



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“
БЛАГОЕВГРАД
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА „ФИЛОСОФСКИ И ПОЛИТИЧЕСКИ НАУКИ“

МИГЛЕНА ИВАНОВА МАРИНОВА

**ИЗКУСТВО И ОБЩЕСТВО ВЪВ ФИЛОСОФИЯТА НА ХОСЕ
ОРТЕГА-И-ГАСЕТ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователната и научна степен
„Доктор“

Професионално направление: 2.3. Философия

Научна специалност: Социална философия

Научно звено: Философски и политически науки

Научен ръководител: проф. д.н. Лазар Копринаров

Благоевград

2019

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД:

Въведение

Първа глава: Човешката реалност

1.1. Азът и обстоятелствата

1.2. Другият. Човешкият живот като съ-битие

1.3. Социалната реалност

Втора глава: Обществото – нечовешкото човешко

2.1. Поколенията. Елит и маси

2.2. Промяна и криза

2.3. Човекът-маса

Трета глава: Изкуството - необходимостта от ненужното

3.1. Естетическата еволюция на Ортега-и-Гасет

3.2. Изкуството и другото

3.3. Изкуството между техниката и играта

3.4. Изкуство и философия

Четвърта глава: Изкуството като връзка между „човекът“ и „хората“

4.1. Чисто изкуство или социално значимо изкуство

4.2. Дехуманизираният човек срещу дехуманизираното изкуство

4.3. *Призванието или изкуството да бъдеш себе си*

4.4. *Артистичната професия като видим облик на
призванието*

4.5. *Бъдещето на изкуството*

Заклучение

Библиография:

Обем и структура на дисертацията

Дисертационният труд съдържа 186 страници и се състои от: *Въведение, 1. Човешката реалност, 2. Обществото – нечовешкото човешко, 3. Изкуството - необходимостта от ненужното, 4. Изкуството като връзка между „човекът“ и „хората“, Заклучение и Библиография.* Списъкът на използваната литература обхваща 99 заглавия на български, испански, английски и френски език.

I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. Актуалност и значимост на изследването

За българския читател Ортега-и-Гасет не е непознат автор. През 1993г., под съставителството на проф. И. Паси, излизат неговите най-значими естетически есета. Същото важи и за собствено философските му съчинения. Пак през 1993 година излиза „Бунтът на масите”, преиздаван в последствие няколко пъти; през 1999г. - „Човекът и хората”; 2000г. – „Мисли за Европа“; 2003г. - „Размишления върху Дон Кихот”; 2004г. - „По повод на Галилей”; 2005 - „Изследвания върху любовта”; 2010г. - „Безгръбначна Испания”; 2013г. – „Що е философия“; 2014 – „Фантазиращото животно“; 2019г. – „Европа и идеята за нация“. Както се вижда, читателският интерес към творчеството на Ортега-и-Гасет е значителен и постоянен във времето. Не може да се каже същото за академичните философски среди в България. По правило те или напълно игнорират оригиналната специфика на Ортега-и-Гасет, или гледат на него несериозно, поради факта, че философията му не е строго систематизирана и терминологично обременена. Пробив в тази негативна тенденция правят Исак Паси¹ и Иван Стефанов², макар и с акцент върху естетическата и културологичната рецепция на Ортега-и-Гасет. През последните две десетилетия Лазар Копринаров фокусира вниманието си върху социалната и политическата философия на испанеца и чрез цяла поредица задълбочени монографични изследвания³ и статии успява да докаже, че те присъстват на практика в цялото му творчество.

Настоящото изследване си поставя задачата да анализира социалната проблематика в творчеството на Ортега-и-Гасет през призмата на изкуството и така да я представи в нова светлина.

1 „Към философията на живота. Осем философски портрета“ – Шопенхауер, Киркегор, Ницше, Фройд, Унамуно, Ортега-и-Гасет, Шестов, Бердяев (1994) и „Съвременна испанска философия: Мигел де Унамуно и Трагедията на човека; Хосе Ортега-и-Гасет и Социологията на нашия век“ (1999)

2 „Природата на културата” (1998, 2001)

3 „Европеизацията на Европа. Идеята на Хосе Ортега-и-Гасет” (1994), Либерализмът на Хосе Ортега-и-Гасет (1995), „Социалната философия на Хосе Ортега-и-Гасет” (2010), Аргументът на свободата Политическата философия на Ортега-и-Гасет (2012).

Изследването на пресечната точка на социалния и естетическия пласт на ортегианската мисъл цели да представи в нова перспектива и пословичния интерес на испанеца към проблемите на изкуството, благодарение на което той често бива възприеман като естетик. В нашия прочит Ортега-и-Гасет нито е чист естетик, нито естетическата му теория е монолитна, но не смятаме за случайност факта, че много от фундаменталните за цялостната му философия идеи се появяват в на пръв поглед чисто естетически творби. Виждаме в това доказателство за тезата, че освен цел само по себе си, изкуството може да бъде и уникален инструмент за дистанциране и фокусиране върху проблемите на обществото.

2. За предмета, подхода и основната теза на дисертационния труд

Дисертацията има за обект изкуството и обществото във философия на Ортега-и-Гасет, без да претендира да изчерпва докрай проблемите от тези две области, които на практика са въткани в целия корпус на произведенията му. Предмет на изследването не са те самите - като самостоятелни, автономни реалности, а релацията помежду им, динамиката на взаимодействието и взаимната им обусловеност.

Основна теза на изследването е, че интересът на Ортега към изкуството не е самоцелен и не е продуциран само и единствено от чисто естетически подбуди. Настоящият текст го изследва в ракурс, в който изкуството се явява инструмент за изграждане на социално философската му доктрина и път за изследване на цялостната промяна на виталната чувствителност.

Доколкото социалната философия на Ортега-и-Гасет се ражда в рамките на неговата метафизика, изследването тръгва от философската му доктрина, в чийто център е човешкият живот като радикална реалност. Но за Ортега-и-Гасет човекът не е абстракция, не е „човекът изобщо“, а е винаги конкретен и винаги е в някакво тук и сега. За да бъде разбран, трябва да се вземе предвид фундаменталната двойственост, която обуславя живота му – “Аз съм аз и моето обстоятелство и ако не спася него, няма да спася и себе си“ (Ортега-и-Гасет, 2003: 19). Човекът е невъзможен без социалното.

В доктрината на Ортега-и-Гасет обществото се разглежда като дехуманизирана човешка форма, в която радикалната самота на всеки един ко-екзистира с другите, а акцентът на изследването на философската му антропология и социология пада върху диалектичната връзка между индивида и социалната и културна среда, която той обитава. Самият той изследва противоборството на личното и колективното от множество ракурси, но в този текст избрахме да разгледаме връзката между индивида и социалното през призмата на изкуството. Причините да се спрем на този подход са няколко:

1. Въпросите на живота се интерпретират от Ортега-и-Гасет през темите на изкуството толкова често, че не можем да си позволим да игнорираме този факт. Въпреки че у нас не липсват задълбочени проучвания върху неговата философия, връзката между социалните и естетическите му теми рядко попада в техния фокус и не е била обект на цялостно изследване.

2. Считаме за удачно творчеството на Ортега-и-Гасет да се разглежда в ключа на изкуството поради факта, че собственият му философски стил плаща дан на артистизма и се изгражда на билото, на което се срещат философия и литература.

3. Смятаме, че именно в изкуството промяната, характерна за всички феномени на епохата, намира най-видим израз и напрежението между антагонистичните сили на индивидуалното и социалното личи най-ясно.

3. Цел и задачи на изследването

Главна цел на настоящето изследване е да представи както самосъздаването на човека, така и изграждането на човешкия свят като конструкт на въображението, чието най-манифестно и чисто проявление е изкуството. В рамките на така формулираната основна цел могат да бъдат формулирани следните задачи на изследването:

1. Да представи същността и спецификата на ортегианското разбиране за човека като романист на самия себе си – сътворяващ и въобразяващ свръхбитието на идеалното си аз.

2. Да представи науката, религията, държавата –цялата култура, целия човешки свят като плод на претворяващото действителността въображение.

3. Да докаже, че за Ортега-и-Гасет светът на културата е повече от онова, което всеки един заварва; че социалният свят е матрица, която оформя индивида, проектирайки върху него всичките си наслоения, но е и възможност за *аза* да се самоосъществи, прекроявайки го по собствената си мяра.

4. Да ситуира изкуството и обществото сред множеството реалности, които изграждат човешкия свят, и да очертае най-фундаменталните им специфики и вътрешната им динамика.

5. Да докаже, че перманентното ставане на изкуството е обвързано както със ставането на човечеството, така и със ставането на личността на всеки конкретен артист.

6. Да докаже, че като най-манифестното проявление на трансценденталното измерение на живота и абсолютно въплъщение на творческото начало, изкуството е съвършеният инструмент за саморефлексия, разкриващ закономерностите на всичко човешко.

