението или във всеки друг раздел на човешкото съществуване“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 324).

Както и да е схващана обаче, дереализацията е в основата на креативността и на произвеждането на нови форми, а епохата определя средствата, с които тя се осъществява. Дехуманизацията е само средство на дереализацията. Фактът, че модерността избира дехуманизацията, е сам по себе си показателен за „духа“ на времето. За Ортега няма нищо вечно и неизменно. Като всичко човешко и изкуството има за базисни характеристики подвижността и историческата променливост. В този смисъл то е в процес на непрестанно ставане. С всеки художествен акт то се самосъздава и самодефинира отново и отново. Доколкото обаче изкуството има претенцията да е автономна реалност, то винаги ще трябва да държи сметка, че е реалност от втори порядък и че единственият начин да отвоюва територия от първичната реалност на действителността е, като я дереализира. Променя се най-вече формата, в която изкуството осъществява онтологичната си същност, и начинът по който заявява себе си.

Модерното изкуство избира дехуманизацията – най яркият белег на цялата епоха, в която се ражда. Избира да утвърждава себе си на принципа на двойното отрицание, при това на два фронта. От една страна, то отрича поддалото на напора на реалността, очовечило се и съответно изгубило същността си на нереалност изкуство на XIX век, а от друга – социалната дехуманизация. Както ще ни каже обаче самият Ортега, макар и по повод на политиката, „всяко „анти“ не е нищо друго освен обикновено кухо „не“ (Ортега-и-Гасет 2015: 127). Може би това донякъде обяснява защо въпреки че очевидно цени посоката, създавана от младото изкуство, Ортега не ни дава много основания да считаме, че цени него

⁸ „¡Poetas, pensadores, políticos, los que aspiráis a la originalidad y a mundos siempre nuevos! No pretendáis crear las cosas, porque esto sería una objeción contra vuestra obra. Una cosa creada no puede menos de ser una ficción. Las cosas no se crean, se inventan en la buena acepción vieja de la palabra: se hallan.”- Ortega y Gasset, J., Leyendo el „Adolfo“, libro de amor, Obras Completas en doce tomos, (1966 – 1983), Madrid: Revista de Occidente, t.II, p.28.

самото. В известен смисъл модерното изкуство не е нищо друго освен завръщане на изкуството към себе си чрез отхвърляне на станалите „твърде човешки“ предходни форми. Така средството на дереализацията се оказва исторически обусловено, а тя самата – непреодолимо условие за утвърждаването на всяка художествена форма и устойчиво изискване на автономността.

Доколкото самата субстанция на артистичния обект като такъв не се свежда до материята, която той преформулира, а до самата метафора и иреализация на действителността, изкуството е онтологично несъвместимо с реалността поради което Ортега-и-Гасет го полага изцяло в полето на фикцията. Във „Веласкес“ самият той заявява: „Естествено, неизменната цел на изкуството е да напусне действителността, и без това твърде изнурителна, потискаща и обременителна за човека. Изкуството е илюзия и преобразяване. Ала начините за това вродено в изкуството бягство от действителността са безбройни, дори противоположни“ (Ортега-и-Гасет 1993б: 355).

Всички дотук приведени аргументи ни дават основание да твърдим, че стремехът към пурификация, който Ортега маркира като запазена територия на модерното изкуство, всъщност е характерен за всяко изкуство, доколкото изобщо е изкуство; доколкото създава не копие, а алтернатива на реалността, дереализирайки я и самоутвърждавайки се за нейна сметка. В този смисъл безпрецедентна е не същността на модерното изкуство, което в крайна сметка се вписва в общата тенденция за изграждане на автономна и завършена фикционална действителност, а нивото на херметизация на модерната витална чувствителност, която в изкуството приема формата на безпрецедентната му дехуманизация, а в обществото – на също така безпрецедентната социална доминация на човека-маса. Истинското изкуство винаги е гравитирало около естетическия обект, а не около човека, но новата чувствителност поставя акцента върху самата дехуманизация и я извежда на преден план като основен инструмент на пурификацията и ексклузивно средство за визуализация на осъзнато фикционалния, иреален характер на изкуството. И ако за изкуството херметизмът, фарсът и отсъствието на трансцендентност са необходими и оправдани от самата му виртуална природа, то ролята им за личността и обществото далеч не е еднозначна.

