

ЕПОХА, ИЗКУСТВО И КУЛТУРА В ЕСТЕТИКАТА НА ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАСЕТ

Исак Паси

1

Философията на Хосе Ортега-и-Гасет, както и онази на неговия не по-малко знаменит съвременник Мигел де Унамуно, е неотделима част от духовната биография на съвременна Испания. Проявили много и разнообразни таланти — на философи и социолози, на прозаисти и културолози, на естети и есеисти, на демократи и антифашисти, — Унамуно и Ортега са не само учители на много поколения в измъчена Испания, но и мислители с далеч извън-пиренейско значение, в чиито трудове се оглеждат някои от водещите мисловни тенденции на тревожна Европа на XX век. И ако все пак у Ортега испанизмът е толкова силен, колкото и у Унамуно, социалните мотиви за това съвсем не са на последно място. Защото Испания е една от малкото европейски държави между двете световни войни, в която фашистският тоталитаризъм удържа победа повече с вътрешни сили, където следователно по-скоро вътрешното развитие довежда до тържеството на безчовечното, недуховното, фанатичното, на тълпо-средното. Елитаризмът на Ортега, неговата страстна защита на индивида като индивид и на индивидуалното във философията (познанието), в изкуството (творчеството), в културата (играта) е всъщност защита на човека срещу настъплението на тоталитарната и тоталната деперсонализация, дори и преди победата на фашизма, срещу обезличаването на индивида и превръщането му в прост механизъм на стоящи извън него стремежи и цели. Той е защита и апология на онази демократичност, която не само не посяга на индивида, а, както мисли Ортега, единствена е в състояние да го запази като индивидуалност, като личност. Критиката на Ортега срещу масата, тълпата, усреднения човек — сама по себе си елитарна — не превръща автора си в аристократически елитарист в политическата и социалната сфера. Критиката на Ортега срещу масовото и масовостта е по-скоро критика срещу посредствеността, нивелацията, срещу прозата на делника, а не апология на олигархическите, монархическите и — най-малкото — на тоталитарно-диктаторските режими.

Усредняването на човека, неговата деиндивидуализация, превръщането му в човек-маса настъпва, когато той се разтваря в света, във времето и в пространството и когато, привидно подчинявайки ги, фактически се оказва нищожна частица, песъчинка, захвърлена сред физическите и социалния космос. *Човекът-маса* е изходната точка на философията, социологията и естетиката на Ортега. „Маса — пише Ортега в нашумялата си книга *Бунтът на масите* (1930) — е средният човек“, „човекът, доколкото той не се различава от другите хора,

а повтаря в себе си родовия тип“. Този среден, деперсонализиран човек, човек-род според Ортега не само че не съпада с някоя от съществуващите класи, но се среща — може би в различна степен — във всяка една от класите, които образуват съвременното общество.

За европейската философия и социология теорията на Ортега за човека-маса и за противостоящия му творчески индивид не е нова. Още Макс Щирнер (в лоното на лявото хегелианство) провъзгласява самосъзнанието на критически мислещите личности за единствено продуктивно начало, по-късно Томас Карлайл широко лансира култа към героите, които са движещата сила на историята за разлика от тълпата, която е само една пасивна маса, докато най-сетне Фридрих Ницше завършва тези „търсения на века“ с направената от него толкова популярна теория за свръхчовека като върховна ценност във всяка жизнена сфера, на когото естествено противостои масовата посредственост. Теорията на Ортега за човека-маса и за творческото начало, присъщо единствено на избраните, единиците, индивидуалностите, на духовните аристократи, се влива в руслото на познатите духовни течения от XIX век. Новото при Ортега е може би в опита му на тази основа да обясни модерното изкуство, изкуството на XX в., както и да изработи една по-обща теория на културата, валидна — най-малкото — за същия този век.

Ортега схваща цялата трагичност на човека в съвременната цивилизована, културна, научна и техническа епоха. Епоха, в която творението се обръща против твореца си, в която пуснатият на свобода дух от бутилката заплашва да погуби онези, който го е пуснал и тъкмо защото го е пуснал. Техниката заплашва да задуши човека, а материалното изобилие сякаш довършва този процес. Свръхнаселеността в съвременния град, демографският бум изобщо и на тази основа затруднените — дори чисто човешки — комуникации допринасят за обезчовечаването на индивида, за неговата деперсонализация и превръщането му в човек-маса. Вместо да се учи, за да живее, човек започва да живее, за да се учи, а науките, които отдавна са надхвърлили възприемателната способност на човека, го плашат и потискат едва ли не като природни бедствия. Като чувствителен сеизмограф Ортега регистрира катастрофалните рискове, които носи развитието на науката (атомната бомба и средствата за масово унищожение), парадокса човекът да бъде унищожен от онова, което е резултат от неговото най-висше развитие.

Превръщането на човека в предимно консумиращо същество, невероятно разширение на обема и „асортимента“ на търсените от него наслаждения също ускоряват процеса на създаването на човека-маса. Но изобилието още не означава щастие, човекът-маса се задъхва в него, знанието и техниката го влачат след себе си и той просто се оставя на течението. Затова Ортега пак в *Бунтът на масите*, където претендира да прави анатомически разрез на съвременното му общество, стига до заключението, че „съвременният свят е най-нешастният измежду всички съществували“.