7. Да докаже, че въпреки историческата си обусловеност, изкуството не е отражение на действителността, а чукът и длетото, които я извайват.

8. Да докаже, че като единствена екзекутивна експресивност на проявяващия се аз, изкуството е най-виталната форма на комуникация.

9. За Ортега-и-Гасет обяснението на цялото се явява основна потребност на интелекта. Затова последната задача, която си поставихме в това изследване, е да докажем, че търсената яснота може да приема различни форми и че изкуството също като философията може да бъде „сияйно пладнѐ“ и да пронизва живота с яснотата на усещането.

4. Методология на изследването

Дисертацията подхожда аналитично към проблемите на изкуството и обществото в широкия контекст на цялостната многолика и многопластова философия на Ортега-и-Гасет. Настоящият труд защитава тезата, че тяхното адекватно представяне е възможно само в излиза откъд експлицитните им определения, в диалектиката на паралелното им случване. Доколкото цялата ортегианска философия минава под мотото: „Аз съм аз и моите обстоятелства“, дисертацията използва и херменевтичен подход, за да ситуира търсенията на Ортега-и-

Гасет сред философските концепции от началото на 20. век, които се фокусират около сродни проблеми. За целта изследването използва и метода на сравнителния анализ – съпоставят се ключови за Ортега-и-Гасет понятията с тези на други мислители, разработващи сходна проблематика. И не на последно място, дисертационният труд прави опит за хронологичен анализ на промените в отношението към изкуството и обществото в трудовете на Ортега-и-Гасет и търси причините за тях.

II. ТЕМАТИЧНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

В ПЪРВА ГЛАВА, „ЧОВЕШКАТА РЕАЛНОСТ“

Се разглежда поредица от основни категории на социално – философската доктрина на Ортега-и-Гасет:

1.1. Азът и обстоятелствата : В основата на рационалистичната си философия Ортега-и-Гасет винаги поставя живота на отделния, конкретния индивид като отправна точка, което прави човека отправна точка и на нашето изследване.

За Ортега-и-Гасет човекът, който живее, и обстоятелствата, в които живее, са двата първични и неделими елемента на радикалната реалност - „моят живот“. Тя е единственото безспорно битие и не е нито азът, нито светът, а взаимната им зависимост. Азът е винаги в света и светът е свят само за възприемания го субект. Центърът на всяка радикална реалност е собственото тяло. То определя нашето „тук“, около което се структурира цялото ни реално обкръжение. Така гледната точка на всеки един е неповторима, а перспективата, в която му се явява светът - уникална. Въпреки че обстоятелствата на всеки конкретен живот са неповторими, те са същността на обективността - както на външния, така и на вътрешния свят. Азът може да им оказва известно въздействие, но не може да ги избегне. Човекът се озовава в света и не успява да го замени с друг, което за Ортега-и-Гасет придава на съществуването известен елемент на фатализъм. Но това, че животът е „исторически определен“, не означава, че е предопределен. Личността не е ясно обособена и подлежаща на рационално дефиниране реалност, а е скрита дори за себе си.

Непълнотата и променливостта са основни характеристики на човешкия живот. Според Ортега човешкият живот е преди всичко ставане - непрекъснато движение във времето и постоянно усилие за осъществяване на собственото бъдеще, което трябва да се отвоюва от обстоятелствата. Драмата на човека е, че иска да бъде, но не просто като безлично проявление на родовата същност, а да бъде „някакой“ - да бъде неповторим, уникален, автентичен. За всеки човек животът е даден, но е даден под формата на задача, при това с много неизвестни. Задачата се усложнява и от факта, че животът не е само вътрешна реалност. Човекът живее в света чрез взаимодействието и най-важният въпрос – този за автентичността на собственото битие - получава своя отговор не само в самотните дълбини на аза, но и в полето, в което този аз среща обстоятелствата и другите.

1.2. Другият. Животът като съ-битие: Появата на друга радикална реалност, на друга интимност, подобна на моята, едновременно прави възможно осъзнаването на собствената самота и събужда копнеж по преодоляването ѝ. Но за Ортега животът на другия не е безспорна реалност като моя. Макар да е като мен, той не е мен. Другият не е и едно от нещата. Под жестовете на тялото му прозира интимност, подобна на моята, но за разлика от нея тя никога не е била и не би могла да присъства и дори да съ-присъства за мен. Което означава, че за мен другият е загадка. За Ортега-и-Гасет другостта се открива именно като „странното“, което не би могло да се мисли като аналогично на своето, като „чуждото“, което постоянно ни предизвиква и ни се изплъзва. Срещата с другия разтърсва аза, принуждава го да открие собствените си предели и в крайна сметка да се определи спрямо него. На границата с този непреодолимо чужд свят, в сблъсък с него, азът открива и недостижимото като такова, и себе си. Въпреки че за Ортега-и-Гасет човекът е радикална самота, животът му е преди всичко съ-битие и съ-жителство. Най-важните обстоятелства в живота на *аза* се оказват другият и другите. Във връзката с тях азът открива не само себе си, но и света, който нарича обективен. Парадоксът, до който Ортега достига, е, че обективният свят не пре-екзистира спрямо нас, а

ние го създаваме, комуникирайки. Той не е причина за социалната връзка, а нейно следствие.

1.3. Социалната реалност: Още с раждането всеки от нас попада в човешкия свят на определена фаза от развитието му и заварва един колективен, анонимен живот, вече изградил обяснителни механизми, които придават структура и човешки облик на света. Целият този комплекс от колективни вярвания се наследява от индивида и е нещо, с което той се чувства длъжен да се съобразява. За него той се превръща в самата реалност, върху която се надгражда собствената му рационалност под формата на идеи. Но светът на човека и човешкият свят не са едно и също. Светът на човека се определя от собствените му воля и желания. Всяко действие произтича от личността и тя се счита за отговорна за него. В социалния свят е тъкмо обратното. В социалните жестове отсъства всяка интимност. Феноменът, който бележи *par excellence* съвместното съществуване, са привичките - форми на поведение, които индивидът възприема, усвоява и възпроизвежда, без да ги желае и дори без ги разбира, защото ясно чувства, че няма друг изход. Те оформят както социалния свят, така и личността, доколкото тя живее под неизбежния им натиск. Привичките, разбира се, не са от един и същ вид и порядък. Различават се както по енергията, която носят, така и по натиска, който оказват върху конкретния субект, но натиск винаги има. Обкръжението, доколкото е социално, се проявява като постоянна и всеобхватна принуда. Това не означава, че Ортега-и-Гасет превръща личността в безпомощна жертва на обществото и че я обрича на деперсонализация. От една страна именно защото човекът живее сред хората, той може да живее и в себе си - автоматизацията на една част от живота освобождава време и енергия за персонално значимото. От друга, самите привички са доказателство за способността на личността да влияе върху общността, доколкото всяка идея и всяко действие първоначално произтичат от индивида. Когато станат обичайни, когато влязат в социална употреба и им се придаде колективна валидност, те се изпразват от съдържание и се превръщат във вкаменелости, в дегенерирали останка от живот, но тъкмо това е начинът, по който човешкото надживява човека и става част от животът на хората.

Светът на „хората“ е дехуманизирания човешки свят, и макар да е белязан от безличното и обичайното, които често се схващат като антиподи на въображението, той всъщност е резултат от потребността на "фантазиращото животно" постоянно да прекроява реалността по собствената си мяра. Дори вярванията, които са най-дълготрайният основополагащ пласт на културата, са рожба на въображението, и макар често това да се забравя, то остава във властта на фантазията дори когато творението се еманципира от твореца и се изправя срещу него с претенцията, че е самата обективна реалност. В този смисъл, "хората" във философията на Ортега-и-Гасет не са диалектически полюс на аза. Въпреки че му противостоят и му оказват натиск, хората включват и аза. Това безлично цяло прониква в човека от самото му раждане и практически участва в самото формиране на неговата личност . Човешкият свят с цялата му система от вярвания, идеи и привички, е най-важният фактор на обстоятелствата, в които всеки конкретен аз трябва да живее, но и с които е необходимо да се бори, за да отстоява родените в него самия вярвания, мнения и проекти. Волята и обществото постоянно воюват за правото да оформят аза, но волята прави това според идеята на собственото въображение, а обществото – според вече наличния кальп. В това яростно противоборство за душата на човека, всяка от антагонистичните сили работи за противника. В борбата си за оригиналност волята разбива кальпа на статуквото и произвежда нови социо-културни форми. Но само въпрос на време е те самите да станат кальпи и празни черупки. Волята се калява под натиска на социалната реалност, а самата социална реалност е резултат от самореализацията на волята. Животът на всеки човек е в постоянно колебание между колективния аз и личния идеал, а равновесието между тях е това, което го определя. В това странно противоборство – принадлежност, азът проектира и осъществява себе си – като оригинален и неповторим, но и като част от всичко онова, което може да се нарече „човешко“.