За Ортега животът в неговата съкровеност няма форма, защото се гледа отвътре. Той се състои в самото си осъществяване и е винаги незавършен и неопределен. Той е онова, което трябва да се осъществи и следователно не е нещо, а е проблем и задача. В този смисъл в него винаги има място за изкуство. Именно изкуството позволява на човека да се прояви като фантазиращо животно в най-чист вид и го дарява с привилегията да бъде и вътре, и извън себе си – да се саморазширява и самоизгражда. Когато обаче всичко се превърне в игра и първичната реалност застане на една и съща онтологична плоскост с вторичната, животът се превръща във фалш, а това е фатално, защото човекът е единственото същество, което може да бъде отрицание на самото себе си – да фалшифицира собствения си живот, да бъде собствената си празнота.

ЛИТЕРАТУРА

Бенямин, В. 2000. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. // *Озарения*, София: Критика и хуманизъм.

- Ортега-и-Гасет, Х. 1993а. *Есета*, том 1. София: Св. Климент Охридски.
- Ортега-и-Гасет, Х. 1993б. *Есета*, том 2. София: Св. Климент Охридски.
- Ортега-и-Гасет, Х. 2010. *Безгръбначната Испания*. София: Рива.
- Ортега-и-Гасет, Х. 2015. *Бунтът на масите*. София: Бард
- Ортега-и-Гасет, Х. 2016. *Бунтът на масите и други студии от 1923 до 1940*, том 1. София: Захарий Стоянов.
- Jiménez, J., 1995. El arco de la estética. // *Revista de Occidente*, n. 168 (1995), Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 5–22.
- Morón Arroyo, C. 1967. Las dos estéticas de Ortega // *Edición digital a partir de Nijmegen* (Holanda), Asociación Internacional de Hispanistas. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965 / publicadas bajo la dirección de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, 439–445.
- Morón Arroyo, C. 1968. *El sistema de Ortegay Gasset*. Alcalá, Madrid.
- Nieto Yusta, Constanza 2012. La deshumanización del Arte de Ortega y Gasset y el papel del „hombre-masa“. // *Espacio, Tiempo y Forma: Historia del Arte*, Serie VII, Madrid Iss.25, 295–312.
- Ortega y Gasset, J. 1983. *Obras Completas en doce tomos*, Madrid: Revista de Occidente, 1966–1983, t. II & III.
- Ortega y Gasset, J. 2017. *Obras Completas en diez tomos*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2004–2017, t. IX.
- Reinhardt, Ad. Art-as-Art Dogma, 1964, part II. // *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, ed. Clifford Ross, New York 1990, 150–158.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Benyamin, V. 2000. Houdozhestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehni-cheska vuzproizvodimost. // *Ozareniya*, Sofiya: Kritika i houmanizum.
- Ortega-i-Gaset, H. 1993a. *Eseta*, том 1. Sofiya: Sv. Kliment Ohridski.
- Ortega-i-Gaset, H. 1993b. *Eseta*, том 2. Sofiya: Sv. Kliment Ohridski.
- Ortega-i-Gaset, H. 2010. *Bezgrubnachnata Ispaniya*. Sofiya: Riva.
- Ortega-i-Gaset, H. 2015. *Bountut na masite*. Sofiya: Bard
- Ortega-i-Gaset, H. 2016. *Bountut na masite i drougi stoudii ot 1923 do 1940*, том 1. Sofiya: Zahariy Stoyanov.
- Jiménez, J., 1995. El arco de la estética. // *Revista de Occidente*, n. 168 (1995), Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 5–22.
- Morón Arroyo, C. 1967. Las dos estéticas de Ortega // *Edición digital a partir de Nijmegen* (Holanda), Asociación Internacional de Hispanistas. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965 / publicadas bajo la dirección de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, 439–445.
- Morón Arroyo, C. 1968. *El sistema de Ortegay Gasset*. Alcalá, Madrid.
- Nieto Yusta, Constanza 2012. La deshumanización del Arte de Ortega y Gasset y el papel del „hombre-masa“. // *Espacio, Tiempo y Forma: Historia del Arte*, Serie VII, Madrid Iss.25, 295–312.
- Ortega y Gasset, J. 1983. *Obras Completas en doce tomos*, Madrid: Revista de Occidente, 1966–1983, t. II & III.
- Ortega y Gasset, J. 2017. *Obras Completas en diez tomos*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2004–2017, t. IX.
- Reinhardt, Ad. Art-as-Art Dogma, 1964, part II. // *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, ed. Clifford Ross, New York 1990, 150–158.