Наистина човек не може без обществото, а обществото — вече в качеството си на общество — се противопоставя на човека в качеството му на индивид, личност, на нестандартно същество, което поради самия факт на своята нестандартност е нещо противоположно на обществото, на средното, безличното, на човека-маса. Но този „вечен“ конфликт според Ортега особено се задълбочава в съвременната епоха, в „нашия“ XX в. и предизвиква невиджани до него деформации и трагични парадокси.

Една от най-важните причини за обезличаването на човека трябва да се търси в съвременната държава, в невероятното увеличаване на нейната роля, в доведените до съвършенство нейни механизми, в безотказното изпълнение на нейните функции. В пълното или почти пълното етатизиране на живота,

в анонимността и деперсонализацията на могъщите държавни институции потъват индивидуалността, своеобразието, отличителното на личността, които пък открай време са признак на истинска култура, на творчество, на фантазия, на изкуство, а също и на науката, която без фантазия и инвенция е осъдена на жалко съществуване и равене в чисто емпиричното.

Средният човек, човекът-маса си въобразява, че държавата е той самият, също както някога от подобна илюзия е страдал Луи XIV, великият крал-слънце. Но всъщност — тъй мисли Ортега — усредненият човек сам започва да съществува за държавата, за свършеното действие на нейните механизми и вместо държавата да бъде деликатна форма, съдействаща за развитието на индивидуалността, човекът още повече се обезличава, усреднява, превръща се в маса, за да не пречи на действията на тази всемогъща държава, на това безлико чудовище, на този нов Левиатан. Тръгнал от необходимостта (дори ако тази необходимост трябва да се разбира като любовна потребност и съюз, организация, война, закон и власт за нейното задоволяване), от невъзможността да съществува без държава и извън държавата, човекът, средният човек в крайна сметка се превръща в неин придатък. И у него вече почти не остава място за индивидуалното, особеното, своеобразното, което пък открай време е било най-дълбокият източник за творческите потенции на духа, на културата, разбрана в най-широкия смисъл.

А и самата държава — този „продукт на обществото“ — застава в също-то положение спрямо породилото я общество. Държавата взема преднина по отношение на обществото и възникнала първоначално за обществото, тя постепенно го кара то самото да съществува за нея.

Обезличаването на човека и превръщането му в човек-маса стигат едва ли не до последната възможна степен поради невероятното развитие на модерните транспортни и информационни средства. Създадени за удобство, те водят до резултати, които нямат нищо общо с „намеренията“ им. Съвременните средства за съобщение намаляват пространството и правят леснопреодолимо довчера непреодолимото, те съкращават времето и откриват пред човека огромни запаси от време. Модерните средства за информация пренасят човека във всяка точка на света и същевременно му „донасят“ всяка точка на света. Илюстрованият вестник, списание или книга, киното, а по-късно (и още повече) телевизията предлагат на средния човек и най-далечните (по пространство и по време) факти, събития, случки, обстоятелства и той започва да гледа на тях като на свой континент.

Но и с това господство над света човек става още по-зависим от света, той пътува дотам, докъдето са били много и преди него и където ще бъдат и много след него, той научава онова, което в същия миг вече са научили и хиляди други, той се завърта в същия механизъм, който вече е въртял милиони хора и на който предстои да върти и милиони други. Още от първите десетилетия на века Ортега почувствува и разбра бъдещия възход на средствата за масова информация, преимуществата, които те дават, но и затыляващите, унифициращите, унищожавашите индивидуалността последици, които те неминуемо носят.

Деперсонализираният човек, деиндивидуализираната индивидуалност, човекът-маса, който Ортега вижда като преобладаваща и господстваща фигура на своето време, на буржоазно-технократично-бюрократичното общество, според него обяснява и най-дълбоките тенденции, и най-интимните процеси

на съвременното му изкуство — прехода от класическите форми на изкуството (тук се отнасят изкуството на европейския реализъм и на стоящия съвсем близо до него романтизъм) към модерните школи. В модерното изкуство, в изкуството на Дебюси, Маларме, Пикасо и Пирандело Ортега вижда реакцията, противодействието и в края на краищата преодоляването на средния човек, на безличния човек, на човека-маса. Модерното изкуство възниква като провокация спрямо този човек и негова неизменна задача и потребност е да разделя публиката на неразбираща го и оскърбена от него маса и на разбиращ го и подкрепящ го елит. Затова според Ортега новото изкуство трябва да бъде елитарно — и друго то не може да бъде. А елитарно изкуството може да стане само когато се дехуманизира (дехуманизацията е централната категория в естетиката на Ортега).

За Ортега *дехуманизацията* на изкуството — както всяка дехуманизация — може да означава само едно: *обезчовечаване*. Но твърде необичайно, странно и дори парадоксално е самото разбиране на Ортега за обезчовечаването. По-скоро то трябва да се схваща като освобождаване на обекта на изкуството (предмети, пейзажи, хора) от непосредствен човешки интерес (Кант, към когото Ортега изпитва искрен пиетет, би казал *незаинтересованост*), като изключване на всякакви практически, утилитарни съображения на художника по отношение на този обект, който така ще стане и за възприемателя на модерното изкуство предмет на чисто харесване, на свободно съзерцание. Но според Ортега за тази цел предметите от действителността трябва да загубят своята реалност и в изкуството да се възприемат не в своите реални очертания и не по начина, по който хората ги възприемат в живота; предметите трябва да бъдат така изменени, модифицирани или деформирани, че да показват постоянното присъствие и господството на художника над вещта, а не обратното — постоянното присъствие и господството на вещта като вещь над художника. Господството на художника над вещта според Ортега е отличителна особеност на модерното изкуство, а господството на вещта над художника е белег на може би най-скучния период от историята на изкуството — на изкуството на XIX век.