ВТОРА ГЛАВА:

Обществото - нечовешкото човешко

2.1. *Поколенията. Елит и маси* : Отправна точка на нашия анализ на обществото са ключовите за ортегианската философия понятия „маса“ и „елит“. В съпоставка с интерпретациите на Елиас Канети и Карл Ясперс опитахме да покажем както съзвучието с общата реторика на времето, така и оригиналността на тезата на Ортега-и-Гасет.

За Ортега понятията „маса“ и „елит“ са стожерите на естествената полярна структура на всяко общество. Доколкото то е проект, предложен от избрано малцинство, увлякъл с привлекателността си мнозинството, самото му съществуване - интеграцията или дезинтеграцията му, зависи от баланса в диалектичното напрежение между двата полюса. Когато говори за елит или аристокрация, Ортега определено няма предвид социални класи или наследственост, а интелектуална аристокрация, креативна способност и воля. Когато в „Бунтът на масите“(1930) съпоставя благородния и вулгарния начин на живот, той посочва като основна отлика помежду им усилието – усилието да станеш себе си, да реализираш собствения идеал за себе си (Ортега-и-Гасет, 2015: 49). За него благородството е синоним на живот, изтъкан от усилия, вечен стремеж да се извисиш над себе си. Избраната личност изпитва вътрешна необходимост да се опре на по-висша трансценденция и да ѝ се посвети в служба. На другия полюс е инертният, статичен и затворен в себе си живот на “масата”. Маса е човекът, лишен от желание да стане себе си – човек, неспособен на друго усилие освен външно наложеното от обстоятелствата.

Анализът на усилието като основна разграничителна линия между елит и маса, ни отведе до извода, че упреците към Ортега в елитаризъм и антидемократичност са необосновани. Никой не е предопределен да бъде маса или елит. Човек не се ражда елит или маса, а става такъв в зависимост от решенията, които взима, и усилията, които полага. В нашия прочит тези ключови ортегиански понятия не са предзададени форми, в които хората да бъдат поместени и външно окачествени, а са нещо като идеалните типове на Вебер, към които всеки индивидуален, конкретен живот се отнася с повече или по-малко приближение.

При съпоставката на двата човешки типа, сред множеството различия, се натъкнахме на една любопитна подробност, която

бихме искали да отбележим, защото често се пропуска. Освен очевидните различия в психологическата нагласа на елита и масата, както и различната им функция в историческия процес, Ортега отбелязва, че между тях трябва да има и основни общи черти. Въпреки че социалното действие първоначално произтича от действието на един конкретен субект, силата това действие да се наложи и популяризира е отвъд възможностите на който и да било човек. Една конкретна идея може да предизвика социална промяна едва когато масата от хора я възприеме, а за да стане това у нея вече трябва да е съществувала определена нагласа, която да го позволява. Затова, за Ортега-и-Гасет, не елитите и не масите променят историята, а поколенията. Те са в основата както на приемствеността, така и иновативността, доколкото всяко поколение наследява историята на всички предходни поколения, но има възможността самото то да се превърне в агент на историческата промяна. Естествено е всяко поколение да преустройва света така, че той да пасне на неговата душевност, но естеството на промените е различно: понякога се променя нещо в света, понякога - целият свят. Обикновено промяната става плавно и цялостната конструкция на света се запазва, но има и периоди, в които тя придобива катастрофичен характер. В периоди на криза промяната засяга цялостната система от вярвания - самия фундамент на живота.

2.2. Промяна и криза: За Ортега и светът, и човекът са динамични структури, изменението - възходите и кризите – са част от естественото им развитие. В съзвучие с прословутата миметична теория на Арнълд Тойнби, Ортега-и-Гасет обвързва прогреса със способността на елита да служи за пример и да предложи обединяващ проект, който да се следва с готовност от масата. Когато елитът изпълнява историческата си функция, обществото е добре структурирано и е в подем. Когато той заляне и изгуби притегателната си сила, масата изгубва респект и потъва в илюзията, че обществото може да съществува и без избрани малцинства. Едва когато масата претърпи поражение в опита да се самоуправлява и стигне до прозрението, че се е нагърбила с непосилна за нея задача, започва нова историческа епоха, която носи смирение и формира нова аристокрация. Въпреки някои очевидни сходства с теорията на Освалд

Шпенглер, защитаваме тезата, че за Ортега-и-Гасет историята не е предопределена фаталистична цикличност. Той отхвърля абсолютния детерминизъм и поставя акцента върху измененията в самата жизнена структура на човешкото битие, която за него е коренът на всяка историческата промяна. Затова вместо за упадък Ортега-и-Гасет предпочита да говори за криза, а кризата за него не е нито извънреден, нито еднозначен феномен. Въпреки всички негативи и рискове, които носи, тя е и възможност за отърсване от вече мъртви културни наслоения, възможност да се започне на чисто. В изследването установяваме, че ортегианското понятие за криза притежава наред с всичко друго и един изцяло позитивен аспект. Несигурността, която неизменно я съпътства, оголва живота от напластените илюзии и позволява на човека да го види такъв, какъвто е – като безпокойство и драма.

Според Ортега-и-Гасет кризата на Модерността е третата, която Европа изживява. Тя започва в края на 19-ти век и според него е предизвикана от абсолютизацията на математико-физическия разум, който е превърнат във фундамент на цялата култура. Деформациите, които тя поражда, имат много и най-различни проявления, но винаги минават под знака на масовизацията и социализацията, на поглъщането на личността от социалното, на тоталното обезличаване на аза. Основните ѝ проявления са господството на човека -маса и загубата на лидерските позиции на Европа. И понеже в основата на всяко общество стои човекът, отправната точка на нашия анализа е доминиращият човешки тип.

2.3. *Човекът-маса*: Характеристиките на новия доминиращ човешки тип са разпръснати в множество произведения на Ортега-и-Гасет, но основна първопричина за деформацията са улесненият живот и илюзиите, които той произвежда. Според Ортега масата дължи удобното си съществуване на трите фундамента на модерната цивилизация: либералната демокрация, научното експериментиране и индустриализма. Светът, който заварва съвременният човек, не го ограничава в нищо и той започва да го приема за даденост. Пряко следствие от тази нагласа е абсолютната му неблагодарност. Човекът-маса не се чувства в дълг към нищо и никого и не формира у себе си чувствителност към историческите си задължения. Единственото, което го

ръководи, са неограничените му апетити и свободната експанзия на желанията му. Изпълненото с охолство битие ражда усещане за триумф и самодоволство, които, от своя страна, тласкат този безформен живот да утвърждава себе си такъв, какъвто е, без да се съобразява с нищо и с никого. По-силна от всякога, модерната маса се капсулира, става самодостатъчна и непокорна. Окрилена от нарасналите възможности и отсъствието както на трудности, така и на задължения, тя поема инициативата и започва да оформя цялото общество по свой облик и подобие. Човекът-маса иска да господства и налага посредствеността си по единствения начин, който познава - "прякото действие", с единствения аргумент, който признава - силата. Масата не търпи различието и не се свени да превърне държавата в оръжие срещу всяко съзидателно малцинство. Проблемът на Модерността е, че съдбата на цивилизацията е в ръцете на тип човек, който фактически е нейно абсолютно отрицание.

Деформациите, които модерната криза произвежда, са безпрецедентни и вероятността минали решения да работят е нищожна. Считаме, че тези опасения не са чужди и на самия Ортега-и-Гасет, което обяснява особения му интерес към мимикрията на човекът-маса и специфичните хибридни форми, които приема съществуването му. Най-мрачните му опасенията са, че хипертрофията на цивилизацията не просто временно разрушава базисната полярна структура на обществото, а я подменя. И аристократът на духа, и класическата маса са изчезващи видове. Двата традиционни полюса на социалната архитектура рухват паралелно и биват погълнати от бутафорни форми на живот, претендиращи да са нещо, което не са. Сред тях изпъкват фигурите на псевдоинтелектуалеца и специалиста, на които се спираме по-подробно в дисертационния труд.

Философията на Ортега-и-Гасет не просто описва проблемите на своето съвремие, но и търси начини за разрешаването им. В дисертацията се разглеждат три обсъждани от Ортега форми за противодействие на диктата на човека-маса – елитаризмът, либералната демокрация и единството на Европа. Анализът им очертава някои проблеми и показва, че никоя от тях не е панацея: Според не веднъж изразяваното мнение на самия Ортега цялата модерна култура е напълно деморализирана. Тя е

посредствена и произвежда и възпитава посредствени хора. Въпросът как точно тази лишена от морални устои култура би могла да роди нов елит, който да доведе до обновяването ѝ, практически остава без категоричен отговор. Според Ортега защитата на личността от самата хипертрофия на демокрацията може да се гарантира само от една нова, по-съвършена форма на либерализма. Но в какво точно се изразява „новия ред, Le nouveau régime, новият социален градеж, новата йерархия” (Ортега-и-Гасет, 1993а: 368), нашето изследване не успява да открие. И накрая, без да подценяваме прогресивността и потенциала на идеята за обединена Европа, си позволяваме известен скептицизъм относно ефективността на това възможно решение. Както масата може да развие апетити да превземе държавата и да я опощи и употреби като инструмент, смазващ всяко различие, така и обединена Европа не е застрахована срещу подобна съдба. Считаме, че самият Ортега не изключва подобна възможност, доколкото за него Европа не е веднъж завинаги оформена историческа цялост, а перманентно ставане и откритост към възможностите на бъдещето.