Ако бъде разшифрована тази формулировка на дехуманизацията, всъщност ще се окаже, че тук обезчовечаването е по-скоро освобождаване на обекта от гледната точка на човека-маса и включването му в гледната точка на човека-индивид-художник. Дехуманизацията на изкуството — тъй както я разбира Ортега — съвсем не е пълно и абсолютно обезчовечаване, а е преформиране на човешкия аспект: движение от обезличаването, на което човекът-маса подхвърля нещата, към очовечаването, с което ги третира неповторимата индивидуалност на художника. Следователно дехуманизацията не означава алиенация, откъсване на художника от хората и на неговото произведение — от живота. Ортега е твърдо убеден, че художествената творба при всички случаи запазва своята стабилна връзка с жизнените форми и в своето есе (или поточно есеистични фрагменти) за *Гоя* пише: „Творенията на изкуството не се раждат във въздуха, те са късове от човешкия живот и затова самите те са живи.“ Но Ортега си дава ясна сметка, че ако изкуството би се ограничило само в това да бъде къс от човешкия живот, да е самият живот, неговото просто възсздаване, дублиране или имитация, в него не само че не би имало нищо интересно, но и нищо, което да оправдае енергията за неговото възприемане и още по-малко — енергията за неговото създаване. Затова в *Дехуманизацията на изкуството* (1925), есето, което има ключово значение в неговата естетика, Ортега пише: „Мисията на поета е да създава онова, което не съществува. В това е смисълът на поетическото поприще. Поетът увеличава територията

на света, прибавяйки към реалното, което съществува само по себе си, един въображаем континент¹.

Но и това завоюване на нови и въображаеми континенти Ортега разбира по-особено — не като изражение и осъществяване на художниковото аз, като негова лична експанзия, като „изливане“ на неговите чувства, като лиризм, неудържимо обхванал цялото изкуство. „Дехуманизацията“ обхваща и личността на самия художник, който трябва да се освободи от всеки личен интерес, от съпреживяване, от съучастие в чуждата съдба и да стане *незаинтересован* (също в Кантовия смисъл), като съсредоточи вниманието си върху свободното съзерцание на съществуващото явление, а не върху каквато и да е практическа форма на своята лична заинтересованост към това явление. „За да можем да видим нещо, за да го превърнем в обект на наблюдение, трябва да го отделим от нас, то трябва да престане да бъде част от нашето същество“ (*Дехуманизацията на изкуството*). От така разбраното „дехуманизирано“ отношение не се изключва и романът, съвременният епос — тази най-социална, най-сюжетно-предметна литературна форма, за която сякаш е най-трудно да се освободи от действителността и да престане да бъде картина на нравите и епохата. Затова според Ортега романът трябва да бъде херметичен и да се съсредоточи върху характерите, върху психичните типове — образци на човека. В такова именно романо пространство живее истинският романист и оттам той наблюдава и съзерцава света, като същевременно достатъчно се дистанцира от него и му се противопоставя.

Модерното изкуство реално противопоставя своята „дехуманизация“ на много по-страшната социална дехуманизация на човека-маса. Но според Ортега то не може да осъществи тази своя функция, ако не се опълчи срещу света на видимото, такъв, какъвто той е за средния човек и какъвто той се привижда на човека-маса. Оттук и походът на модерното изкуство срещу видимостта на реалността, срещу природата в нейните естественоприродни форми, оттук разрушаването на натурата, заменянето ѝ в картината с кубове, кълба и цилиндри (знаменитият съвет на Сезан: „Третирайте природата с помощта на цилиндъра, кълбото и конуса“), оттук вкусът към линейната и цветовата експресия, към търсене на форми, които изразяват само себе си, а не реалните предмети на натурата. И не приликата на картината с рисувания човек, къща или планина, а тъкмо обратното, колкото е възможно по-малката прилика, е целта на съвременния художник. В това съзнателно откъсване от „човешката“ действителност, от „човешките“ обекти, в това желание да ги деформира, а следователно и дехуманизира Ортега вижда най-важната особеност на модерното изкуство. Наистина всяко изкуство в един по-широк смисъл стилизира, а всяка стилизация е в някакво отношение и деформация, следователно „дехуманизация“, но модерното изкуство стига по този път до резултати, съвсем непознати на предишното. По същия начин и модерната музика престава да бъде излияние на чувствата на композитора в музикалната творба, т. е. престава да бъде мелодрама (каквато според Ортега е цялата музика от Бетховен до Вагнер) и се превръща в чисто звучаща реалност, освободена от човешки, хуманен компонент. Този процес на дехуманизация на музиката започва с творчеството на Дебюси, а в лириката Ортега отглежда аналогична роля на Маларме, както в драмата — на Пирандело. Разрушаването на предметната видимост в модерното изкуство насочва към истински духовното, към индивидуалността и действително творческото начало у артиста. Истинската ин-

¹ Използван е преводът от предстоящо издание: Хосе Ортега-и-Гасет. Естетически есета. Встъпителна студия и съставителство проф. д-р Исаак Паси. Превод от испански Тодор Нейков и Ана Златкова. Редактори Ана Златкова и Тодор Нейков. Издателство „Наука и изкуство“. Библиотека „Естетика и изкуствознание“.

дивидуалност и духовност не трябва да се смесват с личното, което, внесено в изкуството, лесно го превръща в мелодрама. Истински духовното в изкуството е ясното, прозрачното, освободеното от личния патос, то е по-скоро всеобщо духовното, платонистки идеалното и въздигнатото до всеобщото. Затова според Ортега в модерното изкуство става жизнено необходима такава промяна в перспективата, при която нещата придобиват ново и необичайно с оглед на обикновените човешки ценности значение.

Този процес на дехуманизиране, на субективизиране на изкуството Ортега обяснява не само със социални, но и с иманентни причини, които се крият в самото естество например на живописата и на нейната еволюция. Движението на европейската живопис от Джото до наши дни според Ортега е движение от близкото към далечното виждане, от изобразяването на обекти към изобразяването на празното пространство, от изобразяването на телата към самоизобразяването на субекта-художник, когато именно окото на художника се провъгласява за център на изобразявания космос, около който се въртят формите на предметите. Но дори и при този чисто иманентен анализ Ортега не забравя любимото си социологическо гледище — колкото и то да е произволно — и затова се оказва, че близкото виждане разединява и разграничава, сиреч то е феодално, докато далечното свързва и слива, сиреч е демократично. Така социалните подбуди отново са в дъното на великия поврат в европейската живопис от Джото до импресионизма и постимпресионизма, който я превръща от обемна в пространствена. Това може да се харесва на някои и да не се харесва на други, но според Ортега тук субективните оценки нямат никакво значение — важното е, че промяната в гледната точка е закономерна, изкуството следва еволюцията си и върви „неотклонно, безвъзвратно към това, което е днес“ — от рисуването на неща през рисуването на усещания до рисуването на идеи (*За гледната точка в изкуството*). И тъкмо в изображението на идеите е същността на този странен феномен, който Ортега не по-малко странно нарича дехуманизация.

Модерното изкуство е реакция на деперсонализацията на индивида, реакция на среднобуржоазното, на социалната дехуманизация и със своите чисто художествени средства — със своята, така да се каже, естетическа дехуманизация то се стреми да преодолее социалната дехуманизация, присъща на обществото. Нещо повече. Модерното изкуство не само провокира неразбирането го „маса“, то дори се стреми да оскъбни, да унизи човека-маса, показвайки му, че не се нуждае от неговото одобрение и че, тъкмо наопаки, иска да го остави смутен и неразбиращ. И колкото и човекът-маса да хвърля вината за своето неразбиране върху художника, който му поднася своите тъмни символи и неясни метафори, все пак у него остава горчивият привкус, че именно той, самият човек-маса, е виновен за своето неразбиране на произведенията на модерното изкуство, а оттука и едно чувство на обида, огорчение и унижение от собственото му нищожество.

Аристократизмът на модерното изкуство може да бъде разбран и откъм неговата най-дълбока обществена ангажираност, елитаризмът може да бъде и път към социалното — онова, което се разбира и почита от малцина, може да бъде естетическа присъда над масово обезличеното, над неартистично-нивелираното, над духовно-обезчовеченото и следователно „дехуманизираното“. „Още със самата си поява младото изкуство принуждава типичния буржоа да се чувствава такъв, какъвто е — типичен буржоа, същество, неспособно на жертви в името на изкуството, сляпо и глухо за всяка чиста красота“ (*Дехуманизацията на изкуството*). А според Ортега „благородството е синоним на живот, посветен на усилия, живот, който винаги се стреми да преодолее, да издигне това, което е направил, до онова, което си поставя като дълг и изискване“ (*Бунтът на масите*).

Според Ортега обяснението на изкуството със самото изкуство е безнадежден теоретически път. Социологическото тълкуване на изкуството открива пред науката широки простори, Ортега се възхищава от теоретическия експеримент на Гюйо и безкрайно скърби за ранната смърт на високонадарения автор на *Изкуството от социологическа гледна точка*. Но Ортега има своя социология на изкуството и своя социология на модерното изкуство, която включва двойната релация *общество-изкуство* и *изкуство-общество*.

Още преди да стигне до модерното изкуство и оставайки в пределите на класическото, Ортега щедро използва уроците на старата социология на изкуството. Разцветът и упадъкът за даден художествен жанр най-малко зависят от наличието или липсата на таланти сред подвизаващите се в него. Защото самият талант е зависим от действителността, историята, света, които му дават възможност за проява. Ако например темите на романа са се изчерпили или пък са станали по-малко и по-ограничени, защото вече са използвани от предишните поколения романисти, тогава какво може да направи талантът, колкото и да е голям, след като не разполага с тематичния регистър на предшествениците си. А и читателите — от поколение на поколение — стават все по-взискателни и онова, което е задоволявало някога, невинаги задоволява сега — факт, с който романистът не може да не се съобразява. Но с това и преходът — от чисто социологическо гледище — от класическото към модерното е вече направен.