И трите алтернативи се оказват с пожелателен характер и съмнителна ефективност, а въпросът, който остава е – неизбежно ли е варварството? Липсата на съответствие между спонтанността на личността и рудиментарността на културата не вещае нищо добро. Причина за разрива не е само неизбежната хипертрофия на самата култура, а и нежеланието на модерния европеец да пресъздава постиженията ѝ. Леността води до закърняване на въображението, а това може да е фатално, защото целият човешки свят се създава и поддържа от него. Възраждането на способността да се въобразява и желае се оказва приоритетна задача с жизненоважни последици.

Като последна възможност за разкъсване на порочния кръг в дисертацията очертаваме една идея, която индиректно присъства в цялата философия на Ортега-и-Гасет - промяната на гледната точка. Считаме, че единственият начин за противодействие срещу взелия се твърде на сериозно свят на културата и твърде удобно настанилия се в него модерен човек е отстъпът към перспектива, позволяваща осъзнаването на дистанцията помежду им. За да видим първичната реалност на

света, ни е бил нужен друг свят, в който да отстъпим, и понеже такъв нямало – сме го създали – светът на културата. С времето този свят се отдалечава все повече и повече, но парадоксът е, че колкото по-далечен става, толкова по неосъзната е дистанцията спрямо него и човекът го третира все по-свойски - като подръчна естествена даденост. Проблемът следователно се свежда до изнамирането на перспектива, която да позволи видимост спрямо самата дистанция, форма на саморефлексия, която би позволила светът на културата отново да се види като човешки свят. В дисертацията поддържаме тезата, че Ортега отрежда тази тежка задача на изкуството.

Едва ли има друга вторична реалност, така добре самоосъзната и рамкирана като изкуството. То заскобява действителността, но я запазва като действителност. Макар и да се оттегля, за да пропусне през себе си нереалното, тя не изчезва напълно - нужна е, за да може напред нея да изплува късчето недействителност на фантазмагоричния свят. Фактът, че изкуството само слага себе си в кавички, го прави единствен по рода си инструмент за дистанциране и фокусиране. Неговата транспарентност раз-крива онова, което обикновено остава скрито. Самоиронично по природа, ясно осъзнаващо собствената си фикционалност, то може онова, което никоя друга рожба на културата не може – да даде на човека платформа, върху която да стъпи, за да погледне всичко останало, но без да се изкуши да я обяви за самата земна твърд. Като прибавим и това, че в него мощният императив за оригиналност позволява излизане от привичките, които сковават всички други реалности, считаме, че изкуството е съвършеният инструмент за саморефлексия на всичко човешко.

ТРЕТА ГЛАВА:

Изкуството - необходимостта от ненужното

3.1. Естетическата еволюция на Ортега-и-Гасет: Макар и да не е константа, присъствието на естетическата проблематика в творчеството на Ортега-и-Гасет не може и не трябва да се подценява. За нас този факт не е нито случаен, нито спорадичен, а е тясно свързан и логически оправдан от фундамента на цялостната му философия - теорията за перспективизма и

жизнения разум. Практически целият философски път на Ортега може да се проследи през естетическите му творби, в които често се появяват в зародиш много от основните за цялостната му философия идеи. Сред тях се открояват индивидуализмът, перспективизмът, идеите за двуполносна структура на обществото, както и интересът му към идеите и вярванията като основа на социума.

В ранните години на Ортега-и-Гасет естетическата тематика е очевидна доминанта. На този етап той смята, че изкуството е длъжно да се ангажира с проблемите на човека и дори критикува модернизма за тенденцията да отдалечава изкуството от живота. Двадесетина години по-късно не просто ще се отдръпне от тази линия на интерпретация, а ще се изправи срещу нея в най-известния си естетически труд - „Дехуманизацията на изкуството“ (1925). Може би най-значимото постижение на естетическите търсения на Ортега от този ранен период е теорията му за романа като нов жанр. Темата за Ортега е тема с продължение - връща се към нея многократно и я разгръща детайлно в "Размишления върху Дон Кихот" (1914) и "Мисли за романа" (1925). Основните контури на естетиката си обаче задава още в „Адам в рая“ (1910), където посочва като идеална тема на изкуството опитът да се улови цялото. Според Мария Майард (Maillard, 2009: 217) в „Есе по естетика вместо пролог“ (1914) се осъществява решаващият синтез на разсъжденията върху изкуството с теорията за жизнения разум. Опирайки се на феноменологията, Ортега започва да определя аза като онова, което се осъществява в насочеността си към нещата. През същата година, в „Разсъждения върху Дон Кихот“, перспективата на артиста се привилегирова, а творческият акт се отъждествява със стила и уникалната перспектива. В този пръв етап на естетическите си търсения, под влияние на неокантианството Ортега, вижда в изкуството плод на необходимостта - в „Изкуството на този и на другия свят“ (1911) то е форма на задоволяване на потребностите на колективния дух, не много по-различна от науката и моралът, а в „Истина и перспектива“ (1916) то е инструмент за постигане на истината, заменящ *sub specie aeterni* с истината на перспективизма.

В по-зрелите си години Ортега-и-Гасет се фокусира върху способността на изкуството да въздейства върху обществото и да задава тон на промените. Особен интерес от този период, представлява "Musicalia"(1921), където, коментирайки творчеството на Дебюси, Ортега за пръв път защитава тезата за стратифициращата функция на авангардното изкуство. Шест години по-късно загатнатите там теми са детайлно развити в „Дехуманизацията на изкуството“(1925), която му носи световна слава. Предходната 1924 година също е наситена с интерпретации на артистични проблеми. В „За гледната точка на изкуството“ Ортега разгръща идеята за паралел в развитието на живописата, философията, науката и културата изобщо. Същата година излиза есето „Двете големи метафори“, където акцентът върху въображението се оказва характеристика на цялата Модерна епоха :„цялата сграда на вселена и на живота се крепи върху ефирното телце на една метафора“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 474).

Безспорен връх в естетическите търсения на Ортега е публикуването на „Дехуманизацията на изкуството“ и „Мисли за романа“ през 1925г., където темите за иновативния характер на изкуството и несъвместимостта на собствено артистичното с масовото вече са централни. Към този момент Ортега постепенно започва да се отдръпва от субективизма и идеализма. Привилегированата индивидуална перспектива на артиста е заменена с историческа, а перспективата към реалността се определя от съ-жителството. В употреба влиза понятието „поколение“. Машабно разгърнатата през 1923г. в „Темата на нашето време“ идея, че всяка историческа промяна е генерационна промяна, дълго ще играе ключова роля във философията на Ортега. Естетическата проблематика обаче не е пренебрегната и се оказва трамплинът, от който той се оттласква от идеализма. В „Естетика в трамвая“ (1926), разсъждавайки върху красотата в „естествена среда“, влиза в задочен спор с Платон - обръща се директно срещу разбирането за красотата като идея и архетип и настоява за конкретизация на красивото и валидизиране на перспективата.

В края на 20-те години Ортега сякаш напълно изоставя проблемите на изкуството. Фокусът на философията му се премества от човека към метафизиката и от изкуството към

обществото. Резултатът е „Що е философия“ (1929г.) и „Бунтът на масите“ (1930г.). По същото време песимистичните нотки се засилват и човекът е представен като корабкрушенец сред морето на обстоятелствата, а единственият спасителен пояс, с който разполага, са плодете на собственото му въображение-културата. Понятието за поколение придобива формата на керван-капан и животът се превръща в драма.

В последните години от живота си, (в работите върху Гоя и Веласкес) Ортега се завръща към проблемите на изкуството и към много от старите си идеи - за изкуството като дереализация; за стила като основен елемент на дереализацията; за това, че стилът е човекът; за уникалната жизнена перспектива на артиста; за призиването като ирационален призив да станеш „такъв, какъвто си“ и т.н. На пръв поглед изглежда така, сякаш Ортега е направил пълен кръг и се е озовал там, откъдето тръгва на младини. Тук твърдим, че не е така. Ако във философската си младост той е под силното влияние на субективизма и идеализма, а в зрелите си години упорито се опитва да скъса с тях и търси сигурна, обективизираща почва в историята, то в края на дните си Ортега-и-Гасет сякаш успява да ги събере и помири през призмата на биографията. Ако във втория си период Ортега защитава идеята за автотеличността на творбата, в края на философския си път стига до противоположната идея - битието ѝ като застинал естетически обект е неразбираемо и немислимо. Творбата „сама по себе си“ става енигма и за да се раз-крие, е нужен ключ. Ключът се оказва животът на твореца и биографията на художника попада в центъра на последната естетика на Ортега-и-Гасет. Едва ли е случайно, че биографиите, които Ортега пише, не са нито на учени, нито на философи, а на хора на изкуството и едва ли е случайно, че в последното си произведение, „Човекът и хората“(1957) Ортега-и-Гасет отново се връща към тезата за изкуството като истина (Ортега-и-Гасет, 1999: 75).