Модерното изкуство отговаря на потребностите на индивида, на личността, на духовните аристократи, а старото изкуство (от романтично-реалистично-натуралистичен тип) отговаря на духовните потребности на човека-маса — това обяснява отношението на обществото към изкуството. Но щом като модерното изкуство само произвежда своя публика, както и старото изкуство — това вече обяснява отношението на изкуството към обществото. „Новото изкуство разделя публиката на два типа хора: такива, които го разбират, и такива, които не го разбират; т. е. хора на изкуството и хора, безразлични към него“ (*Дехуманизацията на изкуството*). Социологията на изкуството на Ортега включва като свой компонент социалнотворящата дейност на изкуството. И дори ако се отхвърли идеята на Ортега, че модерното изкуство единствено създава своя публика, „своя класа“ от единствено разбиращи го артисти, от хора, които ако и да не го творят, то поне са в състояние да разберат чисто естетическите ценности, все пак в дълбокия корен на идеята, че изкуството е в състояние да „твори“ и съответна на него публика, се съдържа голяма доза истина. В *Увод към Към критиката на политическата икономиа* Маркс пише: „Производството не само доставя материал за потребността, но и доставя потребност за материала. . . Предметът на изкуството — както и всеки друг продукт — създава публика с усет за изкуството и със способност да се наслаждава на прекрасното. Поради това производството произвежда не само предмет за субекта, но и субект за предмета.“ От свое гледище, от гледище на своеобразно разбраната дехуманизация, присъща на модерното изкуство, Ортега внася свой принос в проблемата за социалнотворящата функция на изкуството, дори и частично независимо от предложеното от самия него конкретно решение на тази проблема. Дали *модерното изкуство* създава своя *елитарна публика* е един въпрос, а дали то като *изкуство изобщо* е призвано да създава *своя публика*, „субект за предмета“, е друг, по-общ и несъмнено вече отнасящ се до самия принцип въпрос. А като признава на изкуството възможността да създава своя публика, Ортега хвърля мост между неговата същност като творчество и неговата комуникативност, неговата съ-

общаеост — способността му да действа и да въздейства върху другите хора и така да осъществява своята социална мисия.

Ортега не забравя уроците на старата социология на изкуството поне в още едно отношение: и той не иска да превъзнася новия вид изкуство, нито пък да критикува стария, а само като зоолог да опише два противоположни вида, точно така, както в своята *Философия на изкуството* Иполит Тен претендира да описва художествените стилове и епохи като ботаник, който класифицира ту портокаловото и лавровото дърво, ту бора и брезата. *Sine ira et studio*, без гняв и пристрастие. Защото и според Ортега историята на изкуството и критиката на изкуството трябва да обяснят произведението на изкуството, да разберат възпеления в него дух на неговия творец, както и духа на епохата, която творецът рефлектира, за да го вложи сам в своето произведение. Така историята и критиката ще разбират, ще различават една художествена епоха или стил от предшествуващите или последвалите ги, без да плачат и да се смеят, което още от времето на Спиноза се смята за истинско достойнство на истинската наука.

Но колкото и да се стреми към този метод, колкото и теоретически да декларира пристрастието си към безпристрастието, Ортега не може да избяга от собствения си социален темперамент и голямата част от неговите есета са написани със същото това *ira et studio*. А есето *В търсене на Гьоте отговъре* (1932) направо завършва с открита, а следователно и теоретическа апология на *ira et studio*, което тук е въздигнато до всеобщ принцип на културата и си- ноним на нейните земни корени, до нещо, без което всъщност културата е немислима: „На 4 юни 1866 година един от любимите ученици на Момзен представил в Берлинския университет следната теза за получаване на докторска степен: *Historiam puto scribendam esse et cum ira et cum studio*². Няма по-го- ляма наивност от това да се мисли, че *ira et studium* са несъвместими с „обек- тивността“. Та какво друго е тази обективност, ако не едно от неизброимите поражения на *ira et studium* на човека! Имало е време, когато хората са смя- тали, че орхидеите растат във въздуха, без корени. Имало е време, когато се е смятало, че културата не се нуждае от корени. . . Не е било много отдавна и все пак е било преди толкова време. . .“ И затова Ортега мисли, че е дошло и времето да се разберат истинските причини за кризата в културата, която най- малко може да бъде обяснена със самата култура. „Днешната криза не е пре- дизвикана от самата култура, а по-скоро се дължи на мястото, което сме ѝ отредили. Слагана е пред и над живота, докато тя трябва да стои зад и под него, защото е реакция по отношение на самия живот. Сега е необходимо да престанем да слагаме каруцата пред коня.“ Културата може да намери себе си и да осъществи мисията си само ако стане живот и съдба, ако не бъде хер- метична, ако възниква и се развива редом с живота, доброволно признавайки неговото първородство.

Ортега не е привърженик на модната, на широко разпространената през ХХ в. идея, че живописиста, щом иска да бъде живопис, трябва да се освободи от идеите, т. е. от литературата и философията. Защото, ако живописиста е култура, което е несъмнено, тя не може да се освободи от живота и от целостта на духа, който е най-ярък признак на живот, и затова не може да съществува само за ретината, като чиста живопис и чиста красота. „Би било любопитно да се каже искрено какво в някоя от прочутите картини се възприема като не- покътната и безсмъртна красота.“ „Наистина литература и философия са не- ща, съвсем различни от изобразителното изкуство; но и трите са неминуемо дух и са вплетени в сложните връзки на духа“ (*Изкуството в сегашно и в ми-*

² Смятам, че историята трябва да се пише и с гняв, и с пристрастие (лат.).

нало време). Дехуманизацията на изкуството за Ортега съвсем не е равнозначна на чиста и свободна игра с формите, а е живот на духа, определен тип живот на определен тип дух.

Но вече това признание на първенството на живота пред културата — пред всяка нейна форма, — вече самото провъзгласяване на живота за течащ и подвижен, и произтичащото оттук изискване той да се изучава като вечно ставаща екзистенция, правят неподходящи систематическата философия и естетика. Затова естетиката и културологията на Ортега не се излагат в систематичната форма на трактати, монографии и обстоятелствени курсове, а в безброй есета (дори и когато те са замислени като пролози), размишления, импресии, афоризми върху, във връзка или най-често по повод на най-различни художествени и културни феномени — от живописи на Веласкес и Гоя до поезията и прозата на Маларме и Пруст. Така Ортега, следвайки своя виталистичен метод, последователно го довежда и до литературната форма, която най-много му подхожда. Но ако и да съществуват в многобройните есета, размишления и афоризми, естетическите идеи на Ортега образуват едно относително цяло и едно относително единство, което им дава достатъчно основание да фигурират като самостоятелна глава във всяка написана или предполагаема история на естетиката през нашия вече изтичащ XX век.

4

Естетическите прогнози на Ортега обхващат едва ли не всички видове изкуство. Той мисли, че днес никой няма да организира публично четене на поетически произведения, че публичният концерт ще стане едно мъчително задължение и музиката ще стане трапезно забавление, че не по-добра е участта, отредена на живописи. Затова едно от неговите есета симптоматично е озаглавено *Анатия пред изкуството*.

Но валидността на художествените прогнози на Ортега е най-оспорима, когато разсъждава за бъдещето на прозата и преди всичко на романа. Изобщо всеки теоретик, който се заема с непосилната задача да начертае бъдещето на изкуството, рано или късно търпи разочарование, а понякога разочарованията идват още по-късно, посмъртно, при неговите ученици, ако, разбира се, той е оставил такива. Както е добре известно, подобна участ сподоби дори такъв мислител като Хегел. Ортега не прави изключение от тази почти всеобща съдба на мислителите, увличащи се по бъдещето на изкуството. В своето есе *Мисли за романа* (1925) Ортега прогнозира, че „жанрът роман (именно жанрът — И. П.), ако не е окончателно изчерпан, изживява несъмнено последния си период“, макар че са останали и плодородни жили, от които могат да се възползват само съвсем редки избрани умове. Но развитието на този жанр и след 1925 г. (Хемингуей, Фокнър, Стайнбек, Джойс, Камю, Хесе, славянските прозаисти) най-малко показва упадък на изкуството на прозата, на романа (и като жанр), а по-скоро, тъкмо обратното — неговото преосмисляне, обновяване и някакво издигане в степен. Достатъчно е да се напомни само един хронологичен факт: в същата година, когато Ортега публикува своето есе, чертаещ мрачни перспективи пред романа, се появява *Вълшебната планина* на Томас Ман.

Но ако по отношение на жанра „като такъв“ и „като цяло“ прогнозата на Ортега се оказва твърде съмнителна, по отношение на някои негови съществени особености наблюденията на Ортега се отличават с точност и проникновеност. Това се отнася преди всичко до идеята за предпочитанията на съвременната проза не толкова към приклученията, колкото към присъствието на

героя, не към интригата, а към характера, не към делата, а към лицата, не към интересното събитие и интересния сюжет, а към интересния персонаж, както и до идеята за преднамерената мудност на действието в романа, сякаш лишен от пулс и живот, защото по същество той е жанр забавящ и поради това е противоположен на разказа, подлистника и мелодрамата. Според Ортега действието в романа е един чисто механичен елемент, който трябва да се сведе до минимум, макар че този минимум е крайно необходим. „Не в измислянето на „действие“, а в изобретяването на интересни души виждам аз най-светлото бъдеще на жанра роман“ (*Мисли за романа*). А от това неминуемо следва, че романът не разширява хоризонта (защото няма хоризонт по-широк от реалния), а го стеснява, свива, ограничава и така насочва читателския интерес в един по-малък, херметически затворен, но затова пък по-интересен „романен“ свят — и то до такава степен, при която се „забравя“ външният свят, действителността. И същото важи за изобразителните изкуства, за живописата. Според Ортега картината не свършва там, където започва нейната рамка — фактически в платното е само една нищожна нейна част. Защото съществената част на една картина е извън нея, извън нея е всичко, което е способствувало за нейното сътворяване — естетическите и универсалните идеи, предпочитания, възгледи, целият присъщ на обществото и на художника живот на духа, без който никоя картина не би била възможна.

Наистина не може да се отрече проникновението и точността на много от наблюденията на Ортега, отнасящи се до модерния роман. Така например във *Външната планина* (за която вече се спомена) не действията (които там почти отсъствуват), а душите на Касторп, Сетембрини и Нафта са, които най-вече присъствуват, не събитията, а лицата правят романа, не интригата, а мудното и забавено действие или по-точно бездействие образуват неговия затворен херметичен свят, схванат не само в по-общ, но и в най-пряк и буквален смисъл — като затворен живот на обитателите на високопланинския санаториум за туберкулозноболни.