3.2. Изкуството и другото: За Ортега-и-Гасет цялата културата е плод на въображението, на способността да се трансформира даденото и да се създава свят, различен от природния – свят по човешка мяра. Всичко, което освобождава човека от природата и я преобразува, Ортега нарича техника. Тя няма за цел само да отстрани нуждата от живота на човека, а и да

му осигури ненужното или луксът на щастието. И въпреки че въображението е фундаментът, върху който той настанява цялото си разбиране за техника, културните феномени, които то произвежда рядко съзнават фикционалността си. Смятаме, че в голяма степен пристрастията на Ортега към света на изкуството се дължат на факта, че то е изключение от правилото. Сравнявайки изкуството с някои други културни форми, които привличат вниманието на Ортега-и-Гасет, опитахме да очертаем спецификата му и първото, на което се натъкнахме, е метафората.

За Ортега-и-Гасет цялата култура е метафорична, доколкото метафората е самият принцип на надстрояване на природата, чрез който се създават нови светове. В този смисъл всички вторични реалности са метафорични. Разликата е в степента на манифестност на употреба ѝ. В изкуството тя е най-висока и за него метафората не е средство, а самата му същност. И ако науката например само ползва метафората като средство за „опипване“ на непознатото, то изкуството е самата метафора. Именно затова то ни позволява да видим ясно неща, които инак остават замъглени. В изкуството метафората е гола.

3.3. Изкуството между техниката и играта: Ако все пак трябва да локализираме ортегианското понятие за изкуство сред останалите културни феномени, смятаме, че то ще се озове между техниката и играта. И техниката, и изкуството създават фикции. И двете са рожба на вътрешната потребност на човека да създава нови светове, в които да реализира творческия си потенциал и да разгръща собствения си автентичен проект. Но въпреки че създава безполезна и далеч не се свежда само до задоволяване на първичните потребности, техниката все пак обслужва органичния живот. В този смисъл, въпреки че изкуството и техниката са деца на една майка – „лудата в къщата“⁴, бащите им са различни. Техниката се ражда от връзката с необходимостта, от нуждата да се оцелява. Изкуството, от своя страна, не е плод нито на външен натиск, нито на някаква жизнено важна неотложност и се родее по-скоро с играта, разбрана в смисъла, който и придава Шилер – като оптимална форма на самоосъществяването на човека. Играта за Ортега-и-Гасет, също

4. „Лудата в къщи“ е метафора, с която Света Тереза назовава въображението.

както и за Хьойзинха, не е просто един от многото феномени на културата, а самият ѝ фундамент - условието на собственото ѝ ставането, доколкото е най-чистото проявление на свободата, абсолютно излишество. Поради това, че отстои на максимална дистанция от необходимостта, изкуството е сякаш еманация на безполезното. Но както гласи основната теза на Ортега от „Размишления за техниката“ (1939), всичко, което си струва, е плод не на нуждата, а на чистия творчески произвол.

Културният феномен, който отстои най-далеч от изкуството, за нас е науката. Въпреки че за Ортега тя е друга форма на поезия и тригълникът и Хамлет имат едно и също родословие, нито целите, нито способностите им съвпадат. Науката се уповава на физико-математическия разум и съответно, опитът ѝ да обхване, опише и обясни безкрайния сбор от отношения, съставляващи света, е обречен. Способна е да схване само най-общите отношения, но животът е неразрешим проблем за нея. Така според Ортега от трагедията на науката се ражда изкуството. Артистичната интуиция дава на човека онова, което е непосилно за разума –цялост, макар и фикционална цялост. Изкуството се нагърбва да направи онова, което науката не успява, и жертва точност, за да съумее да изгради самоочевиден и самодостатъчен свят. Макар и само приблизителен, този фикционален свят е по-богат и завършен от „истинния“ свят на науката. Като символична фикция на тоталността, всяка творба изгражда цяла вселена от връзки и взаимоотношения. И понеже възможният свят на изкуството представя реалността посредством метафората, в него значимост придобива онова, което артистът иска да изрази.

3.4. Изкуство и философия: Ако за нас културният феномен, който отстои най-далеч от изкуството, е науката, то най-близкият е философията, която, също като него, е плод на свободното влечение на фантазията към ненужното. Доколкото под необходимост разбираме полезност за нещо друго, както изкуството, така и философията изглежда безсмислена и ненужна от прагматична гледна точка. Но не бива да забравяме, че за Ортега понятието „необходимост“, отнесено към човека, обхваща както обективно необходимото, така и по-значимото излишно. За Ортега философията е основна потребност на търсеция цялост

интелект и произтича от фундаменталния проблем на човека – собствения му живот. И доколкото целта на познавателния стремеж на човека изначално надхвърля пределите на средствата, с които разполага за постигането му, философията е интелектуален героизъм. Според Ортега човекът е „живеещо несъвършенство“ и от незнанието го боли, а философията е едновременно „мъката по това, което не сме“ и отчаян стремеж към цялост и яснота.

Паралелът между изкуството и философията и връзката в развитието им е проблем, който периодично занимава Ортега от „Три картини за виното“ (1911) – до „Веласкес“ (1943 - 1950). Също като философията, изкуството се ражда и живее от разрухата на действителността и също като нея е форма на героизъм, доколкото е може би най-манифестното проявление на онази форма на живота, в която той „излиза от самия себе си и участва в нещо, което не е той, което е отвъд него.“. Което означава, че точно като философията, и изкуството за Ортега не е прищявка, а необходимост. То също е път към истината, към разкриването на битието. Просто е друг път. Неслучайно първоначално гърците наричат философията *aletheia*, а Ортега говори за луциферовска мисия на изкуството. Дълбокото духовно родство, което свързва двата феномена, произтича от факта, че те задоволяват една и съща човешка потребност – потребността от цялост и пълнота. Доколкото всеки се нуждае от обяснение на цялото, всеки философията по един или друг начин и търсената яснота приема различни форми. Има хора, способни да мислят ясно, и хора, способни да виждат ясно. В този смисъл, изкуството би могло да се разглежда като алтернатива на философията, която се основава не на ясното мислене, а на ясното виждане. Тезата, която защитаваме, е, че макар и двата феномена да не се припокриват, макар и всеки от тях да е автономен и несводим към нищо друго, и двата задоволяват една и съща потребност - с различни средства, в зависимост от способностите на търсещия. Поради това тук ги разглеждаме като методи, прилягащи на различен тип виталност, като различни пътища към яснотата.

Според Ортега и хората, и народите се делят на два типа - мисловни и сетивни в зависимост от естествения фокус на

погледа им. Сетивните живеят на повърхността на вселената, мисловните търсят измерението на дълбочината. Като свят, изграден от структури, дълбочината противостои на чистото впечатление. То само се натрапва на сетивата ни, а тя изисква от нас усилие, за да се разкрие.

Още в „Патосът на юга“ (1910) и в „Изкуството на този и другия свят“ (1911), Ортега представя дълбочинното и повърхностното виждане в традицията на идеалните типове на Вебер и ги обвързва с материалистичния патос на юга и трансценденталния на севера. Макар и привидно фокусиран върху полето на естетиката, проблемът е фундаментален - не просто защото упорито занимава мисълта на Ортега през годините, а защото определя светогледа изобщо. Понятията „Средиземноморски“ и „Нордически“ тип човек касаят спецификата на косвената рамка от общи идеи и вярвания, в която е потопен индивидът, и олицетворяват две диаметрално различни форми на постигане на яснота. Германецът мисли ясно и това го прави добър философ. Средиземноморецът вижда ясно и това го прави добър артист. Но за рацио-виталистичната философия на Ортега, утвърждаваща живота над всичко, да си добър артист означава много. Което обяснява защо той избира да сблъска двата типа не само в полето на философията, но и в това на естетиката, където дистанцията се запазва, но резултатът се обръща в полза на „средиземноморската ретина“. Когато простото виждане се слее с чистото интелектуално действие, погледът става адекватна алтернатива на понятието. Доказателството, че в изкуството виждането придобива дълбочина и постига сетивна яснота, са Сервантес и Веласкес.