Също така основателна се оказва и една друга идея на Ортега за възможностите на „дехуманизацията“ — неговото схващане за *фарса*, за самия принцип на фарса, който прониква дълбоко в модерното изкуство. При това става дума не толкова за персонаж, за лица, за човешки същества, които (както в класическите векове на изкуството) се третират комично, смешно, фарсово, а за насмешка и подигравка над самите средства на изкуството и със самите средства на изкуството. В модерното изкуство от чисто естетическо гледище фарсът е същностен принцип (кубистът например сякаш ни кани да погледнем на неговото произведение като на шега и всъщност той се шегува със себе си), но и от социално гледище принципът на фарса има определен и точен адрес.

Още преди Томас Ман и Адриан Леверкюн и дори преди техния вдъхновител и учител Теодор Адорно Ортега вижда във фарса, в глумата, в подигравката, в пародията на изкуството и над изкуството, ако не пряк път към хуманизма, то поне някакъв изход от дехуманизацията — реалната, социалната, — път към артистизма, към индивидуалността, разбрана не толкова като индивидуализация, а като всеобщодуховно, като идея от платонистки тип, като живот на духа в духа. И близко до ума е, че на Ортега-демократа, антифашиста, либерала, участника в свалянето на монархията през 1931 г. този, макар и елитарно-артистичен изход от фашизираната посредственост, това освобождаване от облечения в кафяво човек-маса е особено скъп и душевен родствен.

Във фарсовото начало на модерното изкуство е достатъчно „застъпен“ или по-точно адекватно се осъществява и един друг принцип — на *играта*. Изкуството според Ортега принадлежи към същия вид и има същия произход,

каквото има и играта. Аналогията *изкуство—игра*, разбира се, не е нова. В естетиката тя е въведена от Кант, а по-късно и Шилер във *Върху естетическото възпитание на човека* схваща играта не само като централно естетическо понятие, но и като действителна същност на човека и човешкото. „Човекът играе само там, където е човек в пълното значение на думата, и е изцяло човек само там, където играе.“ През XIX в. свои пътища към играта — колкото естетически, толкова и социологически — намират Спенсър и Гроос. И Ортега прибавя до познатия „игров арсенал“ — в модерното изкуство освен от фарса „игровото начало“ се носи още и от иронията и метафората, които също така дълбоко проникват в него, както и в съвременната култура, дори и когато внасят в тях черти на монотонност.

Иронията като игра на ироника, като негово игрово смаяване, съчетано с игровото преувеличаване на иронизираното, т. е. като игра на играещия и игра с предметите, е по-скоро *принцип на изкуството*. Но такъв принцип, който има в него почти всеобхватен характер. „Не съдържанието на творбата е комично — то би означавало връщане към един вид или категория на „човешкия“ стил — а самото изкуство се шегува независимо от това, какво е съдържанието“ (*Дехуманизацията на изкуството*). Затова Ортега съвсем естествено се позовава на Фридрих Шлегел, на романтическата ирония, която от всички исторически типове ирония в най-голяма степен я превръща във всеобщ принцип — в игра и в свобода на всеки с всичко и навсякъде. „Днешният художник — пише Ортега — ни приканва да съзерцаваме едно изкуство, което е шега, което преди всичко се надсмива над самото себе си. Защото в това именно се състои комичният характер на модерната творба. Вместо да осмива някого или нещо — без жертва няма комедия, — новото изкуство се надсмива над самото изкуство. . . Никога изкуството не е показвало така ясно вълшебния си дар, както в тази насмешка над самото себе си. Защото тъкмо в стремежа си да се самоунищожи то продължава да бъде изкуство и по силата на една чудесна диалектика самото му отрицание означава неговото съхраняване и триумф“ (*Дехуманизацията на изкуството*). За испанския философ, минал през школата на немската философия, за Ортега, минал през школата на Кант и Хегел, от първостепенно значение е търсенето на примирение, на някакво примирение между необходимостта и свободата, между унищожението и възвишението — онова чудесно *Aufhebung*, което само в немския език означава едновременно унищожение, съхранение и въздигане на по-висока основа. За Ортега модерното изкуство е един естетически *Aufhebung*, — едновременно унищожение, съхранение и въздигане. Уроците на немската естетика са усвоени. „Премного дължа на немската философия и се надявам, че никой няма да ми отрече заслугата, че съм възприел като една от най-главните насоки на моята дейност да обогата испанското съзнание с огромното съкровище на немската мисъл“ (*В търсене на Гьоте отговаря*).

А метафората — в разбирането на Ортега — е вече завършената и съвършената форма на духовното, на творчеството и на *културата*. Самият принцип на метафорическото излиза от все пак по-тесните рамки на литературата, а дори и на изкуството, за да се превърне в универсален принцип на културата и свободата на човека в културата. Метафората престава да бъде само средство за изразяване и се превръща в необходимо средство на мисленето. Затова според Ортега науката също си служи с метафори, така както и изкуството — и не по-малко.

На безброй места в своята есеистика Ортега се връща към метафората, която той осветлява от различни страни, оставяйки същевременно дълбоко убеден, че тя е най-дълбоката същност на изкуството. „Бих казал, че естетически предмет и метафорически предмет са едно и също или по-скоро метафо-

рата е елементарният естетически предмет, красивата клетка“ (*Есе по естетика вместо пролог*). Ако с помощта на въображението ние създаваме и унищожаваме предметите, сглобяваме ги и ги разглобяваме, изкуството, служейки си с въображението така, както никоя друга човешка дейност, използва метафората, за да дематериализира природата, за да я одухотвори, да внесе в нея дух и живот и така да я направи онова, което е то самото — дух и живот.

Но метафората не само създава един нов свят — реален, но непознат на реалността. Тя е също така и продължение на нашата познавателна способност, което ни позволява да стигнем до реалности, за които можем само да се догаждаме, ако оставаме в границите на нашия интелект. Затова в науката метафората е необходима не толкова за да направим мисълта си понятна за останалите хора, колкото за да можем да мислим за някои трудни неща — тя е основно средство за разбиране и за схващане на онова, което е най-далеч от нашата познавателна способност. „Без метафората в нашия умствен кръгзор би имало една непристъпна зона, която поначало ще се подчинява на нашата власт, но фактически ще си остава непозната и непокорена“ (*Двете големи метафори*).

В оприличаването на две реалности или по-точно в *представяне* на едната от тях като другата метафората сякаш постига тяхното идентифициране. Но в тази идентификация, основана и на реалното сходство, и на човешката асоциативна способност, според Ортега се създава възможността за бягство на човека от реалността. „Метафората ловко се освобождава от обекта, маскирайки го като нещо друго; това не би имало смисъл, ако под нея не се разкриваше инстинкт, който подбужда човека да отбягва някои реалности“ (*Дехуманизацията на изкуството*). С тази своя особеност метафората открива пред човека и културата почти неограничени възможности за игра, фантазия и в крайна сметка — за свобода. И затова метафората е най-щедрата човешка дарба, тя е магия, тя е сечиво, което господ е забравил в някое от своите създания, докато се е трудил над неговото сътворение.

В естетико-културологичната концепция на Ортега на играта съвсем определено се придава доминиращо значение и поради съвсем определени социални съображения. Защото играта е самоцелна, тя е за самата игра, както и играещият е „за самия себе си“. Играта не преследва цели извън самата себе си, тя е (поне субективно) практически неутрална, неутилитарна, безкористна. Такова според Ортега е и трябва да бъде изкуството. Модерното изкуство постига напълно „същността на изкуството“. Дехуманизацията се схваща като най-завършената форма на естетическа свобода. Изкуството се освобождава не само от обвързващите го връзки с религията, философията, морала, науката, но и от диктатурата на собствения си обект — на натурата, на предметите, на всичко, което е „човешко, прекалено човешко“. Следователно дехуманизацията се оказва свобода, която пък — в качеството й на свобода — е, от друга страна, най-хуманна, присъща е именно на човека, на единственото мислещо същество, което има воля, възможност за избор и право да действа според свободно направения от него избор.

Гневът и пристрастието могат да съпътствуват създателя на културата, но в културологическата концепция на Ортега самата култура, нейните форми трябва да бъдат безпристрастни — в обективността, в безпристрастието, в незаинтересоваността испанският философ търси висшата форма на тяхното съществуване и свобода. И затова играта като действителна същност на изкуството, на културата, на спорта (Ортега е създател на теорията за произхода на държавата от спорта) намира адекватната форма на възприемане в *съзерцанието*. Съзерцанието е също така свободно от всякакви утилитарни съображения и то постига своя смисъл и намира своето оправдание в свободната ра-

дост от чистото съществуване и действуване като такова. Съзерцанието е игра на духа, на духовните потенции, на интелектуалните сили като противоположни на практическата изгода, следователно то е игра ако не в чисто Кантовия, то поне в подобен смисъл. Затова според Ортега играта, макар и да не е синоним на съзерцанието, все пак почти го изпълва и образува неговия най-съществен компонент. Съзерцаващият човек е играещ човек, защото в съзерцанието човек не преследва полезни цели, а се радва и наслаждава, тоест играе. „Играта е най-чистото изобретение на човека; всички останали са му повече или по-малко наложени и проектирани от действителността“ (*Идеята за театър*). Ортега е убеден, че издига културата, когато я приближава до играта, както и играта — когато я приближава до културата, а в последна сметка играта и културата се оказват слети в едно неразривно цяло. Играта-съзерцание е конструиращ момент в културата или може би по-точно носещата част в нейната конструкция. Така Хосе Ортега-и-Гасет, тръгнал от анализа на своето време и на състоянието на съвременното му изкуство, преминава към прогнозите за естетическото развитие на човечеството, за да завърши с конструирането на онзи тип култура, която му се представя като единствено възможна.

Но дали видените от Ортега епоха, изкуство и култура са единствените и точно такива, каквито той ги е виждал — на този въпрос пряко или косвено, по същото или по друго време, от близки, различни или коренно противоположни изходни философско-светогледни позиции дават своя отрицателен отговор много други духовни направления в тревожния живот на тревожния XX в. Защото бунтът на масите може да бъде не само път към нивелация и деперсонализация, но и средство за действителен разцвет на личността и индивидуалността, защото метафората е не само начин за отклонение и скриване, но и за проникване и истинско познаване, защото играта е не само проява на свободата и като такава — съществена в човешката същност, но сама се нуждае от сериозност и съсредоточеност, за да образува с тях заедно действителната човешка същност, защото, най-сетне, и свободата като първостепенен признак на човешкото не е самоцел, а е още и средство, което прави човешкия живот действителен, полезен, отдаден, насочен към себе си и към другите, към поколенията, чийто низ образува веригата на човешкото съществуване, на социума.