При Сервантес и Веласкес чистото виждане достига своя връх в литературата и живописа. За Ортега-и-Гасет, „Дон Кихот“ е философията на юга под формата на роман - испанският начин да се концептуализират нещата, а „Менини“ е нещо като „критиката на чистата ретина“ (Ортега-и-Гасет, 1993б: 356). Ортега приписва на Сервантес откривателството на романа като жанр, а на Веласкес - доктрината „изкуство заради самото изкуство“ в живописа. Фактически и двамата революционизират изкуството и без да изневерява на същността си на автономна фикционална реалност, при тях то започва да откликва на

необходимостта животът да се изобразява такъв, какъвто е. И доколкото в изкуството се проецира обща духовна потребност, две общи тенденции на епохата веднага се набиват на очи:

Класиката постига естетизацията по пътя на отвличане от настоящето в посока на идиличното и вечното, а модерността избира да разшири полето на естетическото, като опоектизира самото прозаично настояще. В картините на Веласкес принципно непостижимото и трансцендентното става иманентно на тривиалната реалност. Точно както в романа, въображаемото отстъпва на втори план, за да вмести в себе си действителността, така в живописата на Веласкес вулгарното и тривиалното излизат на първи план, а трансцендентното остава на втори - като рамка, която оформя, ограничава и позиционира картината на реалността.

Фокусът на Модерността пада върху самия творец и уникалната му перспектива. Авторът и неговото казване стават по-значими от онова, което казва. И ако рапсодът потъва в епоса и забравя себе си, за да ни разкаже неповторима история с недостижими персонажи, романистът поглъща и сюжета, и героите, за да се осъществи чрез тях. Същата тази тенденция в полето на живописата приема формата на отнемването на гледната точка от обекта към ретината на художника.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА:

Изкуството като връзка между „човека“ и „хората“

4.1. Чисто изкуство или социално значимо изкуство: За Ортега-и-Гасет противопоставянето на чисто естетическото съзерцание на произведението на изкуството и историческия му контекст е несъстоятелно и несериозно. Въпреки че художествената стойност на картината е чисто естетическа, както азът сам по себе си е абстракция, такова е и изкуството само по себе си. То никога не е „чисто“ – прави се от хора и за хора. Всеки артист търси своята публика и всяка творба казва нещо на някого. Освен творец, артистът е и човек, и като такъв неизбежно търпи влиянията на средата, която обитава. Затова за Ортега въпросът за стила касае персоналната връзка на всеки артист с вече съществуващата художествена традиция, уникалната му перспектива към нея.

За философията на Ортега-и-Гасет гледната точка не е деформация на действителността, а формата на нейната организация. Перспективата е изискване на самата реалност, която не може да се структурира без възприемащ субект. Тя е уникалният филтър, през който всеки възприема действителността, а изкуството ни позволява да надникнем за малко в инак абсолютно недостъпния свят на другия, да го съпреживеем, и, както казва Ортега, „да вкусим благодатни вина от чужди изби“ Споделената перспектива на творбата е покана за среща с радикалната самота на другия. Екстериоризирайки интимността на автора, творбата подканва зрителя да разкрие своята. Изкуството има парадоксалната способност да връща човека към собствената му интимност посредством досега с чуждата, което го прави може би най-чистата форма на съ-битие.

4.2. Дехуманизираният човек срещу дехуманизираното изкуство: Ако изкуството е най-чувствителният индикатор за измененията в колективната чувствителност, то големият интерес на Ортега към съвременното изкуство е съвсем закономерен. Отношението му към него обаче е силно противоречиво. От една страна, яростно го защитава и вижда в него спасение от реализма на XIX век, който отдалечава изкуството от собствената му същност; от друга – открито се усъмнява в собствено художествените му стойности и го оценява най-вече като инструмент за социална стратификация.

В дисертационния труд се натъкнахме на редица противоречия и техният анализ ни отведе до необходимостта да потърсим причините им извън собствено естетическото поле. За Ортега-и-Гасет изкуството е културен феномен и може да бъде разбрано само в отношението си към останалите културни феномени. Поради това направихме допускането, че признаците, които Ортега посочва като диференция-специфика на модерното изкуство се разпростират върху цялата култура, върху всички феномени на епохата. Като основна причина за резервирано му отношение към младото изкуство привидяхме това, че то задоволява същия импулс, довел до появата и господството на човека-маса - импулса за самоутвърждаване на херметична виталност. За да докажем тази теза, направихме някои съпоставки и установихме редица общи белези. И младото

изкуство, и човекът-маса се ръководят от стремеж за самоутвърждаване за сметка на предходните исторически форми 4e34e33– то за сметка на класическото изкуство, той - за сметка на традиционната маса и елит. И двата феномена се характеризират с дистанцирано отношение към миналото, несериозност и разрушителна сила. И ако за Ортега иронията като дистанция и знак за ценностно отдалечаване бележи новото изкуство *par excellence*, то тя бележи и цялостното отношение на човекът-маса към цивилизацията. Резултатът е собствената му дехуманизация. Лишен от всяко любопитство, от желание да бъде повече, той се оказва абсолютно неспособен да комуникира с която и да било форма на творчество. И понеже новото изкуство си позволява да го предизвиква и да изисква въображение, дехуманизираният човек се превръща в най-безмилостния критик на дехуманизираното изкуство.

Целта на направените съпоставки е да докаже, че Модерността преживява уникална по същност и обхват трансформация на самоутвърждаващата се виталност, която задоволява собствените си потребности във всички сфери с различни средства. Факторът, синхронизиращ всички феномени на епохата, откриваме в „*Pleamar filosófica*“: „целият репертоар на идеи, доминиращи в една епоха, зависи от човешкия тип, който в момента преобладава.“⁵ И доколкото изкуството има способността да преобръща стойностите, собствената му дехуманизация се оказва отговор и противодействие на дехуманизацията на модерния човек. За да остане вярно на собствената си онтологична същност, за да съумее да изгради автономен и завършен свят, то трябва да е дехуманизирано, херметично, лишено от трансцендентност и иронично. Отнесени към изкуството, тези белези са достойнства, но отнесени към човека и обществото - не. И ако в изкуството иронията е преди всичко самоирония, преди всичко носталгия по наивността и липсата на изградена художествена традиция, то иронията на човека-маса е сляпа и непродуктивна – насочена е към всичко, освен към него самия. Херметизмът е основна причина за

⁵“el repertorio íntegro de ideas dominante en una época, depende del tipo humano que en esa época predomine.”

неспособността му да осъзнае собствената си ограниченост, а липсата на морални трансценденции е равнозначна на отказ от идеали и връщане към варварство.

Най-сериозният проблем, на който се натъкна нашето изследване, е че всички посочени от Ортега специфики на младото изкуство изобщо не ни се струват специфики, а родови белези на изкуството изобщо. Всяка артистичната гледна точка е дехуманизирана, доколкото превръща артиста в незаинтересован наблюдател на действителността, която възприема като чист естетически обект. Всяко произведение на изкуството е херметично и лишено от трансцендентност, доколкото целта му е да създаде автономна фикционална цялост. Всяка артистичната гледна точка е иронична, доколкото изтръгва нещата от естественото им място. 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, доколкото изобщо е изкуство - доколкото създава не копие, а алтернатива на реалността, за чиято сметка се самоутвърждава? Същото важи и за основния отличителен белег на новото изкуство – способността му да разграничава елита от масата. Считаме, че изкуството във всички времена и епохи притежава тази способност, но само докато е младо и необременено от категоризации. Всички приведени аргументи ни дават основание да твърдим, че онова, което всъщност интригува Ортега, не е модерното изкуство, а живото изкуство. Само то има способността да улавя промените в чувствителността на времето и първо да показва посоката на развитие.

В „Дехуманизацията на изкуството“, Ортега отъждествява в прав текст понятията дехуманизация и дереализация, но с оглед на мащаба на понятието „дереализация“ в цялостното му творчество, считаме че тъждеството не бива да се приема буквално. Тя е в основата на самия живот на човека като културно същество. Човекът е творец и създател и на своята същност и дори на своя свят, но поради невъзможността за абсолютна креация (само Бог твори *ex nihilo*) всеки човешки творчески акт се основава на дереализацията. В нашия прочит на Ортега дехуманизацията е само исторически обусловено средство на

дереализацията. Фактът, че модерното изкуство избира тъкмо нея сам по себе си е показателен относно „духа“ на цялата епоха, в която то се ражда. И ако мястото ѝ в изкуството е необходимо и оправдано, то далеч не може да се каже същото за влиянието ѝ върху личността и обществото. Най-трагичното в човешката участ е, че човекът е единственото същество, което може да бъде отрицание на самото себе си – може да фалшифицира собствения си живот и да бъде собствената си празнота. Най-важният въпрос, който радио-виталистичната философия на Ортега-и-Гасет поставя в контекста на дехуманизацията на Модерността, е въпросът за автентичността, или иначе казано - въпроса за призванието.

4.3. *Призванието или изкуството да бъдеш себе си:* „Призвание“ е името, което Ортега-и-Гасет-и-Гасет дава на срещата с личната съдба. И все пак то не е несъвместимо със свободата. Думата, която той ползва, е *vocación*. Тя е с латински произход, и идва от глагола *vocare* – викам, призовавам. В този смисъл, призванието е зов и задача – задачата да станем себе си. Този, който ни зове, е собственият дълбинен аз.

Проблемът е, че не става особено ясно какво точно представлява този дълбинен аз . Понятие „*fondo insobornable*“, върху което пада цялата тежест на призванието и съответно на автентичността на всеки живот, е твърде оскъдно и мъгляво дефинирано⁶. Допълнителна трудност представлява и фактът, че Ортега-и-Гасет посочва само два критерия за идентифициране на призванието: удоволствието от осъществяването му и съвпадението на жизнената траектория на личността с идеалната такава. Проблемът е, че първият критерий е неблагоприятен, а вторият – приложим само *a posteriori*, от позицията на биографа, на когото Ортега-и-Гасет сякаш с лекота приписва правото да определя дали нечий живот съвпада с идеалната си версия или не.

⁶Единственото „определение“, което Ортега-и-Гасет дава на понятието „*fondo insobornable*“ е в „Мисли за Пио Бароха“: „По-горе споменах за неподкупни, затаени вътре в нас гълбини. Погледнато в общ план, това последно и най-личностно ядро на душата ни е погребано под куп натрапени отвън умозаклучения и емоционални стереотипи. Само някои, надарени с особена енергия хора, успяват да се съзрат в определени мигове поведението на наречения от Бергсон дълбочинен аз.“(Ортега-и-Гасет, 1993а: 242)

Посочените проблеми оставят въпроса за призиванието отворен и позволяват да бъде интерпретиран в различни ракурси.

Тук избрахме да видим проблема в перспективата на въображението и любовта. За нас призиванието не е застинала съвършена форма, в която животът се опитва да се вмести, а форма, развиваща се заедно с него. То не е даденост, и не е веднъж завинаги фиксирана константа, а догадка и предчувствие за предела на собствения потенциал, търсене на сляпо на онова, което човекът никога не е имал – съвършенството. Способността на човека да трансцендира реалността произтича от въображението. То му позволява да погледне отвъд пределите на настоящето – във възможното бъдеще, където да положи оригиналната форма на собствения живот. Проблемът е, че според Ортега-и-Гасет призиванието не се избира. Ролята на волята се свежда до избора да го последва или не. Но „азът“ не е волята. Точно както човек не избира в кого да се влюби, а само може да избере дали да се поддаде на чувството или не, така и волята не избира императива, определящ „аза“, а само го следва или загърбва.

В понятието „призвение“ при Ортега си дават среща фаталността и свободата, точно както и в прословутото мото на философията му: „Аз съм аз и моите обстоятелства“. Как точно се съотнасят помежду си двете начала, е въпрос, пред който всеки изследовател на Ортега-и-Гасет се изправя и разрешава за себе си. В настоящия труд са представени едни от най-влиятелните решения на въпроса – тези на Хулиан Мариас и на Педро Сересо, но предлагаме и свой прочит. За нас, притисната между случайността и съдбата, свободата все пак съществува – не като абсолютна стойност, но в достатъчна степен, която позволява на човека да оформи битието си. Първото „аз“ от формулата на Ортега разчитаме като вече разгърнатият до точката на настоящето проект – „азът-творение; второто „аз“ е въобразяващото себе си „аз“ – „азът“ – творец. Фантазиращият „аз“ проектира себе си в обстоятелствата като абсолютен максимум на собствената си потенция, а живеят, настоящ „аз“ е това, което остане от проекта след реалния сблъсък с действителността. Считаме, че въпросът с призиванието стои като с всеки друг творчески акт. Първоначалната идея, вдъхновението, воюва за

осъществяването си с оказващата съпротива материя и дори когато резултатът е шедьовър, следите от битката продължават да личат. Същността на „аза“ е идеална, но конкретната форма, която придобива, не е. Резултатът е следствие от способността му да устоява на натиска на реалността, а тя никога не е абсолютна. Затова животът е драма, а „азът“ - творец и творение. Проектирайки себе си, азът създава и света. Неговите собствени избори и действия се превръщат в обстоятелства, а начинът, по който чувства и реализира призиванието си - в образец, около който обществото се организира. Именно тези вкаменелости, тези черупки, които не са нищо друго, освен резултат от битката на нечие призивание с обстоятелствата, са в основата на човешкия свят и цялата архитектурна на социума.

Но какво изобщо значи „образцово“ и как е възможно да се прецени дали нечие призивание е получило пълна реализация? Поради отхвърлянето от страна на Ортега на универсални, предзададени и общовалидни идеали, единствената възможност е съпоставката на идеята и резултата. Проблемът е, че собственият му перспективизъм не позволява нито идеалът, нито самото сравнение да претендира за абсолютност. Ако съвършенството не е трансцендентен идеал, няма гледна точка, от която то да става безвъпросно видимо - било като „само по себе си“, било като индивидуална мяра. Нещо повече, гледните точки на наблюдателя и наблюдавания са диаметрално противоположни и гледката, която разкриват, е съвършено различна. От позицията на действащия субект резултатът няма отношение към призиванието, най-малко защото призиванието поражда действието, а не обратно. Оценката и успехът ни най-малко не променят значимостта му. То е крайна цел на собственото съществуване.

Но това е гледната точка на твореца. Тази на зрителя е диаметрално противоположна – той вижда само резултата и чрез него евентуално би могъл да опита да реконструира креативния акт. За човека е важно самото призивание, за хората – онова, което то създава. „Идеалната траектория на призиванието“ е видима само благодарение на дистанцията между наблюдателя и наблюдавания обект - дори този обект да е той самият. Може би тъкмо тази гледна точка – на зрителя и изследователя – подлежи на реконструкция от перспективата на биографа, макар и без

претенцията за обективност от последна инстанция. Погледнато отвътре, призиванието се определя от любовта – като вечен стремеж към съвършенството и се отстоява от волята – като инструмент, посредством който „азът“ заявява себе си в света чрез онова, което обича. И ако обектът на ероса отсъства като вече наличен, той се въобразява и изобретява. Във философията на Ортега-и-Гасет тъкмо усилието прави от човека герой, а да бъдеш герой означава „да бъдеш себе си, самият себе си“. Героизмът не се определя от исканото, а от искането – от силата и упорството, с което волята отстоява идеалите, сътворени от въображението и разпознати от любовта.

4.4. Артистичната професия като видим облик на призиванието: Въпреки че Ортега изрично отбелязва, че не е задължително призиванието да съвпада с професията, в началото на 30-те години интересът му към темата се засилва и намира израз в публикуваните през 1934-1935г. лекции върху професиите, както и в изнесената през 1954г. лекция „Свободните професии“. Причината за този интерес е ясно формулирана от Хавиер Сан Мартин: „Измежду всички реалните условия на света - обстоятелствата, които са нашата историческа съдба, в рамките на която трябва да осъществим призиванието си, Ортега откроява професиите като може би най-важният обстоятелствен фактор, фиксиращ призиванието, което обяснява защо професиите заемат такова значимо място в размислите му“ (San Martín, 2007: 109)⁷

Професията е дейността, на която посвещаваме най-голяма част от живота си, и изборът ѝ винаги е личен акт. Тя самата обаче е обществено обусловено "занятие", което обикновено заварваме. Цялата култура за Ортега се състои от мъртви черупки на предишни животи, които изкушават аза да се настани в някоя от тях, спестявайки си усилието да си придава собствена форма. Професиите обаче са особен вид черупки – еластични са. Избирайки да осъществи себе си чрез определено вече съществуващо занятие, човек не само че не се отказва от

7 „... también me parece que anda Ortega, el estudio de las condiciones reales del mundo, las circunstancias que son nuestro destino histórico para cumplir la vocación, mas, entre esas circunstancias, las profesiones son posiblemente el factor circunstancial más importante para la fijación de la vocación y por eso terminaron las profesiones ocupando un rango muy importante en reflexiones de Ortega.

оригиналността на своя проект, а се опитва да промени калъпа така, че да пасне на собствената му мяра. Затова за Ортега-и-Гасет интерес представляват само онези човешки дейности, които носят задоволство и щастие⁸. То не се определя от социалния статус, заплащането или трудността, а само и единствено от съвпадението на занятието с призванието. В „Свободните професии“ (1954) Ортега нарежда сред този тип занятия всички свободни професии и ги определя като корпоративно необвързани интелектуални занятия, които изискват талант и призвание

Позовавайки се на изследването на Елиът Фрейдсон (Freidson, 1986), разгледахме артистичните професии като особен случай на „чистите“ интелектуални занимания и видяхме в тях най-ярката възможност за овъншноствяване на призива на дълбинния аз. За да очертаем по-ясно спецификите им, решихме да представим по-детайлно една конкретна артистична професия – тази на художника. Спряхме се на нея, първо, защото занимава Ортега в последните му години, и второ, защото за Ортега художникът присъства в творбата си повече от всеки друг творец, тъй като рисуването е „от начало до край ръчен труд“. За разлика от мислителя, който борави с идеи, не оказващи съпротивление, художникът работи с ръцете си и се бори за идеята си с ограниченията, които материята му налага.

Въпросът как всеки художник възприема занаята си за Ортега не е чисто художествен въпрос, а прехвърля границите на изкуството и навлиза в цялостното съществуване на личността и обществото, в което тя се формира и самоосъществява. Доколкото носител на всяка иновация е винаги личността, то радикалните промени в колективната чувствителност не просто оформят индивидуалния стил на конкретния артист, а си пробиват път и придобиват форма чрез него. В художествените професии най-ясно може да се види как в борбата с обстоятелства, макар и като плод на своето време, човекът моделира света. Драмата на художника се оказва идеалната метафора за драмата на живота.

⁸ Разделението на професиите на такива носещи щастие и всички останали, е направено в „La caza y los toros“, публикувано за R. de O., Colección «El Arquero», Madrid, 1960

За показателен в това отношение считаме интересът на Ортега към живота на двамата най-влиятелни представители на испанската живопис. Във фундаменталните му изследвания върху Гоя и Веласкес не творбата, а творецът се оказва в центъра на вниманието. Според неговата версия, Гоя мечтае да е велик художник без да има талант, а Веласкес - има таланта да бъде велик художник, но не желае да бъде такъв. Би могло да се каже, че от трите фактора моделиращи човешкия живот – обстоятелства, случайност, призвание - при Веласкес най-незначителен се оказва призиванието и той става това, което е сякаш въпреки себе си. Гоя, от своя страна, става това, което е, въпреки липсата на талант - изцяло благодарение на вярата в призиванието си на художник. И доколкото не самите обстоятелства, а начинът, по който им отвърщаме, ни прави тези, които сме, не талантът, а усилието да станем себе си се оказва решаващо. И не преизобилстващия от талант Веласкес, а Гоя – големият, сричащ художник, става „първият художник на Испания“.

4.5. *Бъдещето на изкуството:* За Ортега-и-Гасет зародишът на художественото произведение е в диалектичното напрежение между заварените артистични форми и оригиналността, между неизбежната контекстуалност на изкуството и вечната потребност на твореца да увеличи света. В светлината на перспективизма на Ортега, „истинното“ изкуство е релевантно на духа на собствената си епоха. Но ако времето е неговият корелат, как е възможна тезата „изкуство за самото изкуство“? Въпреки че многократно поставя въпроса за „чистото“ изкуство, Ортега така и не дава категоричен отговор и говори само за тенденции към пречистване. Но могат ли те да продължат безкрайно? Може да се каже, че темата за бъдещето на изкуството е изискване на самото време. Проблемът на съвременната епоха е, че всички предходни артистични форми, заявяват едновременно присъствието си в настоящето и всеки опит за съвременен изкуство попада в сянката на миналото.

20-ти век изобилства от предсказания за края на изкуството и тъй като Ортега-и-Гасет също не е подминат от изкушението да надникне в бъдещето, съпоставихме неговите прогнози с някои от най-емблематичните представители на тенденцията. Това,

което установихме, е, че те са доста противоречиви. Ортега-и-Гасет определено се колебае и дори когато дава привидно категорични оценки, те се сблъскват с други противоположни и също толкова категорични негови преценки. Ако се позовем на идеята му за изчерпването на възможностите на изкуството и прословутата му прогноза за „смъртта на романа“, лесно, но прибързано можем да подведем философията му под общия знаменател на фаталистично-песимистичната тенденция. Отношението на Ортега към изкуството обаче нито е толкова просто, нито е толкова еднозначно. От една страна, той отчита властта на изкуството да утвърждава в художествени форми статуквото и да възпроизвежда вече налични доминантни тенденции, но от друга страна, настойчиво напомня, че изкуството не е мимезис и огледало на социалната действителност – че то създава абсолютно оригинални фикционални форми, в които освен наличното, се проецира и необходимото отсъстващо. Като свят на възможното, изкуството има способността не само да отразява налични тенденции, но и да ги задава, да моделира бъдещето. За да бъде разбрано обаче, то изисква активното съ-участие на зрителя. Публиката трябва да е готова да види и чуе онова, което артистът иска да изрази, и ако не е, творбата може да немее векове, докато не се появи нагласа, която да направи идеята ѝ зрима. С времето тази задача на твореца става все по-трудна, а веригите, които го свързват с художествената традиция, все по-дълги и по-тежки. Ако се придържаме към Кантовата формула, че геният твори без образец, задачата му може да изглежда почти неразрешима, но не е. Дерезализацията се постига чрез подчиняването на предмета на субективната емоционалност. И понеже тя винаги е част от аза на артиста, вярваме, че и днес можем да кажем, че „стилът е човекът“. Истинският артист носи нов стил, и е стил, а стилът увеличава света по идеален начин. Изкуството нито е готов и веднъж завинаги завършен калъп, нито се налага на отделния индивид като абсолютен предел на собствената му свобода. Въпреки че животът на всеки неизбежно балансира между силите на привличане и отблъскване, които свързват личността с обществото, за Ортега-и-Гасет индивидуалната свобода остава висша ценност. Изследването на изкуството му позволява да ни я

покаже в паралелното ставане на аза и социума, и да ни припомни, че макар изкуството да е „танцуване с вериги“ (Ницше), остава „танцуване“.

Справка за научните приноси в дисертацията

1. Темата за изкуството и обществото във философията на Ортега-и-Гасет се разглежда в нов ключ – не в естетическа, социологическа или историко-философска перспектива, а като специфична и заедно с това фундаментална тема на социалната философия. Изследвани са обществото и изкуството не сами по себе си като самостоятелни, автономни реалности, а в динамичната релация помежду им. Естетическото и социалното се разглеждат в тяхното взаимодействие, осъществявано в полето на индивидуалното човешко съществуване.
2. Социалната проблематика в творчеството на Ортега-и-Гасет се осмисля по оригинален начин през призмата на изкуството. То се оценява като най-виталната форма на комуникация, осигуряваща възможно най-непосредствен достъп до другия; като сила, способна да връща човека към собствената му интимност посредством досега с чуждата, което го прави една от най-чистите форми на съ-битие; като социален идентификатор и заедно с това като изключителен фактор за незабележими, но мощни социални промени, тъй като характерният за изкуството императив за оригиналност и възможността за иронично дистанциране от наличната реалност осигуряват конфронтиране и излизане от привичностите, които сковават всички други реалности.
3. Като се анализират идеите на Ортега-и-Гасет, се установява тясното родство между философията и изкуството, произтичащо от факта, че както философията, така и изкуството задоволяват по различен начин една и съща човешка потребност – потребността от цялост и пълнота.
4. Призиванието, една енигматична категория във философията на Ортега-и-Гасет, е разгледано по нов начин. То не се интерпретира като даденост, а като догадка и предчувствие за

предела на собствения потенциал, като търсене на онова, което човекът никога не е имал – съвършенството. В понятието „призвание“ при Ортега-и-Гасет си дават среща фаталността и свободата.

5. Биографичният метод, упражняван от Ортега-и-Гасет по отношение на Веласкес и Гоя, се оценява като специфична литературна форма на философстване, при която се осъществява сложен синтез на художественото, теоретичното и историческото начало, както и се реконструират образи на биографираните за себе си, за призиванието и за нормите в професията на художника. Биографиите на Веласкес и Гоя, разработени от Ортега-и-Гасет, демонстрират различни представи за професията на художника и разкриват сложната диалектика при взаимодействието между естетическото и социалното, между традицията и обновлението, между разбирането на себе си и нормите за художествена самоизява в съответното социокултурно поле .

Публикации по темата на дисертацията:

1. „Професията на художника във философията на Ортега-и-Гасет“ – в Докторантски сборник, Университетско издателство „Неофит Рилски“, Благоевград, 2017.
2. „Кризата на Европа или имали светлина в тунела според философията на Ортега-и-Гасет“ в сборник научни трудове XXVI Международна научна конференция за млади учени, 2017: 250-257
3. Краят на изкуството – хроника на една многократно предизвестявана смърт / в 38 брой на електронно списание “Nota Bene” <http://notabene-bg.org/read.php?id=489>
4. „Призиванието във философията на Хосе Ортега-и-Гасет – героизъм за всеки“, в Научно списание „Философия“, XXVII, Книжка 4, 2018г., 434-448, ISSN 0861 – 6302 (Print)
5. “Дехуманизираният човек срещу дехуманизираното изкуство” - под печат в списание „Философски алтернативи“, издание на Институт за изследване на обществата и знанието към БАН